

113

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE I, 2007 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

28

Entre la historia, el arte
y la literatura

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Ciudad de México

AM
Azcapotzalco

CSH
División de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE
Azcapotzalco
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN

LITERATURA

28

Semestre I, 2007

Entre la historia, el arte y la literatura

Coordinadores editoriales

Tomás Bernal Alanís
Alejandro Ortiz Bullé Goyri
Edelmira Ramírez Leyva

 *Humanidades*



DIRECTORIO

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General
Dr. José Lema Labadie

Secretario General
Mtro. Luis Javier Melgoza Valdivia

Unidad Azcapotzalco

Rector
Dr. Adrián Gerardo de Garay Sánchez

Secretaria
Dra. Sylvie Turpin Marion

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director
Dr. Roberto Gutiérrez López

Secretario Académico
Mtro. Gerardo González Ascencio

Jefe del Departamento de Humanidades
Dr. José Ronzón León

Coordinadora de Difusión y Publicaciones
Dra. Elsa Muñiz García

Consejo Editorial
Edelmira Ramírez Leyva
Francisco Torres Medina
Oscar Mata Juárez

Coordinación editorial del número
Tomás Bernal Alanís
Alejandro Ortiz Bullé Goyri
Edelmira Ramírez Leyva

Distribución
María de Lourdes Delgado Reyes
Tel. 5318-9109

© Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Área de Literatura
Edificio H-O, 2º piso, Tels. 5318-9440 y 5318-9441
Coordinación de Difusión y Publicaciones
Edificio E, Salón 004, P.B., Tel. 5318-9109
www.azc.uam.mx/socialesyhumanidades/ link publicaciones
Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas,
Del. Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F.

Certificado de licitud y contenido
ISSN 1405-9959

Producción **nopase**. Eugenia Herrera/Israel Ayala
nopase@prodigy.net.mx • T/F 2166-3332
Impresión AGES. Poniente 108 #354 F, Col. Defensores de
la República, Del. G.A. Madero. México, D.F.

Imagen de portada
Juan Gris, *El libro* (1913), París, Musée d'Art Moderne de la Ville

Impreso en México
Printed in Mexico

Presentación	11
Los jardines de la cultura: senderos que se bifurcan	
Moctezuma: de tirano soberbio y cobarde a rey prudente	
Construcción retórica de un personaje emblemático de Nueva España	
Antonio Rubial García	15
La polifonía en la historia y los archivos judiciales	
Blanca Gutiérrez / Lourdes Somohano	27
La historia cultural y los nuevos horizontes historiográficos	
María Elvira Buelna Serrano	49
Héroes al pedestal y mártires al paredón	
Alfredo Moreno Flores	61
Cuauhtémoc, un personaje relevante en la literatura mexicana del siglo XIX	
Margarita Alegría de la Colina	77
La leyenda: entre la historia y la literatura	
Cecilia Colón Hernández	95

José Guadalupe Posada. Un Cronista de la Época Porfiriana Guadalupe Ríos de la Torre	107
La novela como denuncia social. Heriberto Frías Begoña Arteta	121
La figura de Maximiliano y el arte de la manipulación Catherine Raffi-Bérout	135
La campaña presidencial de José Vasconcelos, según la refiere en <i>El proconsulado</i> Oscar Mata	149
Consejos para ir a ver <i>Santa</i> (1931) con los ojos de Hipólito y la mirada algo pervertida de su lazarillo Genaro, en el cinema “Palacio” Alejandro Ortiz Bullé Goyri	169
Santiago, del mito al teatro Rebeca Ivonne Ruiz Padilla	181
Los mitos universales y el realismo socialista en <i>El luto humano</i> de José Revueltas Alejandra Herrera Galván	203
Del homenaje a la crítica: los héroes independentistas en el teatro Miguel Ángel Vásquez Meléndez	219
Registros para la historia: Cuerpo y género en los discursos históricos Elsa Muñiz	231
Hacia una historia de la comunidad LGBTTT Antonio Marquet Montiel	251

El mito de la modernización: una mirada literaria Tomás Bernal Alanis	285
Joaquín Murrieta: de “Robin Hood” de El Dorado a “El Zorro” Alejandra Sánchez Valencia	297
Aproximaciones a <i>Buba Cómix</i> : cruce de culturas Edelmira Ramírez Leyva	313
El testimonio: historia contemporánea Ezequiel Maldonado	329
De álbumes y fotos: archivos visuales en el arte contemporáneo Teresa Bordons	341
Montezuma: nuevo emperador del sacro imperio mexica romano germánico, de las yndias occidentales y anexas Urbano Rural	353
Fray Juan de Zumárraga: el inquisidor novela histórica Fragmento Maria Elvira Buelna Serrano	361
Reseña David Le Breton, <i>Adiós al cuerpo</i> Elsa Muñiz	365

LOS JARDINES DE LA CULTURA:
SENDEROS QUE SE BIFURCAN

Este número de *Tema y Variaciones de Literatura* está dedicado a la reflexión colectiva en torno a los vínculos entre la historia, el arte y la literatura. Para ello hemos reunido a distintos especialistas en estas tres disciplinas, quienes desde sus propios ámbitos han aportado aspectos interesantes al respecto; cuestiones tales como la caricatura y la fotografía, la literatura, el teatro y el cinematógrafo; sin faltar desde luego apreciaciones vinculadas con la historia social y política, que nos llevan por ilimitados caminos.

Bordeando todos esos caminos llegamos a la cultura, ese término tan breve en sus significantes, pero tan complejos en sus significados, que hace que los estudios de la cultura se multiplican en el tiempo y el espacio. Su vitalidad obedece a diversos intereses por estudiar, analizar e interpretar el fenómeno de la historia como un paisaje que se extiende ante la mirada humana.

En este paisaje se encuentran los jardines. Aquellos jardines de los cuales nos hablaba Fernand Braudel –para encontrar los senderos que se bifurcan y se cruzan- entre las distintas disciplinas de las ciencias sociales que conforman el bosque de nuestros quehaceres académicos y personales.

Cruce de temas, de objetos y sujetos que nos invitan a un festín polifónico que comparten el mismo alimento: el hombre.

La Cultura departe en la mesa de la búsqueda de un conocimiento más integral e interdisciplinario que nos lleve a conocer al hombre en su tiempo.

Tiempo del cual, Lucien Febvre y Marc Bloch nos hablaron, donde éramos partícipes a través del pasado, del presente y del futuro. La cultura se sigue mostrando como una y mil líneas en el tiempo, como un *aleph borgiano* imperecedero, que se multiplica y se expresa en infinitud de situaciones.

Situaciones de un mapeo de viejas y nuevas realidades abordadas desde la antropología, la sociología, el arte, la literatura, entre otros muchos campos científicos, que intentan abordar el amplio e infinito espacio del acontecer histórico.

El jardín de la cultura aparece como un espacio donde los senderos se bifurcan, se encuentran, se acercan y se alejan, buscan rupturas y continuidades, permanencias y cambios, así es de pleno y magnífico el campo de la historia. Un campo que abre sus puertas a los Estudios Culturales, como un espacio más de las entrañas de múltiples disciplinas.

Sus ramas conforman un intenso follaje, de los estudios del pasado y presente, de las grandes culturas y también de las pequeñas. Es la búsqueda de esa polifonía de voces —que como expresaba Phillippe Joutard— “esas voces que nos llegaron del pasado,” por ahí recorren las savias que han dado vida y sentido a esta disciplina. En ella puede caber casi todo. Todo lo que tenga que ver con la expresión humana en su forma cultural, delimitándola de la naturaleza.

Los Estudios Culturales son artefacto, creación, en el tiempo y en el espacio. Los nombres de Lucien Febvre, Marc Bloch, Johan Huizinga, Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Claude Lévi-Strauss, Norbert Elías, Pierre Bourdieu, Edward W. Said, Raymond Williams, Stuart Hal, entre otros, ennoblecen el amplio horizonte de este espacio polémico de la creación, la interpretación de discurrir del hombre en el río de la vida.

Como en la obra *El Danubio* de Claudio Magris, la cultura nos trae y nos lleva en el tiempo a través de los archivos,

construcciones, calles, puentes, personajes, acontecimientos, rebeliones, creencias, tradiciones, cosmovisiones, que hacen del hombre un ser en el tiempo, pero sobre todo, en la cultura.

Las manifestaciones culturales son infinitas, su campo necesita ser sembrado con los ingredientes de la inteligencia y la imaginación. Resultado de esta incesante búsqueda es la realización del Primer Congreso Internacional entre la Historia, el Arte y la Literatura, en la bella y acogedora Universidad de Querétaro, con el que establecimos una propuesta de Red de Investigación y de Cuerpos Académicos sobre esta línea de Generación y Aplicación del Conocimiento.

Colegas de la Universidad de Querétaro y la Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, el Departamento de Filosofía y el Departamento de Humanidades, respectivamente, se reunieron para intercambiar puntos de vista y resultados de sus investigaciones, como un paso necesario para conocer los Jardines de la Historia.

Se pretende que este número de *Tema y Variaciones de Literatura: Cultura en el México moderno y contemporáneo: entre la historia, el arte y la literatura*, pueda incidir tanto en el enriquecimiento de los proyectos de investigación que actualmente se realizan, como también en estudiantes de diversas maestrías en donde se trabaja la historia y cultura de México en el siglo XX.

Tomás Bernal Alanís
Alejandro Ortiz Bullé Goyri
Edelmira Ramírez Leyva
CUERPOS ACADÉMICOS DE HISTORIA Y CULTURA
EN MÉXICO Y DE LITERATURA
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

MOCTEZUMA: DE TIRANO SOBERBIO

Y COBARDE A REY PRUDENTE

CONSTRUCCIÓN RETÓRICA DE UN PERSONAJE
EMBLEMÁTICO DE NUEVA ESPAÑA

Antonio Rubial García*

Tenía otra cosa este tirano y airado rey, que si acaso estos agoreros y oradores del demonio le respondían con alguna equivocación, o decían que no sabían nada, ni el demonio les había querido revelar cosa alguna, luego los mandaba matar, diciendo que ya el demonio o los dioses no hacían caso de ellos, ni les querían decir nada por su mala vidas y costumbres.¹

Con estas palabras fray Diego Durán describía al emperador Moctezuma haciéndose eco de una tradición indígena que lo veía como un déspota sin misericordia. Por su parte, la tradición tlatelolca que recopila el Libro XII del Códice Florentino lo muestra como un ser apocado y cobarde ante la conquista, lleno de temores y entregado a los españoles como un rey pusilánime que no pudo hacer frente a los invasores. En casi todas las narraciones de tradición indígena, la mala actuación del monarca producía una pérdida de legitimidad que se acentuaba con la poca atención que éste daba a los presagios que la divinidad le enviaba. Por ello mereció

* Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

¹ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias*, 2 v., edición Rosa Camello y Rubén Romero, Madrid, Banco de Santander, 1990, v. II, p. 484, cap. LXV.

el castigo de ser destituido y muerto de manera afrentosa: en casi todas las versiones indígenas acuchillado por los españoles.²

Este rey vencido es el que nos muestra una imagen del Códice Glasgow, en la cual una figura ecuestre de Cortés, con un ídolo bajo la pezuña de su caballo, está flanqueada por una representación de la cacica Nueva España y por Moctezuma que arrastra su estandarte, lleva grilletes de cautivo en los tobillos y tiene bajo sus pies una corona y una espada de obsidiana rotas, símbolos de su derrota.

Frente a esta percepción tan negativa, los cronistas españoles nos dan una imagen totalmente distinta. Cortés, en sus *Cartas*, lo muestra como un tirano, pues ese hecho justificaba su derrocamiento, pero lo presenta también como un poderoso señor. En su retórica depositó en sus labios palabras que bien pudieron estar en boca de un cristiano pero que eran imposibles para un mexica. En una escena, el personaje agradecía a los dioses por que había llegado el momento largamente esperado. Con estas palabras Cortés daba pie a la creencia en un anuncio del Evangelio anterior a la llegada de los españoles, un poco a la manera de las sibilas que anunciaron la venida de Cristo a los paganos, con lo cual se “cristianizaba” el pasado prehispánico.³

Moctezuma fue también uno de los personajes más sobresalientes en la crónica de Gómara. En su retrato (al que dedica varios capítulos de su obra) el rey mexica aparece descrito tanto física como moralmente a partir del esquema retórico. Después de pintar su apostura y buena presencia y gravedad, el cronista habla de su linaje, cordura, sabiduría y prudencia, destaca su liberalidad con los españoles y su mesura y magnanimidad en la aplicación de castigos y resalta su carácter

² Miguel Pastrana, *Las historias de la conquista*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998 (Tesis de licenciatura inédita), pp. 248 y ss.

³ John Elliot, “Cortés y Moctezuma” en *The Mexico Reader. History, Culture, Politics*. Gilbert M. Joseph y Timothy J. Henderson. Dirham y Londres: Duke University Press, 2002, p. 106.

aguerrido y conquistador, siguiendo los modelos europeos de los “espejos de príncipes”. Para Gómara “pocos reyes se le igualaban.” Sin embargo, aunque Moctezuma era digno de aparecer junto con otros “hombres ilustres” de la gentilidad, para justificar la conquista, el autor debía resaltar cierto despotismo, además de la poligamia y la antropofagia, con lo cual se acentuaba el carácter libertador de los españoles.⁴

La misma actitud de asombro muestra Bernal Díaz del Castillo. En su retrato de Moctezuma lo califica como “el mejor rey que hubo”, y lo describe como alguien a quien trató personalmente. Además de las reseñas de la “cámara del tesoro”, de los usos y costumbres “de la corte” y de su “palacio”, Bernal resalta los rasgos humanos de su personalidad, su deferencia con los españoles, el gran afecto que estos le tenían, la relación que llegó a entablar con ellos, el porqué no fue bautizado, en fin, narraciones que le permitían acentuar su calidad de testigo presencial de los hechos. Sin embargo, los valores que se aplican a Moctezuma son los de un rey occidental, un “príncipe cortesano” y un “valiente guerrero”.⁵

Un criollo como Baltasar Dorantes de Carranza veía a Moctezuma con simpatía, con una mezcla de admiración y compasión, como un gran personaje que había caído en desgracia, muy cercano por tanto a lo que los mismos criollos estaban sufriendo.⁶ Para esta versión española la muerte por una pedrada del populacho era preferida a la versión indígena en la que los españoles daban al emperador una muerte indigna.

La visión española de Moctezuma como un gran rey puede verse en una pantomima que según fray Juan de Torquemada

⁴ Sonia Rose-Fuggle, “Moctezuma, varón ilustre. Su retrato en López de Gómara, Cervantes de Salazar y Díaz del Castillo”. En Kart Kohut y Sonia Rose (eds.) *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1997, pp. 68-97.

⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁶ Aurora Diez Canedo, *Los desventurados barrocos, Sentimiento y reflexión entre los descendientes de los conquistadores*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1990, p. 255.

se escenificó en 1564, con ocasión de una fiesta celebrada en casa del Martín Cortés, el Marqués del Valle. Ahí se hizo una representación donde el anfitrión se disfrazó de su padre y Alonso de Ávila de Moctezuma “a la usanza de los indios [...] con muchas joyas de valor” y se escenificó el encuentro “echándole al cuello al marqués [un sartal de flores], le abrazó como antes había pasado entre indios y castellanos”. La pantomima, inmersa en los días precedentes a la rebelión de Martín Cortés que llevaría al cadalso a los hermanos Ávila, tenía una clara alusión política al mostrar a su padre como el verdadero fundador del reino de Nueva España.⁷

Esta pantomima reafirma lo que podemos constatar por otras fuentes: la percepción que los criollos tenían de Moctezuma era la de un personaje poderoso y merecedor de portar la dignidad y el rango imperial. En 1600, Juan Cano Moctezuma organizó otra escenificación en la que Hernando de Alvarado Tezozomoc representó al emperador mexica llevado “en andas y cubierto por un palio, y delante iban danzando hasta llegar frente a palacio” La escena, realizada ante el virrey Conde de Monterrey y a los españoles, tenía por finalidad mostrar cómo era el ceremonial y la corte del emperador Xocoyotzin. El cronista Chimalpáhin, quien nos dejó esta noticia en su *Diario*, no menciona nada sobre la vestimenta del rey y de su comparsa, pero a juzgar por la parafernalia que acompañó el acto, las danzas, las andas y el palio, ésta debió ser lo suficientemente lujosa como para impresionar al virrey y a su corte. Con esas farsas nacería una representación que tuvo, como veremos, un fuerte arraigo en el ámbito criollo novohispano.⁸

⁷ Juan de Torquemada. *De los veintiún libros rituales y Monarquía indiana*, 7 v., edición Miguel León Portilla, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975-1983, v. II, p. 390.

⁸ Domingo de San Antón Muñón Chimalpáhin, *Diario*, Paleografía y traducción: Rafael Tena, México, CONACULTA, 2001 (Cien de México), p. 77.

A lo largo del siglo XVII la narrativa española alrededor de Moctezuma se enriqueció con nuevos aportes, sobre todo a partir de la difundida *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís (1684) y con la edición de la obra de Bernal Díaz del Castillo en 1632, obra en la que Moctezuma aparecía con rasgos muy humanos. Al mismo tiempo, se desarrollaba en la Nueva España barroca un aparato festivo lleno de elementos simbólicos. Texto y fiesta influyeron profundamente en la plástica.

Uno de los espacios festivos que permitió a las elites intelectuales de algunas ciudades desplegar estos símbolos fue el desarrollado alrededor de la llegada de los virreyes. Lo que para la autoridad enviada desde España constituía un paseo que avalaba la conquista y el dominio de los reyes sobre el territorio y una renovación de los votos de obediencia al imperio, para los criollos y los indígenas era un espacio que les permitía la reafirmación de su orgullo, oculto detrás de esa ciega lealtad que los novohispanos decían tenerle a la monarquía.⁹

Durante la recepción de los virreyes se podía admirar a un personaje ataviado como el emperador vencido, con un lujoso traje y rostro cubierto por una máscara, que le hacía entrega al nuevo gobernante de su corona, simbolizando la sujeción del reino novohispano al Rey de España. En 1640, en la fiesta de recepción del marqués de Villena, marcharon en una mascarada, a los lados de un carro triunfal, dos personajes que representaban a Hernán Cortés y al emperador Moctezuma, y cuando llegaron ante el Marqués se detuvieron y entablaron un diálogo con la ninfa México.¹⁰ El personaje también debió aparecer en otros ámbitos festivos pues en varios

⁹ Víctor Minguéz, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Diputación de Castellón, Universidad Jaime I, 1995, p. 32.

¹⁰ Anónimo. *Zodiaco Regio, templo político al excelentísimo señor Dn Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena*, México, Juan Ruiz, 1640.

lienzos del siglo XVIII, en las llamadas “bodas de indios”, se representaba el “mitote” del emperador Moctezuma, con su máscara, acompañado por un séquito de músicos. Esta imagen debió influir fuertemente en la plástica pues en algún biombo de la conquista el emperador mismo es representado con una máscara en el momento del encuentro con Cortés. El disfraz festivo se percibía así no como una teatralización sino como una reconstrucción real de un hecho acontecido en el pasado.

Junto a la fiesta ritual, influyó también en la representación plástica el entorno de la corte virreinal de la capital y los modelos imperiales occidentales, que sirvieron para ambientar el palacio, las vestimentas y los rituales que rodeaban a la figura del emperador. En uno de los enconchados de los hermanos González se representó el salón del trono de Moctezuma como la sala de los acuerdos del palacio de los virreyes, en donde los retratos de los reyes españoles y de los virreyes eran sustituidos por los de los emperadores mexicas. En otras varias escenas de los cuadros enconchados y de los biombos, Moctezuma aparecía como un rey romano, ricamente ataviado con penachos de plumas en sus brazos y sentado sobre elaborados tronos barrocos protegidos por suntuosos paliros de finas telas que recordaban, tanto los de la fiesta del *Corpus Christi*, como los de la misma entrada de los virreyes. En tales biombos las coronas barrocas compartían la simbología real con las diademas indígenas (*xihuitzolli*) llamadas también “copiles”. Salvo éstas últimas, ninguno de los atavíos tenía un referente directo a las imágenes de los códices. Un caso excepcional es un cuadro de la colección del duque de Toscana en el cual se representa a Moctezuma con besotes, orejeras, *xihuitzolli*, escudo y capa de plumas. La obra se ha relacionado con el códice Ixtlixóchitl que formaba parte del “museo” de Carlos de Sigüenza y Góngora.¹¹

¹¹ Jaime Cuadriello. “Moctezuma a través de los siglos”, en Víctor Mínguez y Manuel Chust eds. *El imperio sublevado. Monarquía y Naciones*

La misma convergencia de elementos inspirados por las crónicas, los espacios cortesanos occidentales y las fiestas virreinales puede ser observada en las dos escenas de cuadros enconchados y biombos en las que Moctezuma es el personaje protagónico: una, su desastrosa muerte por una pedrada mientras trataba de calmar los ánimos, (escena que le daba a esta vida su carácter trágico) se sitúa casi siempre en un elaborado balcón barroco; la otra, que describía el encuentro entre Cortés y el emperador mexicana (situación que los criollos construyeron como un verdadero acto fundador del reino, con el cual ambos estados se habían hecho mutuo reconocimiento) se elaboró con elementos tomados de la entrada de los virreyes. La escena fue representada de manera autónoma en un conocido biombo, atribuido al pintor Juan Correa, en el cual Cortés y Moctezuma se hallan frente a frente seguidos de sus respectivas comitivas y pendones. El primero, con atributos de gobernador y acompañado por sus soldados y clérigos, es presidido por su pendón. Moctezuma, por su parte, vestido a la “romana”, se sitúa bajo un lujoso palio, sobre un barroco trono cargado en andas por cuatro barbados príncipes y portando una corona con el águila emblemática. La escena recuerda una descripción de Solís:

Sobre los hombros de sus favorecidos, en unas andas de oro bruñido, que brillaba con proporción entre diferentes labores de pluma sobrepuesta, cuya primorosa distribución procuraba obscurecer la riqueza con el artificio. Seguían el paso de las andas cuatro personajes de gran suposición, que le llevaban debajo de un palio, hecho de plumas verdes, entretejidas y dispuestas.¹²

Entre los dos personajes se desarrollaba un mitote o danza indígena en la que varios danzantes agitan sus sonajas y mosqueadores de plumas acompañados del tañido del teponaxtle.

en *España e Hispanoamérica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 111 y s.

¹² Solís, *Historia de la conquista de México*. Libro III, cap. 12.

La escena representaba las danzas que se realizaban durante la entrada de los virreyes, por lo que es muy posible que el cuadro sea una lectura simbólica de esa festividad: el gobernante que llegaba en nombre del rey de España (al igual que Cortés) debía reconocer en los criollos a los herederos del reino de Moctezuma, cuya soberanía, simbolizada por el palio, había perdido al ceder el reino a Carlos V.¹³

Ese mismo simbolismo se encontraba detrás de la ceremonia en la cual un danzante vestido de Moctezuma depositaba a los pies del virrey entrante su corona como símbolo de la cesión del reino. La escena había sido también descrita por Solís: Mientras estaba preso, Moctezuma había aceptado el vasallaje de su reino a Carlos V, como lo había profetizado Quetzalcóatl, y le hizo enviar algunas joyas y riquezas en señal de sujeción. Cortés había recibido todo esto en nombre del rey y nombró un notario que diera fe del acto. Aunque Moctezuma “no tuvo intento de cumplir lo que ofrecía” y aquel discurso no eran más que un ardid para alejar a los españoles, Solís remarcaba que por ese acto el rey azteca había reconocido como señor del Imperio mexicano a Carlos V, “destinado por el Cielo a mejor posesión de aquella corona”, y agregaba que el acto se hizo “según el estilo de los homenajes que solían prestar a sus reyes”.¹⁴

Esta escena fue también representada en la plástica y la vemos en un cuadro en el que Moctezuma aparece como un rey romano, con su diadema afiligranada y su báculo hacia abajo, que observa su corona (símbolo de la autoridad que ha delegado) colocada sobre una bandeja. Tanto esos atributos de poder como las armas de combate (la macana de filos de

¹³ Moctezuma aparecía también en otra festividad, la jura de los reyes. Después de 1621, según Arias de Villalobos, en las juras de los reyes, los coheteros colocaban sobre dos canoas unos juegos artificiales con figuras que representaban al emperador Moctezuma y a otros líderes precolombinos arrodillados frente a un león, símbolo de la corona española. Curcio, *The great festivals*, p. 50.

¹⁴ Solís, *Historia*, Libro III, cap. 3, p. 203 y ss.

obsidiana) que cuelga de su cintura, hacían referencia a la deposición del emperador como cabeza del reino y capitán de sus milicias. Su actitud, la de un rey depuesto, simbolizaba la de aquel que había cedido su poder a un ser superior, Cristo, y a su representante en la tierra, el emperador. Este cuadro se encontraba en las casas reales de Tlatelolco, asiento de la antigua nobleza mexica y sede de uno de los gobernadores indígenas de la ciudad; la existencia de este cuadro en tal espacio era, por tanto, una muestra de la perspectiva indígena que veía este acto de Moctezuma como un símbolo del pacto entre su comunidad y el rey de España.¹⁵

Moctezuma, convertido en el rey de Nueva España, avalaba con su presencia la existencia de un reino anterior a la conquista y de un pacto por el cual este reino se insertaba en el imperio español, pero conservando los privilegios que Moctezuma había conseguido al entregar el reino a Cortés.¹⁶ Con este acto no sólo dejaba a sus herederos, los criollos y nobles indígenas, una serie de privilegios, sino además se convertía en el rey fundador de la Nueva España. De hecho Moctezuma era el puente entre los mundos anterior y posterior a la conquista, dos realidades unidas por una continuidad ininterrumpida.¹⁷

Desde el siglo XVII, pero sobre todo en el XVIII, la figura de Moctezuma se volvió muy popular en las fiestas, en especial por un baile que se denominó “el mitote de Moctezuma”. Joaquín Antonio Basarás recogió esta descripción de él:

¹⁵ Cuadriello, “Moctezuma”, pp. 110 y ss. La imagen de Moctezuma también tuvo un fuerte impacto en Europa. Carmen Val Julián, “Rey sin rostro. Aspectos de la iconografía de Moctezuma Xocoyotzin” *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, XX (1999), núm. 77: 105-122.

¹⁶ Jaime Cuadriello, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 88.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71 y ss.

Usan también de algunos bailes, y con especialidad del que llaman de Moctezuma [...] Esta danza se compone de 12, 16 o 24 hombres, todos vestidos de blanco, cuya finísima ropa con muchos y ricos encajes sobrepuestos hacen costoso el adorno [...] en la mano derecha llevan un tecomatillo, que es un instrumento hueco con cantidad de piedras muy menudas [...] y en la izquierda una macana o ramillete de hermosas plumas de diversos colores. Preside esta danza otro hombre que hace el papel de emperador, distinguiéndole de los demás no solamente la rica diadema que ciñe su frente, sino también lo suntuosísimo de su traje y costosísima pedrería. Mientras danzan los demás se está sentado en su solio, y luego que concluyen sale él sólo con majestuoso ademán a hacer lo propio y dar el último realce al baile [...] Es el baile mejor que tienen, así por lo honesto y divertido de sus mudanzas, como por los excelentes requisitos de su adorno [...] En unos parajes se hace con más esmero que en otros. La diferencia que pueda haber consistirá en las galas, en la pobreza o riqueza del lugar.¹⁸

En algunos cuadros este baile (que se pretendía era la representación exacta de aquella que realizara el mismo emperador en su corte antes de la llegada de los españoles) aparece representado en escenas de matrimonio de indios, desprovisto de la ritualidad política que tuvo en el siglo XVII y convertido en un baile para toda ocasión.¹⁹

Para el siglo XVIII la presencia del emperador Xocoyotzin como rey de México trascendió el ámbito criollo para convertirse en un tema popular; el hecho se puso de manifiesto durante los funerales de la pequeña hija del virrey José Sarmiento de Valladares, conde de Moctezuma, muerta en 1697

¹⁸ Anónimo, "Discurso sobre los indios de la Nueva España" en *Recolección de varios curiosos papeles no menos gustosos y entretenidos que útiles a ilustrar en asuntos morales, políticos, históricos y otros*. V. VI, Cádiz, 1762. Biblioteca Nacional de México, Ms. 21. Publicado por Ilona Katzew (ed.) *Una visión del México del Siglo de las Luces, La codificación de Joaquín Antonio Basarás* [1763], Nueva York, Landuccci, 2006, ff. 352-353.

¹⁹ Ilona Katzew, introducción a *Una visión del México*, p. 40.

y considerada como descendiente directa del gran *tlatoani* por línea materna. El pequeño cadáver fue acompañado por las autoridades urbanas y por el pueblo en una apoteósica despedida, lo que no era un hecho común cuando moría el hijo de algún virrey.²⁰

Esa presencia popular se puede observar también en dos casos inquisitoriales. En 1650 el cerero Pedro López declaraba en el juicio de la vidente Josefa Romero que, después de asistir a un mitote de los indios en un tablado, enternecido con la figura de Moctezuma, había preguntado a la acusada por la suerte de un rey tan digno y justo. La vidente le aseguró que el monarca azteca no se había condenado, que antes de morir había pedido el bautismo y que estaba en el purgatorio en espera que alguien rezara por él.²¹ En 1677 el mestizo Pedro del Castillo, acusado por los inquisidores de tener un pacto con el demonio, confesó que una india le había aconsejado subir a una montaña, donde encontró una cueva en la que el mismísimo Moctezuma, sentado en una silla dorada, le había ordenado que se quitara el rosario y las reliquias, y que le ofreciera su alma al demonio en retomo de los poderes extraordinarios que se le habían concedido.²²

Ese impacto no sólo afectó a la capital. Para fines del siglo XVII la figura del emperador había penetrado en el lejano norte y formaba parte de los discursos contestatarios de los indios rebeldes. En varios informes de misioneros, desde el padre Kino, se menciona que los indios creían en Moctezuma como un hechicero y se le asociaba con la tierra de donde salieron sus antepasados para fundar Tenochtitlan. Agustín

²⁰ Giovanni Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, edición y traducción: Francisca Perujo, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1976, p. 120.

²¹ Testimonio de Pedro López de Covarrubias, México, 4 de abril de 1650. AGN, Inquisición, 432, fol.473r.

²² AGN, Inquisición, 633.4, *fol.* 413r 417r. Citado por Cervantes, *El Diablo*, p. 63.

Ascuhul, indio guayma que atrajo hacia su predicación a numerosos pimas en 1778, decía que Moctezuma era un dios creador del cielo y de la tierra y que pronto regresaría a instaurar una era de paz para los indios en la que los españoles serían sus esclavos; esto sucedería después de que el mundo fuera destruido. El profeta prometía a los que lo siguieran recobrarían la salud y la juventud y fabricó una figura a la cual tenían acceso unos cuantos y le ponía en la boca un cigarro que después compartía con los concurrentes; también se le ponía comida como ofrenda, al igual que rosarios y joyas.²³

La imagen de Moctezuma había sufrido a lo largo de los siglos virreinales una serie de transformaciones. De ser un tirano cobarde para los indígenas del siglo XVI, pasó a convertirse para criollos y mestizos en un rey cortesano que simbolizaba al reino de Nueva España para, finalmente convertirse en el siglo XVIII en la bandera de las reivindicaciones indígenas contra la explotación. Sin embargo, el siglo XIX fue testigo de la decadencia de Moctezuma como un personaje popular; una figura emblemática del mundo indígena comenzó a desplazarlo para convertirse en el nuevo héroe del México independiente. Cuauhtémoc, el emperador que resistió a la conquista española, tenía las cualidades necesarias, mejores que las de Moctezuma, para encarnar los ideales de la nueva sociedad que se estaba gestando.

²³ Agustín llegó a reunir hasta tres mil indios guerreros para defenderse de un posible ataque pero finalmente fue capturado y ajusticiado. José Luís Mirafuentes, "Agustín Ascuhul, el profeta Moctezuma. Milenarismo y aculturación en Sonora" en *Estudios de Historia Novohispana*, 1992, v. 12, pp. 123 y ss.

LA POLIFONÍA EN LA HISTORIA Y LOS ARCHIVOS JUDICIALES

Blanca Gutiérrez*
Lourdes Somohano*

Caminos bifurcados

“Escucho con mis ojos a los muertos”, escribió el gran Francisco de Quevedo en uno de sus inmortales sonetos, resaltando el papel de la cultura escrita como preservadora del conocimiento, como una vía que posibilita el diálogo entre el presente y el pasado, el diálogo entre los vivos y los muertos.¹ La cultura escrita, que hizo posible romper las barreras del tiempo y del espacio.

“Escuchar con nuestros ojos a los muertos”. Poética definición de lo que hace y distingue a un historiador. Capacidad de escucha y encuentro con el “otro”, en este caso, con el pasado. Para que dicha capacidad de escucha posibilite el diálogo entre el presente y el pasado, entre el “yo” y el “otro”, es necesario que el historiador conozca de antemano el sentido de las palabras que ese otro, a través de los documentos, emplea: las realidades que los testimonios-documentos representan. El historiador debe saber, también, que cada época, que cada sector de la sociedad, tiene distintos mecanismos de

* Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro.

¹ Citado en José Antonio Millán, “La lectura y la sociedad del conocimiento”, en <http://jamillan.com/lcsoco.htm>.

fabricación de significados y de elaboración simbólica de la realidad.

El oficio de historiar implica distinguir entre la rigurosidad que exige la disciplina en el análisis de las fuentes y de los testimonios –lo que sería propiamente el *método histórico*–, y la “reconstrucción imaginativa” que el historiador hace a partir de lo que esos testimonios aportan para elaborar su visión del pasado –lo que sería la *historiografía*–.² El historiador, como *constructor de los hechos históricos*, es quien da unidad, coherencia y significado a datos aislados y dispersos. En palabras del historiador González Ochoa:

Los acontecimientos no existen aislados sino siempre formando parte de un flujo, siempre ligados a otros por algún tipo de relación. [...] Para que exista la historia debe haber una mente que confiera coherencia, orden y unidad a los diversos fenómenos; es decir, una mente que pueda darles sentido [...].³

En el contexto de las profundas transformaciones que han caracterizado a la historiografía en la última centuria, destacados historiadores han hecho severas críticas a la historiografía liberal, acusándola de reproducir la visión de las élites y de privilegiar *una sola voz* en realidades *polifónicas*. La historia de los estados-nación está escrita, señalan, como una especie de “biografía espiritual de la élite” o, en palabras de James C. Scott, como una especie de “*autorretaro* de las élites dominantes donde éstas aparecen como quieren verse a sí mismas”.⁴

² Sonia Corcuera de Mancera, *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX* México, FCE (Sección Obras de Historia), 1997, p. 394.

³ Citado por Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Modelización y representación de la historia en el teatro”, en *Temas y variaciones de literatura. Mito, historia y literatura*, México, UAM-A, 2002, p. 59.

⁴ Ranahit Guha, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Ed. Crítica (col. Historia y Teoría), p. 33 y James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Ed. Era (Col. Problemas de México), 2000, p. 42.

Al hacer un balance sobre el estado actual de la historiografía europea y proponer la búsqueda de nuevos derroteros para la disciplina, Joseph Fontana sugiere invertir la ruta por la que tradicionalmente incursiona el historiador en el conocimiento del pasado. En vez de partir de una serie de premisas (hipótesis) con referentes teóricos previamente definidos, propone iniciar exhaustivas incursiones en los archivos, con mentalidad abierta para detectar todo tipo de problemáticas presentes en determinado momento histórico y poder recorrer, así, la multiplicidad de caminos que cada uno de ellos representó: “lo que convendría –señala– es [...] comenzar por el hecho concreto, por el acontecimiento con todo lo que tiene de complejo y peculiar. [...] Si partimos del acontecimiento, podremos distinguir la diversidad de los planos que se entrecruzan en él y escoger los que nos aporten perspectivas más interesantes”. Propone, además, reconstruir una historia “polifónica”, donde estén presentes, en la medida de lo posible, la diversidad de voces que se expresan en el pasado.⁵

En esta intervención, queremos detenernos brevemente en estas propuestas: retomar al acontecimiento y recuperar la polifonía de la historia. Retomar al acontecimiento para nosotras significa, por un lado, regresar a las fuentes con una actitud de escucha diferente, donde la mirada sensible y aguda del historiador se detenga en aquellas voces que hasta la fecha han permanecido silenciadas y, por el otro, indagar en acervos y analizar testimonios poco trabajados por los historiadores, buscando detectar la diversidad de voces que caracterizaron a una época, para integrar al discurso historiográfico a la mayoría de actores sociales que en ella estuvieron presentes.

Una manera de recuperar la polifonía en la historia implica recuperar a los marginados en el discurso historiográfico, como un contrapeso a la historiografía moderna y liberal, que

⁵ Josep Fontana, “En busca de nuevos caminos”, en *La historia de los hombres: el siglo XX*, Barcelona, Ed. Crítica (Biblioteca de Bolsillo, 81), 2002, pp. 187-205.

privilegió el peso de las élites. En palabras de Guillermo Zermeño, “este desplazamiento teórico e historiográfico [permite] comenzar a observar a los materiales de la historia ya *no como portadores indiscutibles de los hechos pasados, sino como instancias parciales de conjuntos o sistemas de comunicación que a la vez que refieren a algo, son sus representantes*”.⁶

Ahora bien, podríamos preguntarnos: ¿cómo escuchar a los grupos sociales subordinados si éstos casi no aparecen en los testimonios heredados del pasado y cuando así lo hacen aparecen bajo el prisma de los grupos dominantes?, ¿dónde y cómo ubicarlos cuando éstos apelan más a la tradición oral que escrita? Como lo señala Guha, “distinguir el lugar del subalterno presume saber escuchar”; escuchar significa “estar abierto *a* y existencialmente dispuesto *hacia*”. Para “escuchar”, los historiadores dependemos de los documentos y testimonios heredados del pasado, pues nuestro conocimiento es indirecto. Retomando a Marrou, sabemos que un documento es “toda fuente informativa de la que el ingenio del historiador sabe sacar algo para el mejor conocimiento del pasado humano” y que todo vestigio del pasado se convierte en testimonio de una época, cuando el historiador puede y sabe comprender algo del mismo.⁷

En este texto haremos mención a la importancia de los testimonios albergados en los archivos judiciales, como alternativas testimoniales que nos permitan incorporar a los grupos dominados en el discurso historiográfico e intentar reconstruir una historia polifónica.

⁶ Guillermo Zermeño, *La cultura moderna de la historia...*, p. 129. Cursivas nuestras.

⁷ H. I. Marrou, “La historia se hace con documentos, lo mismo que el motor de explosión funciona con gasolina” en Guillermo Zermeño Padilla (comp.) *Pensar la historia. Introducción a la Teoría y Metodología de la Historia en el siglo XX*. México, Universidad Iberoamericana (Antologías Universitarias, 1), 1994, p. 27.

Los archivos judiciales nos abren las puertas a un mundo fascinante, pues nos ofrecen la opción de tener un acercamiento, desde ángulos diferentes, al conocimiento del pasado. Historias que hasta hoy han permanecido silenciadas por el olvido, esperan la mirada crítica del historiador para hacerse escuchar, para dar testimonio de una época, de sus problemas y retos, angustias e ilusiones, de la vida cotidiana de hombres, mujeres y niños, de los usos y abusos del poder, de la justicia e injusticia, de los delitos y de las tragedias que, para muchos, representó la época que vivieron.

En estos testimonios, raro es encontrar a los grandes hombres a que los libros de historia nos tienen familiarizados; tampoco aparecen célebres batallas, ni fechas gloriosas, ni grandes tratados, ni las “intrigas palaciegas”—como denominó Lucien Febvre a la historiografía avocada a recuperar tanto las glorias del poder, como los testimonios de los triunfadores, la vida pública o la vida del Estado—. No. Por lo general estas historias no se refieren a ello. Encontramos, sí, infinidad de testimonios de hombres comunes y corrientes. Unos están presentes en los testimonios acusados de cometer diversos delitos; otros aparecen como víctimas de los delinquentes o testigos de los acontecimientos; en medio, está la voz de la autoridad, la determinación de la ley, el papel de la justicia, al pretender sancionar a aquellos que rompieron con las reglas sociales establecidas: la autoridad judicial decidiendo, en última instancia, el destino individual de las personas: su libertad o, incluso, su vida.

En el desarrollo de las historias, aparecen: la pobreza, la vida cotidiana de las generaciones pasadas, sus formas de hacer frente a los retos de la vida, la mentalidad de una época, diversas concepciones de la justicia, la ciudad, sus calles y callejones polvorientos, sus cantinas y pulquerías, los diálogos entre hombres embriagados por el alcohol, los celos, la rabia, la desesperación, la impotencia, los agravios, las injusticias,

las venganzas, los odios, los amores clandestinos, las estrategias de sobrevivencia, las personas y las colectividades. Si las prácticas culturales se expresan y transforman en la vida cotidiana, ésta y aquella se presentan en los expedientes judiciales.

El lenguaje y las visiones del mundo de los grupos sociales se detectan en la espontaneidad de ciertos testimonios. Así, voces que difícilmente se pueden escuchar en otro tipo de documentos, aparecen con particular nitidez en los expedientes judiciales y en ello radica su riqueza fundamental. Por ello, el historiador que trabaja con este tipo de fuentes debe estar atento para detectar la polifonía que en ellas se encuentra. En ellos podemos encontrar las expresiones de disidencia de una sociedad y una época determinada: a los heterodoxos, a los proscritos, a los disidentes, a las minorías, a los situados al margen del sistema por razones étnicas, sociales, religiosas o culturales, a los bandoleros, a los forajidos, a los marginados, a los mendigos, a los locos, en fin, a los que genéricamente podemos ubicar como subordinados. La violencia y la delincuencia como fenómenos culturales.

En los expedientes judiciales encontramos claros ejemplos en los que se manifiestan lenguajes no hegemónicos, disidentes, subversivos del orden imperante. El reto es, según los planteamientos de Guha, “identificar la lógica de las distorsiones en la representación del subalterno por parte de la cultura oficial o elitista, y desvelar la propia semiótica social de las prácticas culturales y las estrategias de [los grupos subalternos]”.⁸ El rescate de estas voces y prácticas no hegemónicas implica una particular disposición para leer entre líneas aquello que las fuentes señalan o incluso silencian.

⁸ Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, “Manifiesto Inaugural”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (editores), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismos, poscolonialismos y globalización*, México, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 1998. Versión electrónica en <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/manifiesto.htm>.

Como ejemplos, presentamos a continuación tres expedientes judiciales: los dos primeros son casos de mujeres acusadas de brujería en la Nueva España; el tercero, un caso de bandolerismo en el siglo XIX.

La tenue voz de las mujeres novohispanas acusadas de ser “brujas”

1º caso: Siglo XVI

Ella tenía todo para ser una bruja, era evidente su culpabilidad

En 1566 todavía no se establecía el Santo Oficio, sin embargo, el Arzobispado se encargaba de los casos que a su parecer debían ser juzgados por la inquisición. Así fue que la española María de Lugo fue acusada y procesada por el delito de hechicería y por ser bruja.⁹ Ella tenía demasiados agravantes en su contra: para comenzar, su apariencia física era típica de una bruja, pues tenía “un pedazo de las narices comido de un lado ... e que no tiene dientes en la boca, es pequeña de cuerpo y mujer vieja ...de edad de mas de 50 años por que tiene la cabeza blanca”. Ya Olmos lo había anunciado: las ancianas eran el blanco perfecto del demonio para convertirlas en brujas,¹⁰ y la principal burla que les hacía, era que elegía a

⁹ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Inquisición*, vol. 39, exp. 1, fs. 2-103. Joan Vellerino Fiscal deste Arzobispado contra María de Lugo, por hechicera y bruxa, 1566.

¹⁰ Olmos dice que una de las características de las brujas es que son mujeres pobres y ancianas. Olmos, Andrés, *Tratados de hechicerías y sortilegios*. Paleografía del texto náhuatl, versión española, introducción y notas de Georges Baudot, México: UNAM, 1990, p. 17. Las brujas europeas de acuerdo a Nathan Bravo se define por cinco características. La quinta se refiere a los signos corporales que tienen en virtud de ser brujas. Nathan Bravo, Elia, *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*. México, UNAM, 2002, pp. 29-35.

mujeres pobres, y no las sacaba de su pobreza.¹¹ Por lo que los inquisidores episcopales no dudaron en acusar a María, pues era una mujer fea, vieja, pobre y solitaria. Ella fue denunciada por doña María de Anungbay, apoyada por sus tres testigos: dos negras y una india.

En la acusación se argumentó que María de Lugo realizaba rituales demoníacos en donde se convertía en bruja, para lo cual, se desnudaba y untaba un tizne color negro en todo el lado izquierdo de su cuerpo, incluida su cara, todo el brazo, hombro, espalda y pierna. Sobre la cabeza se ponía una soga de amascatepe como si fuera un tocado, de color negro. En su pie derecho, sobre el empeine se pintaba una cara colorada. Con esta decoración o revestimiento de su cuerpo se daba inicio a la conversión bruja.

Ella había iniciado ya el hechizo, pues tenía 30 días de haber conjurado un árbol de espinos que estaba en la azotea de la casa donde vivía. Así comenzó el ritual, a las once de la noche. Primero cortó una varita y sosteniéndose en un solo pie fue dando brincos y cojeando, hasta donde estaban unas piedras, recolectadas en un cementerio, que había juntado, con las que confeccionó un cercado para colocarse dentro de éste y adorar al demonio. El fin era que éste último fuera tenido por su familiar, así ella podría lograr muchas cosas, como cuando “salió volando para ir a la Trinidad” y luego a Quito, en el Perú, de donde trajo un cofre, que tenía alitas de oro, donde estaban todos los ungüentos e implementos bruja. Mediante estos hechizos ella podía viajar en una sola noche desde la ciudad de México a Quito, y regresar; pero únicamente podía hacerlo en martes y viernes. Al demonio que adoraba en el cercado le gustaba mucho que le hiciera un sahumero, con las piedras del mismo cementerio, con lo que podría lograr muchos favores.

¹¹ Kramer, H. Y J. Sprenger, *El martillo de las brujas. Para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*, Madrid: Ediciones Felmar (Colección Abraxas, núm. 9), 1976.

Un gran inconveniente se generaba, en cambio, cuando alguna persona mencionaba a Dios, porque de inmediato a ella le sucedía alguna desgracia; para contrarrestar el efecto de inmediato le decía al demonio “mancebo perdóname, esto sólo lo hago por cumplir”. Otros grandes trastornos se producían cuando llevaban por las calles al Santísimo Sacramento, lo que era controlado de inmediato con un ajo asado, así se contenía al mal. Según la denuncia contra María de Lugo, ésta no actuaba sola, se hacía acompañar de una esclava negra que había venido del Perú; juntas acudían al campo para encontrarse con el demonio, al que amaban tanto que le ofrecieron cada una un miembro de su cuerpo. En el campo ellas bailaban con el demonio, quien tomaba la forma de un cabrón, que tenían por su amigo; al concluir el baile le daban un beso en el rabo y luego tenían acceso carnal con él. Ella también era acusada de hacer algunas hechicerías que vendía a otras mujeres para que los hombres las amaran.

María de Lugo pasó seis meses en la cárcel arzobispal, mientras se desarrollaba su proceso. Los cargos que se le hicieron fueron sostenidos por las mencionadas doña María de Anungbay y sus dos esclavas negras y una sirvienta india mejicana. No obstante que el inquisidor le mencionó a la acusada de qué se le acusaba, más no quién, ella de inmediato identificó a su acusante. Ella dijo que quien la había denunciado era María de Anungbay, con las dos negras y la india, eran sus enemigas y dirían todo lo que fuera contra ella para perjudicarla.

En cuanto a la acusación María de Lugo argumentaba que era un error, porque ella era inocente. Durante los seis meses de su encierro, María de Lugo escribió constantemente al Inquisidor. Mediante el procurador mandó indagar para saber porqué declararon contra ella. Luego de las indagatorias el procurador descubrió que la india que testificó fue presionada para hacerlo. María de Lugo solicitó de inmediato, mediante su procurador, que los indios que le proporcionaron información fueran llamados a declarar.

Mientras tanto los inquisidores trataban de hacer su trabajo para lograr que María de Lugo confesara. Para lo cual usaron la tortura. En presencia del doctor Rodrigo de Barbosa, provisor del arzobispado de México, y de Juan de Avendaño y de otros de la audiencia del arzobispado, María de Lugo fue requerida para que confesase la verdad acerca de la acusación. Le aseguraron que si aceptaba su culpa y declaraba, serían misericordiosos con ella y no ejecutarían la sentencia de tormento. Le advertían, que si le sobreviniese algún daño por la tortura, sería por cargo y culpa de ella y no del señor fiscal provisor.

A la pregunta que le hizo el fiscal provisor sobre confesar la verdad, María dijo nuevamente que nada sabía de lo que le preguntaban, que era un error, ella no era bruja. Y pidió un confesor, porque, dijo, quería mejor morir. Ante tal respuesta el Fiscal mandó que la desnudaran y le volvió a requerir que dijera la verdad. Ella nuevamente dijo que no sabía nada de lo que le preguntaban. Entonces el señor fiscal mandó que la pusieran con una sabana tendida sobre el potro, y volvió a requerirle que le dijera la verdad. María respondió “questa presta a morir”. Ante la reticencia de María el provisor ordenó que le ataran los brazos y las piernas con unos cordeles, y la atemorizaran, mandando que se los apretaran con unos garrotes, y le echaran agua con un jarro en la cara. Cuando se repuso María “dixo no devia nada”. Nuevamente fue requerida para que dijera la verdad y le pusieron una *toca* encima de la boca. Con lo que María dio muchos gritos. El fiscal ordenó que le quitaran la *toca* y le volvió a requerir dijera la verdad. Ella nuevamente dijo que no debía nada. El provisor la mandó quitar del potro y le advirtió que tendrían otras sesiones como esa, con tormentos hasta que ella no confesara, o sea, aceptara que era bruja y había realizado los rituales por los que fue acusada.¹²

¹² AGN, Inquisición, vol. 39, exp. 1, fs. 2-103.

Posteriormente María de Lugo escribió al inquisidor y le solicitó, que, para que se descubriera la verdad, mandara traer a las dos negras y a la india, que juraron en falso. Así, cuando vieran, interrogaran, que usaran del tormento, conforme a derecho. Porque sólo así ellos podrían saber la verdad.

María tuvo otras sesiones de tormento, y finalmente, permitieron declarar a la india, y a otros testigos, quien confesó que la habían presionado para que acusara a María de Lugo. Finalmente se dio el fallo contra María de Lugo. Se le encontró culpable, pero se le contó como condena el tiempo que ya llevaba en la cárcel, además de que se encontraba muy enferma. Se le condenó al destierro perpetuo del arzobispado de México, dándole diez días para efectuarlo, luego de que saliera de la prisión. En caso de que ella regresara le darían 200 azotes. Como pena tendría que rezar todos los viernes del año el rosario. Ir todos los domingos a misa y los días de fiesta de guardar. Se le amonestó y mandó que de ahora en adelante viviera bien y no cometiera delitos de éstos, por los que había sido procesada. Le condenaron a pagar cuatro pesos de oro común para el señor fiscal que la acusó. Así terminó el caso de María de Lugo. Cuando los inquisidores eclesiásticos se convencieron de que existían irregularidades la dejaron ir, pero sin aceptar que era inocente, porque, finalmente ante sus ojos, algo había hecho para que se pensara así de ella.

2º Caso: Siglo XVIII

El estigma de bruja como un arma de protección

En 1735 el inquisidor fiscal del Santo Oficio levantó un proceso en contra de la española María Gómez,¹³ acusada de ser

¹³ El inquisidor fiscal del santo oficio Contra Maria Gómez, por tener pacto con el demonio, y ser bruja. Pueblo de Ayo el Chico jurisdicción de la Barca. Año de 1735. AGN, Inquisición, vol. 1175, esp. 38, fs. 396-422.

bruja y de mantener un pacto con el diablo. Según la acusación, en complicidad con la india Leonor, ambas realizaban un ritual auxiliadas de dos gatos prietos, a las doce de la noche, en un cercado que hacían en su cuarto, estando desnudas. Los gatos les lamían todo el cuerpo, de arriba hacia abajo, y ellas se volteaban de un lado a otro y le daban al gato un ósculo en su parte posterior. En su ritual, según testimonio de la denunciante, ellas decían en voz alta la terrible y popular frase: “De villa en villa sin Dios ni Santa María”. Entonces, el gato comenzaba a separarles toda la carne de su cuerpo, piernas, brazos, cara y pechos, que, por “ministerio del gato” se quedaban solamente con la osamenta. Los ojos habían sido separados previamente y puestos debajo de un *tenamastle* que tenían para este fin. Luego, el gato se paraba en dos pies maullándoles; en ese momento, las dos osamentas desaparecían y una lucecita verde salía dando saltos, apagándose y prendiendo. Así, las mujeres salían volando por los aires y el gato las seguía. En otras ocasiones volaban sólo con untarse un unguento rojo. Adicionalmente, María tenía maleficiadas a tres mujeres con unos muñecos penetrados de espinas en todo el cuerpo; a una de ellas la tenía sin campanilla, a la otra ciega y la tercera padecía terribles dolores en los brazos.

La denuncia contra María la puso Juana Teresa Gómez, única hija de la denunciada, quien en una ocasión dijo haber acompañado a su madre a volar, sólo que se asustó y apenas levantado el vuelo se calló. Juana Teresa era una mujer de 15 años, casada tres años antes; precisamente el mismo tiempo que tenía su mamá de ser bruja.

La denuncia causó una gran conmoción en el pueblo de Ayo el Chico, jurisdicción de la Barca. Previa autorización del inquisidor, el comisario realizó una serie de diligencias para registrar la casa de la bruja, se auxiliaron de varias personas, pues uno detendría a la acusada en la puerta, impidiéndole entrar, mientras los otros incautaban los muñecos y el unguento, pues sabían exactamente en donde los guardaba. Luego de tener en sus manos los instrumentos del delito ella

quedaría detenida y depositada en un lugar seguro, mientras les llegaban las órdenes del inquisidor.

El cateo se realizó, sin embargo, no localizaron ni los muñecos ni el ungüento; encontraron en cambio una sospechosa bolsita de tela con hojas de maíz, y nada más. Sin los objetos señalados se caía una buena parte del caso, pero les quedaban las mujeres embrujadas y la declaración de la hija. Se procedió a entrevistar y examinar a las maleficiadas, la de la campanilla y la ciega, ambas declararon que su enfermedad era de origen natural y no tenía relación con María Gómez. Sólo la tercera, Bernarda de Chávez, que era consuegra de María, y que fue quien llevó a Juana Teresa a denunciar, se sostuvo insistentemente en ser víctima de María. Bernarda de Chávez tenía tres años de estar maleficiada, el mismo que su hijo, de 25 años, tenía casado con Juana Teresa. Casualmente, en varias ocasiones que había reprendido a su nuera, por lo mal que hacía los quehaceres, “incluso dándole algunos golpes”, al día siguiente se sentía adolorida gravemente de los brazos y de todo el cuerpo. Estos dolores los había experimentado en muchas ocasiones. En una de esas ocasiones, luego de amonestar a la nuera, ésta la amenazó diciéndole que le iba a confesar la causa por la que, cuando la reñía y golpeaba, al día siguiente se veía tan mala. Fue así que le contó que su madre era bruja y la tenía maleficiada. Por este motivo fue que Bernarda llevó a la fuerza a su nuera a levantar la denuncia.

El Comisario del Santo Oficio y los vecinos del pueblo estaban convencidos de la maldad de María Gómez y esperaban su castigo. Ella no asistía con regularidad a misa, ni al rosario por lo que era claramente culpable. El inquisidor consideró que con lo único que contaban para procesar a María, era con la declaración de la hija, por lo que pidió al Comisario que se ratificara a Juana Teresa en su denuncia.

En pocas ocasiones del expediente inquisitorial se puede escuchar la voz de Juana Teresa. Una de ellas fue cuando la llamaron ante el Comisario para que ratificara su denuncia: ella se retractó y dijo que lo había hecho por culpa de su suegra

Bernarda de Chávez, “por consternación en que la ponía por medio de golpes y vueltas que le dava [*sic*]”. El Comisario entonces comprendió que la muchacha y su madre se habían coludido para que ella se retractara, pero no podían permitir que la bruja se quedara sin castigo. Como la muchacha se negaba a ratificar y a responder, el comisario, “por medio de exhortaciones” que le hizo, ayudado por dos religiosos, la convencieron y ella “se hubo de ratificar en todo.” Luego la hija se retractó por segunda ocasión y el comisario del Santo Oficio le informó al inquisidor, que la muchacha iba con “animo de negar todo”. Sospechando el comisario que era por persuasión e inducción de su madre le preguntó si María le había aconsejado algo a lo que la hija contestó que su madre le había dicho: “hija que me as denunciado”, al principio ella no lo aceptó, pero luego la señora volvió a insistir y Juana Teresa le dijo a su madre lo que había hecho y la denuncia que había puesto. Entonces, su madre le pidió que se retractara y les dijera la verdad, “aver dicho su dicho de temor de la mala vida que Bernarda de Chaves su suegra le dava [*sic*]”. La muchacha se mostraba muy arrepentida de haber levantado la denuncia. Esto confirmó las sospechas del Comisario, la hija venía coludida y persuadida por su madre para quitarle la culpa, por lo que muy hábilmente el comisario le habló y “con lo que su merced le dixo y el temor que a dios tiene se ratificó y si necesario les es ratifica de nuevo contra dicha su madre.”

Para los ojos contemporáneos es muy claro entender las razones de la muchacha. Para contener la violencia de su suegra inventó que su madre era bruja. Tanto la hija como la madre lo dijeron claramente, pero ni los vecinos del pueblo ni el comisario del Santo Oficio las quisieron escuchar. A nivel local, todos, desde los sacerdotes a los vecinos, la pensaban como culpable, en cambio, al desestimar el caso, los inquisidores de la ciudad de México entendieron claramente que no había un acto de asociación con el demonio, era un problema doméstico. Una inserción de lo local, en lo global.

3er Caso: Siglo XIX

Los "bandidos" de Tlacote el Bajo

Los reportes oficiales del caso, dan cuenta de que en la madrugada del 19 de octubre de 1882, "una gavilla de bandidos, disfrazados de peones de campo", asaltaron la hacienda de Tlacote el Bajo. La "gavilla", como fue calificada desde el inicio por las autoridades, estaba conformada por un grupo "como de treinta hombres, armados con puñales, chuzos y machetes". Los acontecimientos ocurrieron cuando el administrador de la finca había salido a dirigir las operaciones del día y observó a un grupo de hombres que "por su traje, actitud y oscuridad de la mañana, juzgó trabajadores [de la hacienda] y los saludó afectuosamente"; la respuesta de "los miserables cobardes", señalaron las autoridades, fue arrojarle sobre "el indefenso administrador", el cual, buscando refugio en la hacienda, entró a ella y tras él los ladrones. En defensa del perseguido acudieron el escribiente y el trojero, quedando todos, especialmente el administrador, gravemente heridos. Días más tarde, los dos primeros fallecieron. Los atacantes hicieron pedazos las puertas de la tienda y la saquearon, robando los caballos, armas y cuanto ahí existía; posteriormente huyeron hacia el monte.¹⁴

El asalto de Tlacote el Bajo fue presentado como parte de la delincuencia común cometida por una gavilla de bandoleros, y sus exigencias políticas y sociales fueron ocultadas. Así presentados, sus actos indignaron a la sociedad queretana. El hecho no era para menos: la hacienda asaltada pertenecía a la

¹⁴ Archivo Histórico de Querétaro (en adelante AHQ), 3º. secc., 1883, exp. 11, "Sentencia del Juzgado de Distrito, mayo 11 de 1883". También *La Sombra de Arteaga. Periódico oficial del Gobierno del Estado*, Querétaro, octubre 21 de 1882, núm. 27, p. 311 y octubre 30 de 1882, núm. 28, p. 320.

familia del gobernador Francisco González de Cosío, y los hechos habían ocurrido en las inmediaciones de la ciudad.

Los hechos fueron inmediatamente reportados a la capital del estado y el gobernador dictó medidas urgentes para salir en persecución de los atacantes, lográndose la captura de una parte del grupo y de lo robado. En el lugar de su captura, a los reos se les recogieron “tres documentos, siendo uno de ellos [el] nombramiento de coronel para Antonio Balanzarte, otro de comandante de escuadrón para Antonio Guevara y otro de general para José Jiménez”. Los aprehendidos, 22 en total, fueron condenados, en primera instancia, a la pena de muerte.¹⁵

En el análisis de los expedientes, podemos detectar claramente toda una gama de voces, cada una con su propia visión tanto del atraco como de los actores en él participantes. El prefecto político del Centro, Timoteo Fernández de Jáuregui, con toda claridad expuso lo que, en su opinión, era la esencia del asunto: señaló, en primer lugar, que consideraba a los bandoleros dignos del castigo de la pena de muerte a que se habían hecho acreedores, “por su delito escandaloso, premeditado con alevosía y ventaja, horrible y sanguinario”, que había dejado “indignada a la sociedad entera”; los calificó de “hombres feroces” que ahora querían aparecer como seres inocentes que proclamaban un pensamiento político, que ni comprendían ni eran capaces de comprender, pues solo seguían “sus instintos salvajes de rapiña y de sangre”. En segundo lugar, señaló que todo era una “burda estrategia” de los delincuentes para burlar a la autoridad, pues bastaba que todos los bandidos del país adquirieran esos despachos, “de bien

¹⁵ *Ibid.*, sentencia del Juzgado de Distrito, mayo 11 de 1883. *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, mayo 24 de 1883, núm. 17, pp. 163-164. Los detenidos fueron: José Jiménez, Plácido Olvera, Juan N. Sánchez, Antonio Guevara, Silvestre Hernández, Estanislao Pérez, Mauricio López, Pablo Ledesma, Diego Ramírez, Refugio León, Anastasio Ortiz, Félix de Jesús, Porfirio Hernández, Agustín Ramírez, Eustaquio Franco Diego Arteaga, Juan de Jesús, Regino de la Cruz, Cristino Bailón, Francisco Torres, Santiago Pérez, Silverio Galván, Modesto Sánchez y Nicolás Bautista.

fácil adquisición”, aclaró, para que sus delitos quedaran impunes. Para él, los miembros de la gavilla eran unos “hombres sanguinarios”, en tanto que las víctimas era gente honrada, pacífica, que vivía de un trabajo honesto. La ley, a no dudar por el prefecto, debía otorgar seguridad y garantías a la gente honrada, y eso sólo se podía conseguir aplicando penas “severísimas”, para que los delincuentes escarmentaran y dejaran de desacreditar a México en el exterior.¹⁶

Rómulo Alonso, por su lado, jefe del resguardo nocturno, al ser preguntado con relación al motivo por el cual había aprehendido a Antonio Guevara, considerado uno de los cabecillas del grupo, señaló que porque era “un individuo de malos instintos que, uniéndose a otros de la misma naturaleza, [proclamaba] la Comuna...”.¹⁷

Al ratificarles la sentencia de muerte, los presos protestaron y señalaron que no estaban conformes y pidieron su libertad, porque, señalaron, no eran bandidos “sino socialistas”.¹⁸ De hecho, en cada una de las instancias por las que fueron juzgados, los reos argumentaron, una y otra vez, que ellos no eran delincuentes del orden común, ni salteadores de caminos, sino que se reunían con el fin de defender sus “derechos y propiedades ultrajadas”, y que formaban parte de un “levantamiento comunista y socialista”.¹⁹

¹⁶ Archivo Histórico de la Casa de la Cultura Jurídica – Querétaro (en adelante se citará, AHCCJ-QRO), Amparo, 1883, exp. 2, “Amparo promovido a favor de Antonio Guevara, José Jiménez, Juan Nepomuceno Sánchez, Silvestre Hernández, Plácido Olvera, Porfirio Hernández, Agustín Ramírez y Eustaquio Franco, contra la sentencia de muerte a que fueron condenador por el S. Tribunal de Justicia del Estado confirmando la del inferior”, de Francisco Fernández de Jáuregui al juez de Distrito, Querétaro, febrero 3 de 1883, ff. 20-22.

¹⁷ *Ibid.*, declaración de Rómulo Alonso, Querétaro, octubre 21 de 1882, f. 45v.

¹⁸ *Ibid.*, notificación del fallo de 11 de mayo de 1883, ff. 60 y 61.

¹⁹ *Ibid.*, de Antonio Guevara y otros al juez de Distrito, Querétaro, marzo 7 de 1883, ff. 40-44. Subrayados en el original.

Todas las apelaciones, todos los recursos y todas las instancias fueron adversas para los sentenciados: “La justicia inferior y superior del estado, en todas sus instancias los condenó a muerte; la justicia federal también en todas sus instancias les negó el amparo y la cámara legislativa del mismo estado por votación unánime les denegó el indulto”.²⁰ El 13 de junio de 1884 los diputados aprobaron de manera unánime el siguiente acuerdo: “no es de concederse el indulto de la pena de muerte que han solicitado los asaltantes a la hacienda de Tlacote”.²¹ Inmediatamente después de este acuerdo de los legisladores, el gobernador del estado ordenó la ejecución de los reos, señalándose el lunes 16 de junio a las diez de la mañana para llevar a cabo la ejecución.²²

Ni para la autoridad política, ni para la judicial, tuvieron ningún valor los documentos que les habían recogido a los asaltantes, en donde figuraban nombramientos del “Directorio Socialista de la Confederación Mexicana”, con el lema “República democrática y social”, y la consigna “Tierra, Instrucción, Educación, Armas». Ni para la autoridad política, ni para la judicial, tuvieron ningún valor los testimonios escritos de los asaltantes, que en sus documentos señalaban la fecha “año 398 de la esclavitud del pueblo”, como una referencia simbólica de su lucha; ni para unas, ni para otras, tuvieron ningún valor probatorio los testimonios de los aprehendidos, quienes expresamente relataron los objetivos y estrategias de su organización.

Antonio Guevara, por ejemplo, uno de los condenados, un anciano de 68 años, viudo, gañán, originario de Buenavista y vecino del Retablo, señaló que era “conquistador de [los] pueblos» que se habían adjudicado los españoles, o sea, “los

²⁰ *La Sombra de Arteaga*, Querétaro, junio 23 de 1884, núm. 25, p. 99.

²¹ AHQ, 3^a secc., 1883, exp. 11, Acuerdo del Congreso del Estado, junio 13 de 1884.

²² *Ibid.*, del prefecto político al secretario de Gobierno, Querétaro, junio 15 de 1884.

traidores de la patria”; que Tlacote no era hacienda, sino pueblo y que por lo mismo el dueño de ella era más ladrón que los que estaban presos; que los que habían ido al pueblo de Tlacote llevaban el objeto de que “se tumbara la Hacienda y quedara nomás el pueblo”, e incluso señaló que los peones del lugar estaban de acuerdo porque les habían prestado auxilio.²³ Guevara, incluso, se remontó a la historia inmediata y expuso que cuando era presidente de la república Sebastián Lerdo de Tejada, habían concurrido a México no solo de Querétaro sino de todas partes de la República, con el objeto de pedirle al presidente “los pusiera en posesión de sus pueblos y terrenos” que se habían adjudicado los españoles; que el presidente Lerdo había dado órdenes a los escribanos para que se buscaran las constancias en el Archivo General de la Nación para resolver sobre su solicitud, pero el tiempo transcurrió sin recibir ninguna respuesta; que terminada la administración del señor Lerdo, cuando el general Porfirio Díaz se había levantado en armas buscando ser presidente, de paso por Guanajuato se había entrevistado con el general Mandujano, que era uno de los “Generales de la Conquista”; que a cambio del apoyo de los indígenas y campesinos, el general Porfirio Díaz se había comprometido a que, una vez que triunfara su causa, haría la asignación de los pueblos que hacía mucho tiempo reclamaban “los conquistadores”, pero que hasta la fecha no se había logrado tal asignación.²⁴

²³ AHCCJ-QRO, Amparo, 1883, exp. 2. “Amparo promovido a favor de Antonio Guevara, José Jiménez, Juan Nepomuceno Sánchez, Silvestre Hernández, Plácido Olvera, Porfirio Hernández, Agustín Ramírez y Eustaquio Franco, contra la sentencia de muerte a que fueron condenador por el S. Tribunal de Justicia del Estado confirmando la del inferior”, declaración de Antonio Guevara, Querétaro, octubre 20 de 1882, f. 45v.

²⁴ Antonio Guevara figuró como uno de los firmantes por Querétaro de una solicitud elevada ante el Congreso de la Unión en el año de 1877, por diversos pueblos de los estados de Michoacán, México, Hidalgo y Querétaro. Véase *Defensa del derecho territorial patrio elevada por el pueblo mexicano al Congreso General de la Unión, pidiendo la conquista de la propiedad territorial para que nuevamente sea distribuida*

Al responder a la pregunta de con qué recursos contaban los asaltantes de Tlacote, Guevara informó que su proyecto era pedir dinero, armas, caballos y municiones a los mexicanos, pero aclaró que ello lo hacían no para ofenderlos a ellos, sino “solamente a los españoles”, para que se fueran para su tierra. A la pregunta de ¿por qué Tlacote?, respondió: porque Tlacote era un pueblo y no una hacienda, y que sus habitantes se habían quejado denunciando que, los que se decían dueños de Tlacote, los estaban molestando queriéndolos correr de sus tierras y no permitiéndoles que criaran animales o que fueran medieros; que por tal querella, se había pedido auxilio a varios “jefes de conquista”: al de la hacienda de Vigil, capitán Agustín Ramírez; al de la hacienda de Lagunillas, capitán Porfirio Hernández; al de los Cues, capitán Nepomuceno Sánchez, y al del Salitre, coronel Plácido Olvera.²⁵

José Jiménez, por su lado, al ser interrogado señaló que los elementos con que contaban para llevar adelante “la conquista”, era la renta que los hacendados debían pagar por el uso de la tierra que no les pertenecía, y que se habían adjudicado desde hacía tiempo; esto, aclaró, estaba dispuesto en la “ley del socialismo”, la cual les confería tales recursos.²⁶ Agustín Ramírez, al igual que sus compañeros, aceptó ser capitán de conquistadores, y señaló que no tenía más elementos que la Providencia para “rehacerse” de lo que les habían dejado sus antepasados, pues ya no eran dueños “de la leña, ni [podían] criar a sus animalitos”, porque todos los que se habían adjudicado los bienes de los pueblos no les permitían dispo-

entre todos los ciudadanos habitantes de la República, por medio de leyes agrarias y la organización general del trabajo, por la serie de leyes protectoras con los fondos que se han de crear de un Banco Nacional de Avíos, México, 1877, Tipografía de José Reyes Velasco, p. 109.

²⁵ AHCCJ-QRO, Amparo, 1883, exp. 2, ampliación de Antonio Guevara, Querétaro, noviembre 30 de 1882, ff. 48 y 49.

²⁶ *Ibid.*, ampliación de la declaración de Jesús Jiménez, Querétaro, noviembre 30 de 1882, f. 49.

ner de nada.²⁷ Porfirio Hernández también reconoció pertenecer a la “conquista”, y aclaró que ellos no trataban de perjudicar a los mexicanos sino a los españoles, porque ya no era posible “las hambres que éstos les [estaban] ocasionado”.

Ninguna de las pruebas presentadas, ninguno de los argumentos esgrimidos, ninguna de las denuncias expuestas, fueron escuchadas por las autoridades. Después de un año y nueve meses del asalto, la sentencia se llevó a cabo y nueve de los asaltantes fueron pasados por las armas.

Este caso, que sigue presentándose en la historiografía local como un ejemplo del “bandolerismo” imperante en la época,²⁹ ilustra con relación a las voces que solemos escuchar o silenciar los historiadores. Cuando el historiador escucha la voz del poder, la visión del Estado, lo presenta en su reconstrucción discursiva como un ejemplo de bandidaje y delincuencia; cuando el historiador pone atención en el carácter polifónico del documento, donde diversas voces se expresan, las conclusiones son, definitivamente, otras. ¿Cómo se veían a sí mismos los supuestos bandidos del siglo XIX?, ¿qué relación existe entre el supuesto bandidaje y las luchas campesinas e indígenas en defensa de sus tierras? ¿Es el de Tlacote el Bajo una excepción o podemos establecer una línea de investigación que vincule a los supuestos “bandidos” con reivindicaciones sociales de grupos particulares?

²⁷ *Ibid.*, ampliación de la declaración de Agustín Ramírez, Querétaro, noviembre 30 de 1882, f. 50.

²⁸ *Ibid.*, ampliación de la declaración de Porfirio Hernández, Querétaro, noviembre 30 de 1882, f. 51.

²⁹ Véase por ejemplo Valentín Frías y Frías, “Últimos fusilados públicos” en *Leyendas y tradiciones queretanas*, Querétaro, 4^a. Reedición, Patronato de la Universidad Autónoma de Querétaro/Presidencia Municipal de Querétaro, 1999, pp. 210-212.

Reflexión final

El pasado histórico de una sociedad se reconstruye desde el presente. Cada época, cada generación se acerca a los tiemposidos con ojos distintos, con herramientas metodológicas diversas que obligan a una permanente reinterpretación de la historia. Por ello, ninguna obra, ningún período puede considerarse acabado. La historia, como la realidad misma, es infinita y permanentemente enriquecida.

En los expedientes judiciales los historiadores tenemos una mina poco explorada. Analizarlos y recuperar la polifonía que en ellos se encuentra es parte de nuestra labor. “Escuchar con nuestros ojos a los muertos”, sí, pero también han de “muertos a muertos”: Como historiadores, la propuesta es estar atentos a escuchar y poner atención en aquellos sectores poco recuperados por los seguidores de Clío. A las víctimas que fueron cayendo en el camino y que por lo general aparecen como masa anónima, en las estadísticas, en los números. Recoger esas voces de los vencidos, las batallas perdidas de las personas comunes, de las luchas cotidianas, como las de las mujeres luchando por defenderse; o de los campesinos, tras los ideales socialistas o la defensa de su tierra. Finalmente, también son nuestras luchas, ya que los historiadores somos quienes, mediante la “reconstrucción imaginativa” recuperamos la visión del pasado. Y como Joseph Fontana señaló, se trata de rescatar y recrear una historia “polifónica”, donde no solo esté presente la voz de las élites, sino, también, de los subalternos.

Introducción

La historia cultural abarca un amplio espectro en el que es posible reconocer diversidades conceptuales y metodológicas que obedecen a las distintas tradiciones historiográficas. Estas diferencias no son irrelevantes porque surgen del propio objeto investigado: la cultura. El debate se inicia con la delimitación misma de lo investigado: qué es la cultura, cuáles son sus manifestaciones, cuáles sus componentes, y cómo se investiga. Continúa con la determinación de metodologías apropiadas para investigar una gama que comprende tanto las manifestaciones culturales expresadas del arte, como el estudio subjetivo de las mentalidades.

La diversidad es la característica, la historiografía de la cultura como objeto de la historia es coetánea y no secuencial, puesto que lo mismo convive una corriente que otra en el objetivo de historiar toda manifestación humana en el tiempo. En esta mesa, y en ese contexto, a continuación hago una remembranza sobre los debates que alrededor de historiar la cultura han caracterizado el estudio de su historia.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

I. La Escuela de los *Annales*

Desde su inicio, esta escuela cuestionó el quehacer histórico que había prevalecido durante el siglo XIX y desplazó la forma de hacer historia focalizada en individuos destacados en la política hacia la historia social y económica. Tanto para Lucien Febvre como para Marc Bloch, fundadores de la revista de los *Annales*, el objeto de la historia es el hombre, los hombres en el tiempo. Desde 1920, Febvre planteó en la conferencia inaugural del curso de Historia Moderna en la Universidad de Edimburgo, la necesidad de incorporar los conocimientos que habían desarrollado otras disciplinas como la estadística, la demografía, la lingüística, la psicología, para estudiar a los hombres en general, no a los individuos. Asimismo, propuso el análisis de la que posteriormente se llamó la nueva historia, para lo cual considera como fuentes no sólo los documentos de archivos, sino también la poesía, la pintura, la literatura y cualquier testimonio humano.¹

¹ L. Febvre (1993). *Combates por la historia*. Barcelona: Planeta-Agostini, (c. 1953). "Apertura del curso de historia moderna en la Universidad de Estrasburgo en febrero de 1920". pp. 28-29. "La historia es la ciencia del hombre, ciencia del pasado humano. Y no la historia de las cosas o de los conceptos. [...] La historia es ciencia del hombre; y también de los hechos, sí. Pero de los hechos humanos. La tarea del historiador: volver a encontrar a los hombres que han vivido los hechos y a los que, más tarde, se alojaron en ellos para interpretarlos en cada caso. Y también los textos. Pero se trata de textos humanos. Las mismas palabras que los forman están repletas de sustancia humana. Hay que utilizar los textos, sin duda. Pero todos los textos. Y no solamente los documentos de archivos en favor de los cuales se ha creado un privilegio: el privilegio de extraer de ellos, como decía el otro, un nombre, un lugar, una fecha, una fecha, un nombre, un lugar, todo el saber positivo, concluía, de un historiador despreocupado por lo real. También un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción en potencia. Está claro que hay que utilizar los textos, pero *no exclusivamente* los textos. También los documentos, sea cual sea su naturaleza: los que hace tiempo que se utilizan y, principalmente, aquellos que proporcionan el feliz esfuerzo de las nuevas

Por su parte, Bloch, además de escribir la disertación sobre *El oficio de historiador* cuatro años antes de morir a manos de los nazis en 1944, estudió las creencias y mitos populares que operan en el nivel de la conciencia en *Los reyes taumaturgos*.

La segunda generación de la Escuela de los *Annales*, a pesar de que sus trabajos se enfocaron principalmente a la historia económica, siguieron la tradición de los *Annales*. Ferdinand Braudel contribuyó a la obra titulada *La enciclopedia francesa*, que coordinó Lucien Febvre, con el capítulo V: “Historia de las civilizaciones: el pasado explica el presente” publicado en el tomo XX, cuyo subtítulo es: “El mundo en devenir. Historia, evolución, prospectiva”. En este texto, Braudel considera que una civilización es un conjunto de rasgos de fenómenos culturales, y que para hacer la historia de la civilización o de la cultura, de las civilizaciones o de las culturas, es necesario orquestar la historia de la lengua, la de las letras, la de las ciencias, la del arte, la del derecho, la de las instituciones, la de la sensibilidad, la de las costumbres, la de las técnicas, la de las supersticiones, la de las creencias, la de las religiones, incluso la de los sentimientos religiosos, la de la vida cotidiana, la de los gustos y recetas culinarias.²

La tercera generación de esta escuela retomó en gran medida la propuesta de estudio de la cultura como la gama de todas estas historias, e inició una corriente conocida como la historia de las mentalidades a partir de estudios demográficos

disciplinas como la estadística, como la demografía que sustituye a la genealogía en la misma medida, indudablemente, en que demos reemplazo en su trono a los reyes y a los príncipes; como la lingüística que proclama con Meillet que todo hecho lingüístico pone de manifiesto un hecho de civilización; como la psicología que pasa del estudio del individuo al de los grupos y masas. Y tantas otras disciplinas. [...] porque la historia se edificó, sin exclusión, con todo lo que el ingenio de los hombres pueda inventar y combinar para suplir el silencio de los textos, los estragos del olvido [...] hay que tomar prestados métodos e inspiración”.

² F. Braudel (2002). *Las ambiciones de la historia*. Barcelona: Crítica, pp. 198. El texto fue publicado por primera vez en el año de 1959.

y que ha seguido varias vertientes, entre ellas se encuentra la historia de lo imaginario. J. Le Goff, E. Le Roy Ladurie y Marc Ferro asumieron la dirección de la revista. Sin abandonar plenamente el análisis cuantitativo, se abocaron a los problemas culturales y a la historia de las mentalidades. Asimismo, iniciaron un diálogo con la antropología por vía de Levi-Strauss y Clifford Geertz, valoraron la obra de Michel Foucault junto a la de un historiador ajeno a los medios académicos, Philippe Ariés que en 1960 había publicado *La infancia y la vida en el antiguo régimen*.

Un muestrario de la diversidad de temas, problemas, métodos y enfoques que caracterizan esta nueva historia lo ofrecen los tres volúmenes que conforman la obra dirigida por Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la Historia* (1974), y el libro que coordinan el propio Jacques Le Goff, junto con Jacques Revel y Roger Chartier, *La nueva historia* (1978). Los campos de estudios que destacan en este último texto atañen a las mentalidades, al imaginario colectivo, a las actitudes frente a la vida y la muerte, a la brujería, el cuerpo y la enfermedad y a la sociabilidad, incluyendo asimismo temáticas tratadas por las generaciones anteriores como eran la historia política, el acontecimiento, lo singular. Esta diversidad promovió un desplazamiento del proyecto original de Febvre de elaborar una historia total.

Roger Chartier definió la historia cultural como el estudio de las representaciones y los imaginarios, junto con el de las prácticas sociales que los producen. En esta historia incluyó nuevas categorías tales como las de experiencia o representación que permitirían captar la mediación simbólica, es decir, la práctica mediante la cual los individuos aprehenden y organizan significativamente la realidad social.³

³ R. Chartier (2000). *Cultura escrita, literatura e historia: conversaciones de Roger Chartier. Coacciones transgredidas y libertades restringidas*, México: FCE.

2. Hermenéutica, cultura e historia

La Escuela de los *Annales*, la que cuenta con el mayor prestigio en cuanto a la redefinición del objeto de la investigación histórica, fue una de las impulsoras de la historia de la cultura, pero no ha sido la única. Las nuevas categorías establecidas por Chartier como necesarias para captar la mediación simbólica de la cultura, es decir, la experiencia o representación, establecieron un vínculo muy importante con la hermenéutica, corriente que trata sobre los fenómenos de la comunicación y la interpretación.

Desde una perspectiva propia de la hermenéutica, se encuentran los estudios sobre cultura, principalmente la renacentista, y el análisis sobre la escritura de la historia del jesuita Michel de Certeau. Para este autor, en occidente el hacer historia nos conduce de manera necesaria a la actividad escriturística:

Poco a poco todos los mitos de antaño han sido reemplazados por una práctica significativa. En cuanto práctica (y no como discurso, que es su resultado), es el símbolo de una sociedad capaz de controlar el espacio que ella misma se ha dado, de sustituir la oscuridad del cuerpo vivido con el enunciado de un 'querer saber' o 'querer dominar' al cuerpo, de transformar la tradición recibida en un texto producido; en resumen, de convertirse en página en blanco que ella misma puede llenar.⁴

Por otra parte, ha sido relevante la contribución a la historia cultural de dos filósofos dedicados a reflexionar sobre la hermenéutica, el francés Paul Ricœur y el alemán Hans-Georg Gadamer.

Gadamer trató el problema hermenéutico como un fenómeno propio de la experiencia humana cuya finalidad es comprender e interpretar correctamente lo que se comprende, pero no a partir de un método que someta al objeto de la experiencia

⁴ M. de Certeau (1993). *La escritura de la historia*, México: UIA, (c. 1978).

al conocimiento científico, no intentó construir un conocimiento acorde con el ideal metódico de la ciencia. Para este filósofo, la experiencia filosófica, la del arte y la de la historia “son formas de experiencia en la que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica”.⁵ Planteó que la historicidad se encuentra íntimamente vinculada a la tradición, al lenguaje y a las relaciones sociales de los sujetos que se desenvuelven en ella, y que sólo poniendo cierta distancia respecto a dichas relaciones es posible que el sujeto viviera una experiencia hermenéutica. Ésta última es la que le permite percibir sus prejuicios y percatarse del espacio de sentido que existe en su propio horizonte.⁶ Gadamer criticó el monismo y consideró que la realidad puede ser interpretada de forma múltiple. La teoría de la interpretación de Gadamer ha influido decisivamente en la conformación de una nueva ideología de lo que se ha denominado la postmodernidad.

Paul Ricœur, por su parte, consideró como parte de la interpretación del discurso histórico a la representación literaria del pasado. Dice “[...] a mi entender, hay interpretación en los tres niveles del discurso histórico: en el documental, en el de la explicación/comprensión y en el de la representación literaria del pasado. En este sentido, la interpretación es un rasgo en la búsqueda de la verdad en la historia que recorre los tres niveles: la interpretación es un componente de la intención misma de verdad de todas las operaciones historiográficas”.⁷

Para Ricœur, la historia pertenece al dominio de la literatura, incluso la concibe como vasalla de la misma; afirmación que no comparto, pero lo que no se puede negar es que son disciplinas afines en el ámbito de las humanidades. Para él, la

⁵ H. G. Gadamer. (2001). *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme. T. I. p. 24.

⁶ *Ibid.* T. I. pp. 225-237.

⁷ P. Ricoeur (2000). *La memoria, la historia, el olvido*, México: FCE, pp. 240.

representación del pasado ~~consiste en interpretar los hechos~~ afirmados, tanto en el nivel documental cuando se seleccionan las fuentes, como en el nivel de explicación/comprensión. La representación, en el sentido de volver a presentar una continuidad entre la fase explicativa y la de la narración de los mismos. En la acción literaria se encuentra el carácter activo de la operación histórica y el objetivo intencional que hace de la historia la heredera erudita de la memoria, de la remem-branza del pasado. Opinó que, así como no tenemos nada mejor que la memoria para asegurarnos de la realidad de nuestros recuerdos, no poseemos nada mejor que el testimonio y la crítica del testimonio para acreditar la representación histórica. La pretensión de verdad de la historia le da sentido por la pretensión de verdad de otras ciencias. El reto referencial de esta pretensión es el pasado mismo. Asimismo criticó los intentos que ha habido por escribir la historia mundial, no por el intento mismo, sino porque: “El concepto colectivo singular sólo sería realmente estimado, celebrado, si se llegase a renovar el principio leibniziano de razón suficiente, por el que la diversidad, la variedad, la complejidad de los fenómenos constituyen los componentes oportunos de la idea del todo”.⁸

3. Análisis del discurso e historia conceptual

Otra perspectiva emanó de diversos análisis que han subrayado la importancia del estudio del lenguaje como punto de encuentro entre el universo social y el cultural; en el contexto francés se desarrolló particularmente en el análisis del discurso, mientras que en el ámbito anglosajón se plasmó en la llamada historia de los conceptos. El análisis del discurso se ha remitido al carácter “construido” de la realidad como construcción discursiva.

⁸ *Ibid.*, pp. 396.

La historia conceptual se ha ocupado de la historicidad de los conceptos, o sea, de su modificación por medio del tiempo y sus usos diferenciados según el contexto social donde se empleen. Reconoce dos tradiciones: la anglosajona de la Cambridge School con Quéentin Skinner a la cabeza, y la alemana con Reinhart Koselleck. Skinner se enfocó a estudiar los conceptos políticos aplicados a textos clásicos, como el de *Maquiavelo*, en tanto que Koselleck se orientó a superar a la clásica historia de las ideas en su obra *la Historia social de los conceptos*. A diferencia de la historia cultural más centrada en los sectores populares, la historia intelectual abordó el estudio de las élites culturales plasmadas en textos, así como sus entornos de producción y de recepción. A su vez, se distinguió de la clásica historia de las ideas porque abandonó su estilo taxonómico, intentó superar las contradicciones del pensamiento ofreciendo una versión sintética y homogénea de cada autor y se propuso estudiar el pensamiento en sus propios contextos de producción y circulación.

4. Sociología, historia y cultura

La historia cultural también se enriqueció con las aportaciones de la disciplina sociológica. Los sociólogos más destacados respecto a su contribución son el francés Pierre-Félix Bourdieu y el alemán Norbert Elías.

Bourdieu formuló una teoría que conjunta lo objetivo con lo subjetivo en *El sentido práctico*. Definió dos conceptos nuevos, el *habitus* y el campo, y reinventó otro ya establecido: el capital. Por *habitus* entendió las formas de obrar, pensar y sentir que se originan en una persona por la posición que ocupa en la estructura social. En cuanto al campo, lo definió como el espacio social que se crea en torno a la valoración de hechos sociales tales como el arte, la ciencia, la religión, la política. Dichos espacios se encuentran ocupados por agen-

tes con distintos *habitus*, y con capitales distintos, que condic-
ten tanto por los recursos materiales como los simbólicos del
campo. Estos capitales, a parte del capital económico, están
formados por el capital cultural, el capital social, y por cual-
quier tipo de capital que sea percibido como “natural”, al que
denomina capital simbólico. Los agentes “juegan” en los
distintos campos sociales, en el *habitus* propio a su posición
social y con los recursos de que disponen, y en este juego
contribuyen a reproducir y transformar la estructura social.

Elías, por su parte, concentró sus estudios en la relación
entre poder, comportamiento, emoción y conocimiento del
tiempo. Le dio forma a la llamada sociología figuracional, la
cual fue poco conocida hasta los años setenta. Su trabajo trató
de explicar las estructuras sociales complejas sin menospreciar
la importancia relativa de los agentes individuales. La obra más
conocida de este autor es *El proceso de la civilización*, donde
analizó a la Europa medieval, la transformación de la misma
mediante el proyecto moderno e ilustrado. En ella reflexionó
sobre el carácter de lo público y lo privado, la represión, los
tabúes y la cultura desde un modelo que construye a partir de
las teorías de Émile Durkheim, Sigmund Freud y Max Weber.

5. Las Escuelas de Birmingham y de Frankfurt

En los años cincuenta, la Escuela de Birmingham inició los
llamados estudios culturales promovida por Richard Hoggart,
Stuart Hall, Raymond Williams y E. P. Thompson. El interés
de los estudios culturales se centró más en análisis concretos
de casos históricamente situados que en tipos generales de
comportamiento. Se trató de análisis conscientemente críticos
y reconstructivos, no pretendieron ofrecer un modelo único
para todos los casos; tampoco respondieron a límites disciplinarios
establecidos. Es una experiencia transdisciplinaria que retomó
elementos de la crítica literaria, la teoría

social, la comunicación social y la semiótica. Un área particularmente interesante en la que convergen variables antropológicas, socioeconómicas, políticas y culturales es el multiculturalismo, problemática relacionada con los efectos paradójicos de una globalización que, a la vez que proclama la idea de una cultura “universal”, revela como nunca antes la multiplicidad de las culturas.

En Alemania existe una larga tradición de estudios sobre la cultura promovida por los más prestigiosos intelectuales de la Escuela de Frankfurt: Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse y Habermas, entre otros. Esta escuela se orientó al estudio de las industrias culturales, la producción cultural en la sociedad capitalista y la cultura de masas.

6. La microhistoria

Paralelamente, en Italia se estaba produciendo el nacimiento de la microhistoria, cuyas influencias y los debates derivados de ella continúan teniendo peso hasta nuestros días. Surge de un grupo reducido de historiadores que se habían integrado a la revista *Quaderni Storici*, fundada en 1966: Eduardo Grendi, Carlo Poni, Giovanni Levi y Carlo Ginzburg. Precisamente Ginzburg logra con *El queso y los gusanos* (1976) un producto renovador tanto de la historia social como de la historia cultural, además de ser un ejemplo de los aportes que el diálogo con la antropología podía ofrecer a la historia, fundamentalmente cuando se adentraba en los problemas de la cultura popular. Así, el método de la reducción de escalas permitía atender a las historias individuales, a las subjetividades y a las prácticas culturales, reconstruir redes de relaciones sociales concretas, cuestionar los métodos macrohistóricos y volver a redefinir la relación entre lo singular y lo general.

A manera de conclusión en palabras de O'Gorman

Para finalizar, quisiera retomar las palabras del Dr. Edmundo O'Gorman respecto a la labor creativa del historiador. El historiador reconoce como a un fantasma del quehacer histórico, al individuo que pretende encontrar seguridad y sustento en el estudio de lo que pasó con base en una investigación exhaustiva, y olvida que existe un subconjunto no despreciable de lo acaecido, pero sin huellas testimoniales. Por consiguiente, siempre habrá pruebas no consideradas. La verdad histórica, si no depende de la imparcialidad y la constancia, ¿entonces, de que depende? Para O'Gorman, ésta depende del historiador y de aquel momento apocalíptico que se nutre de su experiencia, formación, cultura, preferencias, sus filias y sus fobias que denominamos creación. El historiador hace su historia y con ello hace historia. En esa revelación se encuentra la verdadera aventura y el goce de la dedicación cotidiana, esforzada y heurística de la historia. Recuerda, en principio, que lo que pasó es el resultado de lo que no pasó, pero pudo haber pasado.

El historiador como tal no puede ser exhaustivo sino a través de la imaginación, esta cualidad cuasi divina, nos permite crear y nos impulsa a hacerlo. Su contribución es el elemento sustantivo de lo que puede y debe estimarse como la racionalidad peculiar a la tarea de la historiografía. Eliminar la imaginación del proceso de elaboración de la historia tiene un altísimo costo, porque es en última instancia huir o rehuir a la interpretación personal; sin ella lo que se ofrece por impresionante que parezca en obra y en volumen, se reduce a la aglomeración de materiales históricos. En suma no existe historia sin imaginación.

Bibliografía

- BLOCH, Marc 1988 (c. 1924) *Los reyes taumaturgos*. México, FCE.
———, 2000 (c. 1949) *Introducción a la historia*. México, FCE
(Breviarios, 64).
- BRAUDEL, Ferdinand 2002 (c 1959). *Las ambiciones de la historia*. Barcelona, Crítica.
- CHARTIER, Roger 2000. *Cultura escrita, literatura e historia: conversaciones de Roger Chartier. Coacciones transgredidas y libertades restringidas*. México, FCE.
- DE CERTEAU, Michel 1993 (c. 1978). *La escritura de la historia*, México, UJA.
- FEBVRE, Lucien 1993 (c. 1953). *Combates por la historia*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- GADAMER, Hans-Gerog 2001. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme. T. I.
- KOSSELLECK, Reinhart 1993 (c. 1979). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós Básica.
- LE GOFF, Jacques, Roger Chartier y Jacques Revel [s.a.]. *La nueva historia*. Bilbao, Mensajero.
- RICŒUR, Paul 2000. *La memoria, la historia, el olvido*, México: FCE, pp. 240.

¿Y el último Imperio? ¿Pues se quiere además de las guerras de nuestra independencia un asunto mejor para la epopeya?

Ignacio Manuel Altamirano

[El título de este trabajo, alude a la visión heroica, en el periodo histórico mexicano denominado Segundo Imperio, de dos personajes principales: Benito Juárez y Maximiliano de Habsburgo; que dos escritores plasmaron en una novela y en un texto histórico. *El Cerro de las Campanas* novela histórica, del mexicano Juan Antonio Mateos y el texto del español Pedro Pruneda *Historia de la Guerra de Méjico desde 1861 hasta 1867*¹. Textos publicados respectivamente en diciembre de 1867 y enero de 1868. La novela se publicó en México a través del formato de entregas semanales² y el texto histórico en España, desde luego para un público europeo. El trabajo destaca dos puntos, de varios posibles, y que debido al formato aquí presentado se centra, en el carácter de “héroe”, que Mateos atribuye sin duda al presidente mexicano

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ El título completo aparece al final en la bibliografía debido a su gran extensión. Así, de aquí en adelante me referiré a él por la primera parte.

² Se publicó en entregas (fascículos) por el periódico el *Siglo Diez y Nueve*, a partir del 4 de Enero de 1868.

Benito Juárez; y en la visión de “mártir” con la que Pruneda presenta al Emperador Maximiliano.

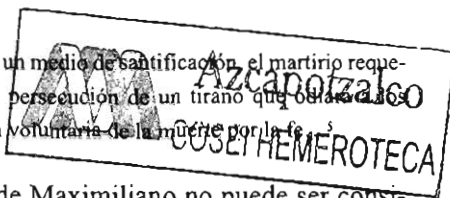
No es extraño, que el tono que ambos textos utilizan sea cercano al modelo romántico y aun con tintes de pensamiento providencialista. Esto último, si consideramos que tanto Mateos, Pruneda, y la mayor parte de los liberales mexicanos habían sido educados bajo preceptos similares a los propios de los mismos conservadores³. Para entender ese carácter de ‘mártir’ que Pruneda atribuye a Maximiliano y el de héroe que recrea Mateos es necesario, en primer lugar, dedicar una líneas al concepto y construcción de la idea de mártir.

Al inicio del periodo colonial mexicano, surgen las primeras víctimas de conciencia que el catolicismo haría suyas para elevarlas a la categoría de mártir⁴. Así, se pasa de unos niños que mueren como consecuencia de abrazar la fe cristiana a la muerte de representantes de las distintas órdenes eclesásticas que arribaron al cobijo de la conquista militar americana. También, es necesario mencionar que el martirio en la concepción católica sería un primer paso a la santidad, y obedece a puntos esenciales que no serían aplicables para el caso de Maximiliano:

³ Un trabajo que permite conocer estas cercanías tanto de pensamiento como de la biografía de los conservadores es el de Érika Pani: “El liberalismo que no fue de Juárez, las razones de los imperialistas” en *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*, 2007 p. 35-49.

⁴ Desde luego que el martirio en el mundo católico inicia desde el propio nacimiento del cristianismo con la violencia ejercida contra estos por el Imperio Romano. “Nacido con la primera literatura cristiana, “el fiel que entregaba su sangre por la fe” tuvo su origen en las “actas de mártires” del siglo III, textos de gran sobriedad que incluían los informes oficiales de los tribunales romanos, con interrogatorios, deposición de testigos y sentencias”. Antonio Rubalcaba, “El mártir colonial. Evolución de una figura heroica”, en *El héroe entre el Mito y la Historia*, 2000, p. 75.

Para ser considerado como un medio de santificación, el martirio requería de dos condiciones: la persecución de un tirano que oprimía a los cristianos y una aceptación voluntaria de la muerte por la fe.⁵



Así entonces, la muerte de Maximiliano no puede ser considerada como martirio en el concepto católico del término. A pesar de que murió siendo cabeza del proyecto que representaba, por lo menos al principio, a la Iglesia Católica. Y en lo que respecta al tirano, aun para los detractores y enemigos de Juárez, éste no luchaba contra los conservadores y monárquicos por instaurar una sola religión, de hecho ese era uno de los problemas, la libertad de cultos que buscaban algunos de esos liberales y el propio Juárez aun en 1867⁶.

Entonces dado lo anterior, ¿es posible, desde la concepción de Pruneda, considerar mártir en algún grado a Maximiliano? La respuesta es sí. Desde luego, si lo consideramos bajo el significado que tiene la segunda o tercera acepción del término⁷. Es decir, como alguien que muere por luchar por una causa en la cual cree. Pedro Pruneda describe al Emperador como víctima, en muchos casos de las circunstancias. Es engañado por los conservadores en Europa y México, sin mencionar al clero mexicano y romano, que al final –lejos de apoyarlo– se puso en su contra por temor a sus cualidades más cercanas al liberalismo que al conservadurismo. Este afán de señalar cada una de las “trampas” o engaños que supuestamente sufrió Maximiliano, van llevando al lector hacia un juicio que propone al Emperador como víctima de situaciones

⁵ Antonio Rubalcaba, “El mártir colonial. Evolución de una figura heroica”, en *El héroe entre el Mito y la Historia*, 2000, p. 76.

⁶ “Queremos la libertad completa de cultos; no queremos religión de Estado, y debemos, por lo mismo, considerar a los clérigos –sea cual fuere su credo religioso– como simples ciudadanos, con los derechos que tienen los demás”. Carta de Benito Juárez al señor Clemente López en la ciudad de México, 30 de agosto de 1867, en *Flor y látigo, Ideario político liberal*, 2005, p. 85.

⁷ DRAE, 2007 versión electrónica, Voz, Mártir.

inesperadas o incongruentes con las que le habían descrito los mexicanos en Miramar. Un ejemplo, es expuesto por Pruneda al narrar el viaje que hace Maximiliano por algunos estados del país en 1864 con la idea de conocer, de primera mano, la aceptación de su persona como nuevo Emperador. Viaje del cual no quedó –según Pruneda– muy convencido el archiduque⁸. Sin embargo, el autor español señala un poco más adelante en el texto, que a su regreso a la capital en octubre de 1864, Maximiliano fue recibido con muestras de apoyo y esto le causó “profunda y grata impresión”⁹. El propio Maximiliano en una carta a la emperatriz Carlota refiere algo similar¹⁰. Al lector entonces no le queda claro el actuar de Maximiliano en el texto de Pruneda, que por un lado se da cuenta de que el “cuadro” que le habían pintado no era exacto y por otro parece que se olvida pronto del hecho y prefiere confiar en que todo le saldrá bien.

El autor español da muestra de simpatía por el Archiduque y a veces de plano lo justifica. Un ejemplo claro, fue lo relacionado a un decreto firmado por Maximiliano el 3 de octubre de 1865, el cual, según el mismo Pruneda, fue: “Inhumano, torpe e inoportuno [...]”¹¹ Aunque, unos cuantos párra-

⁸ “Durante la excursión de Maximiliano por los Estados de su nuevo Imperio, tuvo ocasión, el joven monarca de comprender que no en todas partes era acogida con entusiasmo la idea que en Méjico había ido a representar, sino por el contrario, había lucha y muy sangrienta contra los partidarios de la doctrina de Juárez”. Pedro Pruneda, *Historia de la guerra de Méjico desde 1861 hasta 1867*, p. 262.

⁹ Pedro Pruneda, *Historia de la guerra de Méjico desde 1861 hasta 1867*, p. 262.

¹⁰ Maximiliano señala que en su visita a Morelia: “nunca había experimentado en toda mi vida algo semejante al recibimiento”, incluso lo compara con el recibimiento de Puebla y señala que: “no es nada en comparación con éste”. Carta de Maximiliano a Carlota, fechado en Morelia el 11 de octubre de 1864, *Correspondencia inédita de Maximiliano y Carlota*, 2003, pp. 156.

¹¹ Pedro Pruneda, *Historia de la guerra de Méjico desde 1861 hasta 1867*, p. 335.

fos adelante, el autor español matiza este hecho afirmando que Maximiliano debió de firmar dicho decreto: “cediendo a las apremiantes indicaciones de sus consejeros, que como de costumbre lo engañaron”¹². Esta es una abierta manera de justificar las acciones de Maximiliano. ¡Vamos!, si hasta el propio escritor y ex miembro del imperio en Europa, Francisco de Paula y Arrangoiz califica de “impolítica y bárbara ley”¹³ el decreto; señalando que Maximiliano no podía haber alegado inocencia u omisión en los hechos ya que claramente sabía lo que el decreto significaba¹⁴. Parece entonces, que Pruneda es más que comprensivo con la decisión que tuvo el Emperador de México con el tan citado decreto y en lo que respecta a la “teoría del engaño”, solo el Conde Corti—esperablemente y como miembro de la nobleza austriaca— se suma a esa propuesta y considerará en su texto de 1924 que privaban en Maximiliano tanto los buenos sentimientos como las buenas intenciones¹⁵.

A primera vista parece incongruente la admiración del autor español por el austriaco, ya que al mismo tiempo que “comprende” las acciones de Maximiliano, defiende la causa republicana en México y que claramente expone en el prólogo

¹² Pedro Pruneda, *Historia de la guerra de Méjico desde 1861 hasta 1867*, p. 336.

¹³ Francisco de Paula y de Arrangoiz, *México desde 1808 hasta 1867*, 1996, p. 719.

¹⁴Los que defienden al Emperador han dicho que su objeto no era aplicarlo más que a los bandidos, a los asesinos; pero el artículo primero ésta bien terminante: “proclamen o no algún principio político, *cualquiera que sea el número de los que formen la banda*”, etc. Y que se había dictado contra los jefes, oficiales y soldados republicanos, está probado con haberlo puesto inmediatamente en ejecución en Uruapan [...] a los generales Arteaga y Salazar; a los coroneles Díaz, Villagómez, Pérez, Miliena y Villada; todos fueron pasados por las armas inmediatamente. Francisco de Paula y de Arrangoiz, *México desde 1808 hasta 1867*, 1996, p. 720. Cursivas del autor.

¹⁵ Egon Cesar Conti, *Maximiliano y Carlota*, 2003, especialmente en el prólogo, p. 9-11.

de su libro¹⁶. Sin embargo, este apoyo no es incongruente, sino una muestra de que el autor español, sabía bien diferenciar las condiciones imperantes en su patria y en nuestro país. Para aclarar el punto basta hacer una breve referencia a su militancia política y al gobierno español del periodo. Pruneda fue militante liberal y parte del grupo ligado al general Prim¹⁷, que entre 1866 y 1868 lograron el encumbramiento del militar español, acción que fue —en parte— causa de la caída de la monarquía. Pruneda se identificaba con el liberalismo moderado en España¹⁸, y parece que así como tiene claro que para el caso mexicano el modelo republicano era el más adecuado, no era lo mismo para el caso español, el cual, como él mismo señala, existía uno de los elementos básicos para la monarquía: la tradición. Esta postura “moderada” de Pruneda es comprensible si se considera que el periodo en el que vivió fue el del gobierno de Isabel II (1833-1868). En los veinticinco años de reinado de Isabel II, en el país ibérico hubo un frágil pacto de gobernabilidad entre los distintos sectores y de hecho hubo alrededor de 18 pronunciamientos con 39 gobiernos diferentes¹⁹. Además, es de resaltar, que la reina no gozó de la educación esperable para una soberana, de poseer un carácter testarudo y tener una “vena excesivamente impulsiva y emocional”²⁰, lo cual, dio como resultado un periodo desastroso para la institución monárquica. De hecho, la reina fue

¹⁶ Pedro Pruneda, *Historia de la guerra de Méjico desde 1861 hasta 1867*, p. I-XI.

¹⁷ Existen pocos datos sobre la vida y obra de Pedro Pruneda, pero puede dar luz al respecto el prólogo a la edición moderna de 1994 aquí citada de Ernesto de la Torre Villar.

¹⁸ Miguel León-Portilla, *El historiador Pedro Pruneda y su olvidada obra sobre la guerra de Intervención*, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, V. II, 1967, p. 139-145.

¹⁹ Ignacio Fernández de Castro, *De las Cortes de Cádiz al plan de Desarrollo*, “La Revolución Burguesa: 1808-1898”, 1968, p. 74.

²⁰ Mónica Soto, *La España Isabelina*, “La monarquía infantil”, 1979, p. 7.

llamada por el escritor español Benito Pérez Galdós: “La de los tristes destinos”²¹. Desde luego otros personajes y otros actores fueron las piezas que completaron el cuadro que culminó con el fin de su gobierno en septiembre de 1868. Este desprestigio de la imagen real, se extendía fuera de Europa. Por ejemplo, al secretario y yerno de Juárez, Pedro Santacilia, se le atribuyen actos como apuñalar un retrato de Isabel II, en su natal Cuba²².

Desde luego la imagen y sobre todo el comportamiento personal de la reina fueron un coadyuvante para que la institución monárquica sufriera un profundo deterioro. Las habladurías sobre la vida íntima de Isabel II llegaban a rozar los episodios de novela romántica, y conocidos desde años atrás fueron algunos de ellos. Amén de que siempre se puso en entre dicho la virilidad del rey consorte –Francisco de Asís– y se atribuyen a Isabel II las siguientes palabras: “¿Qué le diré de un hombre que la noche de nuestras bodas llevaba más encajes que yo?”²³. Basta señalar aquel incidente en el cual vestida de hombre –con bigotes y todo– salió a hurtadillas de palacio para poder visitar a uno de sus supuestos amantes²⁴. En fin, que entre amantes reales o imaginarios, la reina se rodeó de un séquito muy particular, incluyendo una monja que sufría de llagas que controlaba a su entera satisfacción²⁵. Es

²¹ Título de uno de sus Episodios Nacionales, cuarte serie de 1907, en la cual narra los últimos años de la revolución “gloriosa” que culminó con el destronamiento de la reina Isabel II.

²² Agnieszka Delgado, “Pedro Santacilia, el fiel cubano que se suma a la causa liberal mexicana”, en *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*, 2007, p. 334.

²³ Mónica Soto, *La España Isabelina*, “Los amores de la reina”, 1979, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁵ *Sor Patrocinio* cuyo nombre real era Dolores Quiroga y Cacopardo: “[Sor] Patrocinio no es una monja del montón. Es una mujer llena de actos de mayor extravagancia, con un don magnífico para imponer sus ideas y sus propósitos. Y ¡hace milagros!, porque su tersa y blanca piel se cubre de

claro entonces, porque en el imaginario social español se le atribuían virtudes sensuales y amorosas a la reina llegando incluso a exabruptos de llamar a los “favoritos” y favorecidos de Isabel II: “nobleza de la bragueta”²⁶. Este marco de decadencia y de bajo control político quizá le parecieran a Pruneda un declive final del sistema monárquico, y por ello, para España, aspira a un gobernante que tuviera las ideas y virtudes que le atribuye a Maximiliano. Sin embargo, y pese a lo anterior también es cierto que en la mayoría de los episodios más importantes el autor español no desentona con la opinión de Mateos y otros liberales mexicanos, como al narrar los últimos momentos del Emperador en Querétaro²⁷.

llagas con sólo proponérselo...Previo unguento con la “clemátide vitalba” o “yerba pordiosera”... Mónica Soto, *La España Isabelina*, “Los amores de la reina”, 1979, p. 22.

²⁶ Mónica Soto, *La España Isabelina*, “El entorno real”, 1979, p.26.

²⁷ Mateos así lo describe: “Maximiliano, al llegar a la puerta [de la prisión] se detuvo un momento y pidió un pañuelo a pesar de que llevaba uno en la mano y otro en la bolsa [...] Los reos subieron a los coches y la comitiva partió rumbo al sitio de la ejecución. [...] Los carruajes hicieron alto, y los reos saltaron a tierra. Al poner pie en ella, Maximiliano vaciló; pero inmediatamente se agarró al sacerdote que iba a su lado y se repuso, recobró su espíritu [...] Repartió el oro que tenía, a los soldados que estaban en su frente, les recomendó que le tiraran al pecho, y con el pañuelo que había pedido en la puerta de la prisión se amarró la cara, para evitar que al hacerle fuego se le incendiara la barba [...] Maximiliano tendió su vista a la ciudad que tenía a su frente. Maximiliano la dirigió al cielo, murmurando con acento melancólico estas palabras: “en un día tan bello como éste quería morir”. El príncipe tenía la serenidad de la resignación” *El Cerro de las Campanas*, 1986, p. 419-420. Nótese la cercanía con Pruneda: “El Emperador, adelantándose, manifestó que en manera alguna consentiría que le tapasen los ojos. Después de un momento de indecisión, el capitán González saludó al Emperador y se puso a la cabeza de la escolta [...] A cada uno de los soldados encargados de disparar, dio el archiduque un maximiliano de oro, moneda de veinte pesos. Abrazó á sus compañeros de infortunio y dijo con voz sonora: «Voy a morir por una causa santa, la de la independencia y libertad de Méjico. ¡Que mi sangre selle las desgracias de mi nueva patria! ¡Viva Méjico!»

Mateos difiere del benévolo juicio de Pruneda. El Emperador es el personaje histórico de mayor relieve en *El Cerro de las Campanas*. Mateos es, posiblemente, el primero o uno de los primeros— en reconocer y plasmar en una novela la culminación infausta del Segundo Imperio mexicano, y tiene la suerte de contar con los datos del momento para escribir una novela que se vuelve trágica, para muchos de los que pertenecían al lado conservador. El autor mexicano intenta retratar al archiduque lo más apegado a la realidad histórica. Él es presentado al lector sin rencor, pero sin miramientos; igualmente es plasmado como temeroso y proclive a la abdicación, que valiente y resuelto ante sus últimos momentos. He dedicado un poco más de espacio a Maximiliano, no por preferencia, sino porque Mateos y Pruneda así lo hacen en sus escritos. Por otro lado, Juárez es ya, para ambos, el gran personaje histórico del periodo. Ambos lo subsumen dentro de su narración para “cuidarlo” apuntalar y defender sus decisiones a través de sus acciones y de sus proclamas.

Creo que debo mencionar que así como hubo mártires desde la época colonial mexicana, así hubo figuras heroicas aun antes de la conquista, y que ya para el siglo XIX, serán representados en los llamados padres de la Independencia. En el primer caso estaría la construcción heroica y casi mítica del emperador Nezahualcóyotl. En el segundo caso lo encontramos en las construcciones como figuras heroicas de Hidalgo y Morelos. Así entonces, después de la culminación de la Independencia comienza el proceso de idealización para las acciones del llamado “padre de la patria”, y que en las primeras de imágenes iconográficas de 1824 aparece como un cura

[...] Maximiliano se desprendió de dulcemente de las manos del obispo, y dando un paso, dijo sonriendo al oficial que mandaba la escolta «A la disposición de Vd.» A una señal del oficial la escolta apuntó; y murmurando algunas palabras en alemán, Maximiliano cayó envuelto en una nube de humo.» Pedro Pruneda, *Historia de la guerra de Méjico desde 1861 hasta 1867*, p. 435-436.

Hidalgo de pie con aire militar y portando un escudo con la imagen del águila devorando a la serpiente sobre un nopal. Imagen que se puede interpretar como un signo que alude claramente al nacionalismo mexicano, ya que correspondía a la fundación misma de Tenochtitlán. Sin embargo, en 1831 surgirá otra imagen en la cual se le mostraba más cercano al humanismo y al de párroco benevolente, con la idea de hacerlo más acorde a un movimiento de pensamiento liberador e ilustrado, y no a una revuelta sanguinaria.²⁸

Proceso similar encontramos en la manera de describir las acciones de Morelos desde la historiografía que realiza Carlos María de Bustamante²⁹, en su *Cuadro histórico de la Revolución de Independencia* (1843-1844) y en *Elogio histórico del General Don José María Morelos y Pavón*. (1822) En los cuales Bustamante “mezcla testimonios de primera mano con la expresión desbordada del sentimiento que le llega en ese momento, ya de alabanza desmesurada, ya de condenación vehemente”.³⁰ Entonces si para Hidalgo y Morelos ya existía una veneración, no resulta extraño que para el presidente Juárez algunos comenzaran a elevar su figura a la luz del reciente triunfo sobre las huestes de la intervención.

Así las cosas, las imágenes de Juárez sólo sirvieron para difundir el mensaje liberal, hasta después de 1867, a pesar de que la fotografía llegó a México años antes. Esto —quizá— al darse cuenta del buen resultado obtenido con las imágenes de la pareja Imperial, y que los conservadores supieron usar a

²⁸ Fausto Ramírez, Hidalgo: “La ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* mexicano”, en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, 2003, p. 193-194.

²⁹ Fue además de historiador, periodista. De hecho Morelos lo nombró editor del periódico independentista *El Correo del Sur*. Fue diputado en el Congreso de Chilpancingo y elaboró el discurso inaugural de Morelos que éste leyó en septiembre de 1813.

³⁰ Carlos Herrejón, “La Imagen Heroica de Morelos”, en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, 2003, p. 244.

su favor³¹. De lo anterior queda claro que urge cimentar el recién triunfo liberal a través de todos los medios y desde luego cimentar la imagen del presidente mexicano. En esta tarea, Mateos sería uno de muchos. Él utilizaría todos los frentes —ya como periodista, dramaturgo, novelista o testigo— para defender la causa liberal³².

Para Mateos no hubo otro gran personaje en la década de 1857 a 1867 que el presidente Benito Juárez. Éste se eleva sobre todos los demás hombres que lucharon por la causa republicana. Las virtudes que el escritor mexicano dota al oaxaqueño muestran la admiración que tuvo por las acciones de Juárez. En *El Cerro de las Campanas* la figura de Juárez aparece ya en un pedestal del que nunca bajaría. Por lo menos en lo que respecta a la historia contada por los liberales y que sería la base para la posterior historia patria. Juárez aparece siempre en segundo plano, con la intención de cuidar al personaje, por lo que casi no interviene de manera directa en la intriga novelesca³³. Juárez sabe aplicar las medidas necesarias

³¹ Una de las mejores colecciones de imágenes de personajes del lado conservador está en el texto publicado en 2005: *Querétaro fin del Segundo Imperio Mexicano*, de Konrad Ratz.

³² Para conocer la obra variada de Mateos puede consultarse el prólogo a *El Cerro de las Campanas* de Clementina Díaz y de Ovando, en la edición citada de Porrúa.

³³ La figura heroica del presidente mexicano Juárez será vuelta a enaltecer por Mateos seis meses después en una segunda novela sobre la Intervención: *El sol de mayo*. y años después en *Memorias de un guerrillero* de 1897, la tercera novela que cierra el ciclo histórico que del conflicto liberal-conservador. En ésta última novela y con la distancia histórica a su favor, el escritor mexicano algunos momentos que se volverían paradigmáticos en la vida del ilustre oaxaqueño. Por ejemplo, y sobre el conocido suceso del 13 de marzo de 1858, en el cual Juárez casi muere en Guadalajara, por vía de una traición. Hecho del que sale ileso entre otras cosas por la famosa arenga que Guillermo Prieto hace en el último instante a los soldados —“Los valientes no asesinan”—, así, como otras anécdotas que se convertirían en paradigmáticas en la historia apologética de Juárez.

para que la república no sucumba, por eso y porque él representaba al modelo republicano tenía que ser, contra todo obstáculo, protegido y enaltecido. Él se pone a la cabeza de un gobierno itinerante, perseguido hasta los confines del país, y que parecía condenado a una derrota total:

Juárez, al frente de la Europa que lo debía juzgar a su vez de una manera implacable, estaba en la obligación de obrar resueltamente y *apoyado en esa base indestructible del derecho...*³⁴

Mateos presenta a Juárez como el primer respetuoso de la ley; nunca dudará ante las peticiones de los países europeos, para indultar a Maximiliano: “El perdón de Maximiliano perpetuaría la guerra civil, el partido de la intervención quedaba en pie, dejando el germen de las revueltas intestinas [...]”³⁵. En la parte final de la novela es cuando se percibe con más claridad el mensaje doctrinario para el lector, había que dejar claro y por todos los medios, que la nación no podía permitirse el lujo de perdonar a Maximiliano, porque de hacerlo, en vez de ganar respeto como nación independiente se arriesgaría a una nueva intrusión. La muerte del archiduque ya no es simplemente un acto vengativo, se torna en un acto necesario para la subsistencia de la república, y si alguien debía hacerse responsable del hecho, ese era Juárez:

El Presidente Juárez aceptó ante el mundo la responsabilidad de este acontecimiento. Quien había afrontado la convención de Londres, la intervención francesa y el imperio, todo en el meridiano de su grandeza, en el auge de su prosperidad, sin abatirse ante la desgracia, sin sobrecogerse en la derrota, sin abdicar ante el infortunio, no era extraño afrontarse también el desbordamiento de los intereses monárquicos en el asombro de esa *profanación al derecho divino*. (414)

³⁴ Juan Antonio Mateos, *El Cerro de las Campanas*, 1986, p. 391.

³⁵ *Ibid.*, p. 413-414.

De este modo el acto de ajusticiar al archiduque no es un acto de barbarie o un acto de simple revancha. Es un acto valeroso, político y dolorosamente necesario. Mateos no deja otra opción al lector, si hubiera habido otra se la historia entera peligraría.

En *El Cerro de las Campanas*, se vive un episodio que quiere ser narrado como una epopeya, la epopeya de nuestra interrumpida independencia, un proceso iniciado en 1810, y del que Mateos y toda aquella generación de liberales se sentían parte. Mateos nos cuenta la historia que él quiso ver por medio de una novela, la narración de un suceso que se torna histórico, no porque narre un hecho auténtico; ni tampoco porque incluya un gran número de citas y fragmentos de fuentes oficiales; se vuelve histórica, desde mi punto de vista, porque intenta explicar —no sólo narrar— esa etapa del proceso histórico mexicano unido a la voluntad de un pueblo por ser libre, guiados, como señalaba Altamirano, por un “círculo de inteligencias superiores”.³⁶

Para finalizar este trabajo puedo señalar, que tanto Pruneda como Mateos elaboran propuestas que retratan de manera maniquea el periodo histórico que narran, guiados por un natural triunfalismo y beligerancia; pero también es cierto que se documentan a conciencia, y que utilizan otras armas a su alcance contra las ideas conservadoras y monárquicas: las de la pluma, opción no menor e impulsada por el propio presidente Juárez. Y en el caso de Mateos éste logra enaltecer no sólo la figura de Juárez sino la del soldado de a pie, del soldado del pueblo, une la figura excepcional con la voluntad popular. Lo anterior una idea compartida aun en posiciones tan opuestas a la historia de bronce como la de Francisco Bulnes, quien señalaba en 1904: “Durante la guerra de intervención, Juárez fue una figura sostenida por el heroísmo de los combatientes;

³⁶ Ignacio Manuel Altamirano, *Revistas Literarias de México*, 1949, p. 40.

siempre sereno, augusto como la virtud, intransigente como la verdad, inmutable como candidato a mártir...³⁷.

Bibliografía

- AGUILAR, Arturo *et al.*, “Benito Juárez y la fotografía”, en *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*, 2007, UAM-A.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Revistas Literarias de México*, 1949. Editorial Porrúa. Colección de Escritores Mexicanos.
- BULNES, Francisco, *El Verdadero Juárez y la Verdad sobre la Intervención y el Imperio*, 1989, México, Ediciones Ateneo.
- CONTI, Egon Cesar, *Maximiliano y Carlota*, 2003, FCE, México.
- DELGADO, Agnieszka *et al.*, “Pedro Santacilia, el fiel cubano que se suma a la causa liberal mexicana”, en *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*, 2007, UAM-A.
- DE PAULA y de Arrangoiz, Francisco, *México desde 1808 hasta 1867*, 1996, Editorial Porrúa, Sepan Cuantos núm. 82.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ignacio, *De las Cortes de Cádiz al plan de Desarrollo, Ensayo de interpretación política de la España Contemporánea*, “La Revolución Burguesa: 1808-1898”, 1968, Ruedo Ibérico.
- HERREJÓN, Carlos, “La Imagen Heroica de Morelos”, en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, 2003, Univesitat de Valencia.
- JUÁREZ, Benito *et al.*, *Flor y látigo, Ideario político liberal*, 2005, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *El historiador Pedro Pruneda y su olvidada obra sobre la guerra de Intervención*, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, V. II, 1967, p. 139-145.

³⁷ Francisco Bulnes, *El Verdadero Juárez y la Verdad sobre la Intervención y el Imperio*. 1989, p. 394.

- LESBRE, Patrick, *Nezahualcōyōtl, entre historia, leyenda y divinización*, en “El héroe entre el Mito y la Historia”, 2000, UNAM/CEMCA.
- MATEOS, Juan Antonio, *El Cerro de las Campanas*, 1986. Editorial Porrúa, Sepan Cuantos núm. 193.
- OLVEDA, Jaime *et al.*, “Los días de Juárez en Guadalajara”, en *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*, 2007, UAM-A.
- PANI, Érika *et al.*, “El liberalismo que no fue de Juárez, las razones de los imperialistas” en *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*, 2007, UAM-A.
- PRUNEDA, Pedro, *Historia de la guerra de Méjico, desde 1861 a 1867, con todos los documentos justificativos, precedida de una introducción que comprende la descripción topográfica del territorio, la reseña de los acontecimientos ocurridos desde que Méjico se constituyó en república federativa en 1823, hasta la guerra entre Miramón y Juárez, y acompañada de 25 a 30 láminas litografiadas, representando retratos de los principales personajes y vistas de las ciudades más importantes*. 1994, UNAM/FCE, *et al.*, edición facsimilar de la edición de 1867,
- RAMÍREZ, Fausto, Hidalgo: “La ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* mexicano”, en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, 2003, Univesitat de Valencia.
- RATZ, Konrad, *Correspondencia inédita de Maximiliano y Carlota*, 2003, FCE.
- , *Querétaro fin del Segundo Imperio Mexicano*, 2005, CONACULTA.
- RUBALCABA, Antonio, “El mártir colonial. Evolución de una figura heroica”, en *El héroe entre el Mito y la Historia*, 2000, UNAM/CEMCA.
- SIERRA, Justo, *Juárez: Su obra y su tiempo*, 2004, Editorial Porrúa, Sepan Cuantos núm. 146.
- SOTO, Mónica, *La España Isabelina*, “El entorno real”, 1979, Altea Editores, Madrid.

CUAUHTÉMOC, UN PERSONAJE RELEVANTE

EN LA LITERATURA MEXICANA

DEL SIGLO XIX

Margarita Alegría de la Colina*

Me interesa hacer aquí una revisión de la presencia de Cuauhtémoc en la literatura del siglo XIX mexicano que aunque considero significativa, sin duda será parcial. Voy a referirme a tres obras: Una de Gertrudis Gómez de Avellaneda, otra de Eduardo del Valle, con alusión al prólogo que a esta escribiera Ignacio Manuel Altamirano, y una última de Ignacio Rodríguez Galván, misma que me detendré a analizar un poco más a fondo.

Ubicaré esta exploración en el contexto de la construcción del nacionalismo, ya que la revaloración del elemento indígena y el repudio a La Conquista son dos de los temas del patriotismo criollo que le dan sustento, según lo ha analizado David Brading¹.

Una nación se construye en torno a paradigmas de identidad. Amílcar Cabral, intelectual y revolucionario africano², habla de identidad original en la que el elemento biológico es el principal, e identidad actual que se basa en el elemento sociológico. Considera este autor la cultura como síntesis entre

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ V. *Orígenes del nacionalismo mexicano*, 2ª ed., México, Era, 1988 (Problemas de México).

² V. Hilda Varela Barraza, *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*, México, El caballito, SEP/Dirección General de Publicaciones (Biblioteca pedagógica).

la realidad material y espiritual de la sociedad; en ese contexto se entremezclan ambos tipos de identidad.

La de los pobladores del territorio mexicano después de La Conquista, sufrió modificaciones como producto de un proceso necesario de aculturación de indígenas, hispanos y otras etnias, en el camino de cohesionarse como mexicanos en torno a los elementos identitarios que se iban conformando.

Lo cierto es que los grupos indígenas se mantenían cerrados y luchaban por conservar su ideología y costumbres; así fueron quedando marginados, identificados entre sí, pero distintos al resto de la sociedad. Los intelectuales que expresaban sus ideas, predominantemente en moldes extranjeros, eran criollos, mestizos o indígenas asimilados a la cultura occidental; así, al construirse una identidad “mexicana” y dada la naturaleza dialéctica que Cabral reconoció en esta categoría, a la vez se aglutinaba y se distinguía.

Al trabajar en el amasijo que le daría sentido a la cultura oficial mexicana, los intelectuales del siglo XIX integraron el elemento indígena incorporándolo como folclore, en busca de que las clases sociales marginadas se identificaran con él; pero también en un empeño por que se revalorara una cultura que fue agredida por los españoles conquistadores, y cuya destrucción justificaba la expulsión de los mismos³. La intención de revitalizar la cultura indígena llevó incluso a Fray Servando Teresa de Mier y Carlos María Bustamante, a intentar rebautizar al país como Anáhuac.

En ese contexto, entonces, tener un héroe indígena en el siglo XIX era importante para conseguir la identificación de

³ Brading incluye en su obra citada un análisis de esta cuestión desde los planteamientos de Lorenzo Boturini quien afirmaba que podía demostrar la identificación de Santo Tomás con Quetzalcóatl abriendo así el camino para la aceptación total del pasado indio como parte de la antigüedad mexicana, hasta el *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana* de Carlos María Bustamante para quien los insurgentes, herederos de Cuauhtémoc, luchaban por liberar a la nación mexicana de las cadenas de la conquista, y que signó la línea histórica indigenista.

los pertenecientes a esta etnia como mexicanos, para mostrar el repudio por La Conquista, y para justificar la expulsión de los españoles ¿Qué personaje de la prosapia mexicana merecía tal galardón? Sin duda, Cuauhtémoc.

¿Por qué Moctezuma no consiguió la misma atención que el último tlatoani azteca a lo largo del siglo XIX, si el primero había sido elegido de entre 80 o 100 miembros del clan fundado por Acamapichtli que hubieran podido ser electos⁴, y había ejercido un gobierno ejemplar calificado por Pablo Moctezuma como meritocracia, prolijo en obras de carácter social?

A Moctezuma le tocó en suerte estar al frente de la gran Tenochtitlan a la llegada de los españoles, y haber sido quien enfrentó ese choque inesperado con seres llegados de otro mundo, con aspecto, prácticas y armas que los prehispánicos quizás no habían soñado ni en sus peores pesadillas. Todos esos méritos palidecieron debido a su actitud cortés y concesiva ante el invasor; así que la historia fue dura con él.

Por ejemplo, "Cervantes de Salazar y Francisco Monterde inventaron que Moctezuma nació bajo un mal signo y que toda su vida vivió angustiado porque se le había augurado que iba a perder su gobierno"⁵; no obstante, Pablo Moctezuma apunta que aunque entre los mexicas al nacer un niño los sacerdotes consultaban el *tonalpouhque* (especie de carta astral) y realizaban un estudio astrológico con base en el cual

⁴ Pablo Moctezuma Barragán cita al historiador Ignacio Romero Vargas Yturbide quien da testimonio de lo constructivo que resultó el gobierno de Moctezuma, ya que depuso a los funcionarios que habían logrado su puesto por su riqueza u otro tipo de privilegios, y puso en su lugar a aquellos que por su educación, méritos y tradición familiar eran más dignos de ocupar dichos cargos. Exigió educación obligatoria a todos los miembros de su sociedad, emprendió obras de beneficencia colectiva como hospitales y orfanatorios y promovió el apoyo social a los ancianos (Ignacio Romero Vargas Yturbide), *Moctezuma el magnífico*. TI. Romero Vargas y Blasco editores. México, 1964, pp.68 *et seq.*, cit en Pablo Moctezuma, *Moctezuma y el Anáhuac. Una visión mexicana*, México, Noriega editores, 1996, pp. 67-102.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

determinaban temperamento y carácter del futuro ciudadano, no es posible saber cuál fue el resultado en el caso del tlatoani porque todas las personas que conocían sus secretos murieron durante la invasión española.

Particularmente importante en la vida de Moctezuma fue la madre que le tocó en suerte, ella era hija de Nezahualcóyotl, por lo que tuvo una esmerada educación que le transmitió al pequeño, quien supo de sus tradiciones, leyendas, y hechos heroicos de sus antepasados. A los 10 años empezó a estudiar en el Calmecac, donde lo instruían en religión, historia, pintura, música, derecho, astrología y en el empleo de un lenguaje refinado.

Realmente Moctezuma tuvo méritos considerables como gobernante de Anáhuac, confederación a la que se anexaron 44 pueblos durante su reinado, la mayoría de los cuales lo hicieron, a decir de Pablo Moctezuma, de forma pacífica; además este autor aclara que “cabe recordar que las guerras que desataban los mexicas no eran de exterminio, buscaban que se incorporara un mayor número de pueblos y naciones a la Confederación, a la que debían pagar un tributo”; pero de acuerdo con diversos historiadores a quienes el cita, “en su tiempo (gobierno de Moctezuma) no hubo tiranía al respecto”.⁶

No obstante las virtudes que se testimonian respecto a tal gobernante, este “permitió” la entrada de los conquistadores españoles, mientras Cuauhtémoc luchó hasta la muerte por vencerlos. David Brading señala que el patriotismo criollo, que empezó como una articulación de la identidad social de los españoles americanos, se transmutaba en la ideología insurgente del nacionalismo mexicano, e “Hidalgo y Cuauhtémoc quedaron así unidos en la lucha común contra el enemigo español”⁷.

⁶ V. *ibid.*, p. 87.

⁷ David Brading, *Mito y profecía en la historia de México*, trad. Tomás Segovia, México, Vuelta, 1988, p. 90.

Para muestra un botón. Francisco Javier Clavijero se refiere a la prisión de Moctezuma en su propio palacio, y a la manera cómo departía con los españoles jugando con el propio Cortés o con Alvarado, y comenta que en una ocasión perdió cuarenta pedazos de oro en bruto, pero añade: “Así disipan fácilmente sus riquezas los que las han adquirido sin fatiga”⁸.

Más adelante se refiere a que Cortés, viendo las muestras de entreguismo del monarca, le permitió salir cuando quisiera a divertirse con la caza, a lo que Clavijero comenta: “no rehusó aquel envilecido monarca [tal] uso miserable de su libertad”. Habla de un Moctezuma que entregó a varios de sus amigos y parientes a los conquistadores, y del obsequio que hizo a éstos del tesoro de su padre, Axayacatl.

Apunta después este historiador que, movido Moctezuma por las exigencias y súplicas de sus súbditos para que echara de su lado a los españoles, avergonzado por la cobardía que se le echaba en cara, y enternecido al ver la desgracia de su sobrino *Cacamatzin* y la de su hermano *Cuiclahuatzin*, se disponía a pedir a los españoles que saliesen de su castillo; pero añade el siguiente comentario: “Algunos escritores, demasiado fáciles en creer sucesos maravillosos, dicen que el demonio se apareció al rey amenazándolo con los males que haría a su persona y a su reino, si sufría más tiempo a los españoles, y prometiéndole, si los arrojaba, perpetuar en su familia la corona de México y prodigar las venturas a sus súbditos.”⁹

Cortés tuvo que salir ciertamente, pero a combatir a Narváez quien, aconsejado por tres desertores de su ejército, había desembarcado en las costas de Cempoala. Moctezuma, dice Clavijero, “[...] mandó proveer abundantemente de víveres y de carga [al cabecilla hispano] para la conducción del bagaje, y lo despidió con la mayor amabilidad”.¹⁰

⁸ Fco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, t.I, trad. J. Joaquín de Mora, Editorial Nacional, s.f., (Clásicos de la historia de América) p. 184.

⁹ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰ *Ibid.*, p. 199.

Después de la matanza que Alvarado y su ejército llevaron a cabo mientras se celebraba la fiesta de la incienización de Huitzilopochtli, en ausencia de Cortés, los indígenas identificaron claramente a los españoles como sus enemigos y atacaron duramente el palacio tratando de rescatar a su rey allí prisionero, y no hubiera quedado un solo español con vida, según Clavijero, si no se hubiera “mostrado el rey al tropel de combatientes y refrenado con su autoridad el furor que los animaba”¹¹.

La plebe, no obstante, sitió a los españoles y los atacaba con piedras y flechas, hasta que Narváez mandó llamar a Cortés con un mensajero, y éste regresó con más de mil de sus soldados y dos mil tlaxcaltecas. Como el sitio y las agresiones continuaran, habló con Moctezuma y le prometió retirarse si el calmaba a su gente. Cuando el monarca, con toda su investidura, salió a pedirle a su pueblo que cesaran sus ataques, un hombre alzó la voz para llamar al rey cobarde, afeminado y más digno de manejar el uso y la rueca, que de gobernar una nación tan valerosa como la mexicana. A pie de página Clavijero señala que el padre Acosta “dice que el mexicano que dirigió aquellas injurias fue Cuauhtemozin, su sobrino, pero yo no lo creo”¹² aclara el historiador, sin explicar el porqué.

Además, quien profirió las injurias tomó un arco y disparó una flecha al monarca, acto seguido le llovieron otras, además de insultos y pedradas; poco tiempo después murió Moctezuma. Clavijero no asegura si fue a causa de las agresiones recibidas por su propio pueblo o lo mataron los españoles; sí señala, en su repaso de los rasgos de personalidad de Moctezuma: “En su juventud fue animoso y dado a la guerra, habiendo quedado victorioso según dicen, en nueve batallas, pero en los últimos años de su reinado los placeres domésticos, la fama de las primeras victorias de los españoles, y, sobre todo, los errores de la superstición, habían degradado de tal

¹¹ *Ibid.*, p. 202.

¹² *Ibid.*, p. 207.

manera su ánimo, que parecía haber mudado de sexo, como decían sus súbditos”.¹³

Muy diferente es el concepto en que este historiador tiene a Cuauhtémoc. Se refiere a su dignidad al enfrentar la derrota y cita así lo que le dijo a Cortés cuando lo hizo acudir ante él: “Valiente general, he hecho en mi defensa y en la de mis súbditos cuanto exigían de mí el honor de mi corona y el amor de mis pueblos; pero los dioses han sido contrarios a mi resolución, y ahora me veo sin corona y sin libertad. Soy vuestro prisionero: disponed como gustéis de mi persona; y poniendo la mano en un puñal que Cortés llevaba en la cintura, “quitadme añadió, la vida con este puñal, ya que no he sabido perderla en defensa de mi pueblo”.

Hace ver de esta manera Clavijero a Cuauhtémoc como un hombre valiente, honesto y digno. Más adelante este historiador alude a la muerte heroica del tlatoani: “El rey de México, a pesar de las magníficas promesas del general español, fue, después de algunos días, puesto ignominiosamente en la tortura, que soportó con invicta constancia, para obligarlo a declarar donde estaban ocultas las inmensas riquezas de la corte y de los templos, y de allí a tres años murió ahorcado por ciertas sospechas, juntamente con los reyes de Texcoco y de Tlacopan.” El valiente Cuauhtémoc soportó la tortura y no cedió; mientras Moctezuma aparece en la relación de Clavijero como obsequioso y sumiso ante el invasor.

Claro que la mentalidad de este historiador era la de un criollo, hijo de un servidor de la corona peninsular, por lo que acaba justificando que la ruina en que quedaron los mexicanos después de ser totalmente sometidos por los conquistadores, se debió a que Dios castigó “[...] en la miserable posteridad de aquellos pueblos, la injusticia, la crueldad y la superstición de sus antepasados: ¡horrible ejemplo de la justicia divina y de la inestabilidad de los reinos de la tierra!”

¹³ *Ibid.*, p. 212.

La intención de generar héroes nacionales persistió a lo largo del siglo XIX. El gobierno de Comonfort decretó que en la Escuela Normal de Profesores se diera un curso especial sobre historias de héroes. En ese contexto, uno de los autores de libros didácticos de la época exaltaba así a los infantes: “niño que ahora comienzas a subir la pendiente de la vida, niño que tal vez mañana defenderás con la palabra o con tu brazo la integridad y el honor de la patria, al recorrer las páginas de este libro procura hacerlo con la convicción de imitar los nobles ejemplos que Guatimoc, Hidalgo, Juárez, te dan de heroísmo, amor a la patria y honradez.”¹⁴

A lo largo de la pasada centuria la figura de Cuauhtémoc se reforzó como símbolo de un nacionalismo vinculado a la religión católica, pero también de raíces prehispánicas. Al final del siglo XIX Cuauhtémoc había dejado de ser objeto de estudios eruditos, pero su nombre estaba popularizado...

lo adoptaron algunas sociedades literarias, la masonería lo incorporó a su santoral y lo usó con frecuencia para nombrar simbólicamente a los hijos de los masones; la revista *El hijo del Ahuizote* repartió litografías del monumento del tlatoani a sus suscriptores; la cervecería Cuauhtémoc de Monterrey envió una estatua del héroe a la exposición industrial de Chicago en 1893¹⁵, el Gobierno Mexicano adquirió en Nueva York un vapor llamado Cuauhtémoc destinado a ser usado, ¡oh ironía!, en la guerra contra los mayas, etc., etc.¹⁶

¹⁴ Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, 2ª ed., México, El Colegio de México, 1975, cit en Josefina García Quintana y otros, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1977, p. 49.

¹⁵ Se enviaron también a dicha exposición dos pinturas hechas para el evento: *El tormento de Cuauhtémoc*, de Leandro Izaguirre, y *Rendición de Cuauhtémoc*, de Joaquín Ramírez.

¹⁶ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Guatimotzin, último emperador de México*, Imprenta de Juan R Navarro, México, 1853, p. 27.

Por su parte las asociaciones culturales de la época como la mutualista, la sociedad literaria Cuauhtémoc, y las Logias masonas, realizaban eventos tendientes a la exaltación del héroe; un esfuerzo importante en este sentido hizo también Vicente Riva Palacio en su papel de Ministro de Fomento, fue él quien se encargó de convocar para la realización de un monumento al héroe que quedó terminado en 1887, obra del escultor Miguel Noreña. Toda esta tarea ideologizante tenía el mismo propósito que la creación literaria inmersa en la poética, la filosofía y el aliento espiritual de elevados alcances.

En 1846 Gertrudis Gómez de Avellaneda, la poetisa cubana, publicó la novela histórica *Guatimotzin, último emperador de México*, estructurada en dos tomos que suman 174 páginas. En ella ambienta la historia de La Conquista y recrea la atmósfera de inseguridad y terror en que la vivieron los mexicanos. Se refiere al destierro de que Moctezuma hizo víctima a Cuauhtémoc, quien es calificado de valiente. A través de uno de los personajes se habla de Guatimotzin “como único que pudiera libertar al imperio de la esclavitud en que lo había sumido Moctezuma”¹⁷

Eduardo del Valle publicó en 1886 *Moctezuma. Poema en nueve cantos*, con prólogo de Ignacio Manuel Altamirano. Dicho texto introductorio es muy elocuente en relación con el tema sobre el que aquí reflexiono.

Lo primero que quiero señalar es que Altamirano reconoce a del Valle como un cercano seguidor del Romancero Nacional en el cual Guillermo Prieto canta a los héroes y narra las epopeyas de la Guerra de Independencia. Habla de ambas obras épicas como textos capaces de glorificar por sí solas tanto la antigua como la nueva nacionalidad mexicana.

Nada se prestaba a “la concepción épica [señala Altamirano] como la defensa de México por el último tlacatecutli, digno de parangonarse con los héroes más renombrados y más

¹⁷ V. I II.

asombrosos de que haya mención en la historia tanto de los tiempos pasados como de nuestros días”¹⁸.

Menciona que el héroe de los 75 días en que se mantuvo sitiada Tenochtitlan no fue Cortés, quien con armas superiores y con el apoyo de muchos aliados se tardó tantos días en someter a una población armada con palos, sino Cuauhtémoc...

el joven general que encontró un poder quebrantado en su prestigio por la cobardía y la imbecilidad de Moctezuma, que sí recogió la macana victoriosa de Cuitlahuac [...] que vio sin palidecer alzarse en su contra a mil pueblos enemigos, sedientos por agravios de que no era responsable, que midió la enorme superioridad de su enemigo y aun así lo espero resuelto [...] que no consultó a la esperanza sino al valor y al honor (*sic*) y que hasta el último instante, abandonado del cielo y de la tierra permaneció inquebrantable, firme, altivo, desdenguado, así para los efectos del enemigo, asombrado de tamaña grandeza, como para las amenazas del odio humillado y vengativo.¹⁹

Habla Altamirano de este héroe como el que resolvió defender su ciudad desamparada por todos. Él, dice, “se había encargado del poder cuando este se hallaba casi aniquilado, primero por la estupidez de Moctecuhzoma [...] Después por la muerte inesperada del valiente Cuitláhuac y luego, por los manejos de una facción intestina que trabajaba por la sumisión; que era el partido de los motecuhzomas, de los miedosos, de los que solo defienden las buenas causas cuando éstas son fuertes.”²⁰

Considera Altamirano a Cuauhtémoc más glorioso que el héroe homérico de Aquiles “porque como hijo de la realidad humana, tenía el cuerpo todo vulnerable, no presentó, sin em-

¹⁸ Eduardo del Valle, *Cuauhtémoc. Poema en nueve cantos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Comercio, 1886.

¹⁹ *Ibid.*, p. XV.

²⁰ *Ibid.*, p. XXVI.

bargo, en su carácter moral ni un ápice que pudiera ser herido por la burla o el desprecio.”²¹

Altamirano califica el poema de Valle como una verdadera epopeya apegada exactamente a la historia, lo que no impide que tenga “todas las galas y encantos de la poesía”.

Narra del Valle en la parte de su poema que subtitula “Introducción” las vivencias de Moctezuma. Las previas a La Conquista, en aquella noche de insomnio en que oyó cantar un búho y siendo la fama que esto era señal de muerte segura...

Harto supersticioso Moctezuma
al escuchar el canto se doblaba,
y cual hoja del árbol sacudida
por el impulso de los vientos tiembla.²²

El poeta hace dialogar a Moctezuma con el fantasma de Ahuizotl, su predecesor en el trono, y éste le dice:

“Tú eres mi digno sucesor: tus hechos
dicen a grandes voces la excelencia
de tu reinado, que será en la historia
asombro de la gente venidera.

Tu pecho, empero, abriga los horrores
de honda superstición, que no te deja
desplegar el valor que necesitas
en esta santa y colosal empresa.

Óyeme pues ¡Oh grande Moctezuma!
de la superstición tu mente aleja,
y fuerte y decidido a la batalla
tus valientes ejército apresta”²³

²¹ *Ibid.*, p. XXIX.

²² *Ibid.*, p. 8.

²³ *Ibid.*, pp. 13-14.

La siguiente parte que precede a los nueve cantos que componen el poema, se subtitula “Invocación”, y en ella evoca del Valle así al último rey azteca:

¿Y qué pecho no late entusiasmado
al recordar de Cuauhtémoc la gloria
que como claro sol han conservado
las páginas eternas de la historia?

¿Quién no siente su espíritu inspirado
cuando los hechos trae a la memoria
del valeroso intrépido caudillo
que a México cubrió de inmortal brillo?²⁴

En sus nueve cantos el autor va refiriendo todos los acontecimientos históricos, seguramente consciente también del poder de la historia como disciplina imprescindible para la conformación de la identidad cultural. Desde la salida de Cortés a Zempoala y la matanza que entonces dirigió Alvarado, hasta el tormento de Cuauhtémoc por parte de los españoles para que informara la ubicación del tesoro de la corona mexicana, pasando por la muerte de Moctezuma, la proclamación de Cuitláhuac como emperador, la continuidad de los ataques por parte de Cortés y sus ejércitos, la jornada de la noche triste y el sacrificio de españoles en el Gran Teocalli ordenado por el nuevo tlatoani, la epidemia de viruela en Tenochtitlan y la muerte de Cuitláhuac debido al contagio, sus funerales y la proclamación de Cuauhtémoc como emperador de México, las campañas de los españoles en Texcoco y otras plazas, la defensa del pueblo mexicana y el sitio de Tenochtitlan.

Cuauhtémoc es siempre el valiente e intrépido guerrero, el dirigente dispuesto a morir por su pueblo, el hombre digno que lucha hasta el final. Así cuando Velásquez de León ataca a su gente...

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

El bravo Cuauhtémoc no se acobarda:
a Velásquez observa, y el empuje,
tranquilo no, con ansiedad aguarda,
y cual toro salvaje fiero muge.
Pasa un instante, y al mirar que tarda
la esperada agresión, con ira ruge,
y obediente a su impulso denodado
contra Vélazquez marcha apresurado.²⁵

Me parece que dos los tres textos aquí mencionado es el último que voy a mencionar, aunque el escrito primero (1839), el de mayor aliento poético, aquel con que Ignacio Rodríguez Galván despertó a Guatimoczin en el Cerro de Chapultepec hacia 1839, realizando un esfuerzo pionero en relación con la tradición cuauhtémica.

En su poema *Profecía de Guatimoc*²⁶, Rodríguez Galván presenta, enraizado tanto en la tradición indígena como en la hispana, a un Cuauhtémoc que resucita luego de un temblor de tierra, a la manera de Jesucristo, para profetizar al poeta acerca de su vida futura y, en una imbricación de temporalidades, revisar con él la historia, el presente que vivían durante el santanismo, y el futuro que le esperaba a la nación mexicana con un conquistador que venía del norte (ya se había dado la independencia de Texas en 1836), más bárbaro y cruel que el español, al grado de invocar en una parte del poema: “¡Dónde Cortés está, dónde Alvarado!”.

Los mitos permiten comprender la historia, son, a decir de Paul Ricoeur, un símbolo desarrollado en forma de narración y, según este mismo autor, el símbolo se puede estudiar y comprender desde los siguientes puntos de vista:

²⁵ *Ibid.*, p. 85.

²⁶ Rodríguez Galván, Ignacio. *Obras*. T. II, Ed. facsimilar, prologado por Fernando Tola de Habich, México, UNAM, 1994, (Al siglo XIX, ida y regreso), pp. 617-630.

- Por relación de coherencia con los otros símbolos (fenomenología de la religión).
- Por relación a lo designado que es su verdad (hermenéutica).
- Por relación al ser que es su existencia (filosofía).²⁷

Como símbolo que es, el mito tiene un sentido primero o literal que remite a uno segundo que sólo se da en él, e incluso puede remitir a varios sentidos. Ricoeur, quien se ha ocupado de la exégesis bíblica, considera que el mal, sobre todo el mal moral o pecado, se menciona con miedo y por eso se cuenta en forma encubierta, a través de mitos; pero ¿cuál es el mito en la *Profecía de Guatimoc* y que mal o pecado se quiere encubrir por medio de él?

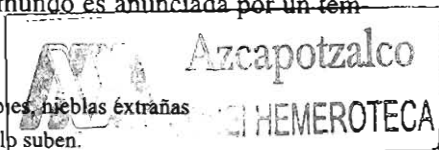
El mito es bíblico: se trata de la resurrección. Cuauhtémoc es invocado y vuelve de la región de los muertos, es un mesías que viene a revisar la historia junto con el poeta, con el fin de advertir al pueblo de México sobre los riesgos para el futuro. Lo autoriza la sacralización de la que lo reviste Rodríguez; pero también la validez que tiene repasar la historia, maestra que enseña a partir de la revisión de pasado y presente, lo que permite hacer predicciones.

Este mesías, a diferencia del Cristo cuya hazaña emula, es un personaje transhistórico en el que se funden dos tradiciones: la prehispánica, por tratarse de un tlatoani azteca; y la occidental por su carácter mesiánico.

Se trata de un mesías que por su defensa del desprotegido, del más débil, de aquel a quien auténticamente pertenecía el territorio que habitaba, recibe tortura y muerte por parte del poderoso abusivo; pero ni ésta le impide dejar a su pueblo el mensaje profético evangelizador, la advertencia que le permitirá una vida mejor. Ambos mesías (Cuauhtémoc y Cristo)

²⁷ Citado por Mauricio Beuchot. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1989, p. 39.

resucitan y su vuelta a este mundo es anunciada por un temblor de tierra



Siento la tierra girar bajo mis pies, nieblas extrañas
mi vista ofuscan, y hasta el cielo suben.

Silencio reina por doquier, los campos,
los árboles, las aves, la natura,
la natura parece agonizante.

El ser que es existente y que da razón a la creación de un héroe como el que Rodríguez erige en el poema, es la naciente nación mexicana. Sin duda Rodríguez está consciente de su participación en el coro de voces que ayudaban, a través de la palabra, a construirla. Forma parte de una cultura en cuyo contexto es comprensible la producción de un texto como *Profecía*....

El ser existente que lo mueve y al que pretende mover, repito, es el pueblo de México que estaba integrando la nación en ciernes, y hay que decir que si bien el autor no pudo haber pensado que sería leído por los indígenas, si tuvo la intención de crear conciencia acerca de las condiciones en que vivía esta parte de la población cuyas tradiciones y héroes estaba exaltando.

Su propósito era fortalecer el surgimiento de una nación que dejaba de lado desde su origen, luego de consolidada la independencia en 1821, a la comunidad a la que originalmente pertenecían el territorio y todo lo que en él había, y que vivía discriminada a pesar de que sus integrantes ya habían sido reconocidos como miembros de derecho del naciente país; de tal manera que Rodríguez es también de los iniciadores de esta reflexión indigenista.

Cabe preguntarse ahora qué mal pretendía encubrir Rodríguez a través de este mito. El autor reniega en el fondo de las debilidades de malos gobernantes que habían puesto en riesgo la soberanía nacional: los de antes y los de ahora, confunde, en virtud de un trastocamiento temporal propio de la

poética a que se ceñía, a personajes sentados en sillas “no muy firmes”, que pudieran ser Moctezumas; pero que también pudieran ser Santa Annas, y amenazas al territorio nacional en las que estaban involucrados los españoles, pero también los norteamericanos.

Después de referirse indirectamente a los citados males encubriéndolos con el mito del retorno de Cuauhtémoc, el autor nos hace reflexionar: ¿ya vieron la historia?, pues cuidado porque el invasor del norte es tan peligroso que frente a él ya quisiéramos a Cortés y a Alvarado; pero advierte también a los invasores pasados, presentes y futuros, y lo hace a través de la profecía:

[...] El que del infeliz el llanto vierte,
amargo llanto verterá angustiado,
el que huella al endeble, será hollado;
el que la muerte da, recibe muerte;
y el que amasa su espléndida fortuna
con sangre de la víctima llorosa,
su sangre beberá si sed lo seca,
sus miembros comerá, si hambre lo acosa.

La tradición prehispánica se construye predominantemente con mitos, las profecías son más abundantes en la judeo-cristiana. La voz profética que Rodríguez Galván incluye en su poema toma aliento de uno y otra, de aquí el carácter sincrético del héroe que crea en el texto que se analiza, carácter que el autor consigue a través de este juego de espejos en los que se refleja el mundo judeo-cristiano, pero también el indígena.

Bibliografía

- BRADING, David, *Orígenes del nacionalismo mexicano*, 2ª ed., México, Era, 1988 (Problemas de México).
- _____. *Mito y profecía en la historia de México*, trad. Tomás Segovia, México, Vuelta, 1988.
- BEUCHOT, Mauricio. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1989.
- CLAVIJERO, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, t. I, trad. J. Joaquín de Mora, Editorial nacional, s.f., (Clásicos de la historia de América).
- GARCÍA QUINTANA, Josefina y otros, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Guatimotzin, último emperador de México*, Imprenta de Juan R Navarro, México, 1853.
- MOCTEZUMA, Pablo, *Moctezuma y el Anáhuac. Una visión mexicana*, México, Noriega editores, 1996.
- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio. *Obras*. Ed. facsimilar, prologada por Fernando Tola de Habich, México, UNAM, 1994, 2 ts. (Al siglo XIX, ida y regreso).
- VALLE, Eduardo del, *Cuauhtémoc. Poema en nueve cantos*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Comercio, 1886.
- VARELA BARRAZA, Hilda, *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*, México, El caballito, SEP/Dirección General de Publicaciones (Biblioteca pedagógica).

LA LEYENDA: ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA

Cecilia Colón Hernández*

Querer encontrar una frontera perfectamente delimitada entre historia y literatura es difícil. Se ha tratado de definir a una y otra sin lograr algo que separe a estas dos áreas del conocimiento que, en momentos, parecen estar más cercanas de lo que historiadores y literatos suponemos.

Francoise Perus dice lo siguiente:

Las obras literarias representarían para el historiador un tipo de "documento" particular, más bien poco fiable debido a su carácter ficticio y a las ambigüedades de su lenguaje, mientras que para el literato la historia proporcionaría los elementos de información necesarios al esclarecimiento de aspectos secundarios [...] de las obras estudiadas.¹

Y aquí parecen unirse más que nunca los literatos y los historiadores con un sólo propósito: la búsqueda de la verdad, pero más que eso, tratar de reconstruir hechos que ya sucedieron y buscar todo lo que nos dé una información sobre esa época determinada. Esta verdad tiene que ver con la subjetividad, aunque muchos crean que la verdad debe ser totalmente objetiva, pero lo importante es que, lejos de buscar la línea divisoria entre historia y literatura, debemos darnos la mano y

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Francoise Perus, *Historia y literatura*, p. 8.

enriquecer nuestros puntos de vista, aportarnos los descubrimientos de nuestras investigaciones y conocer lo que de interesante puede proporcionar uno al otro.

En un artículo sobre Luis González y González, Francisco de la Guerra dice que:

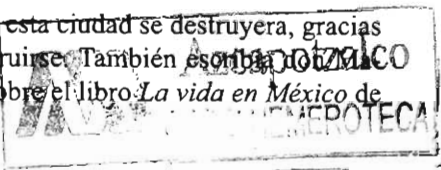
En el caso de la antigüedad, las fronteras entre una y otra práctica narrativa se confunden. Si un historiador, por ejemplo, indaga sobre la guerra de Troya, no tendrá documentos más antiguos para sustentar sus teorías que *La Iliada* de Homero, texto clasificado en la actualidad como un poema épico. Para un historiador riguroso, se tratará de un documento bastante defectuoso por ese carácter literario, sin embargo, tendrá que reconocer, no obstante mitos y leyendas, que es el texto más informativo sobre esa guerra.²

De tal manera que, aunque no se quiera y dependiendo de la antigüedad del período que se desee estudiar, a veces los únicos testimonios completos son literarios, por lo tanto, no nos queda más remedio que creerle a Homero.

A veces tenemos una concepción prejuiciosa hacia la literatura pensando que todo lo que cabe en ella es mentira, es ficción y no siempre ocurre así. Siendo totalmente estrictos, prácticamente todos los referentes de una novela o de un cuento parten de un hecho real, a excepción de la ciencia-ficción, que maneja otros referentes que están muy emparentados con la tecnología y la ciencia. En muchos momentos, el trabajo literario ha ayudado a la reconstrucción histórica de ciertos hechos, pues los literatos intentan retratar en sus textos, entre otras muchas cosas, a la sociedad que les rodea ayudándose de descripciones y de personajes que parten de un modelo real al que transforman al pasarlo por el tamiz de la ficción y quedar plasmados en un texto literario. Se dice que la obra *Dublineses* de James Joyce hace una reproducción tan fiel

² Francisco de la Guerra, "Luis González y González, la historia como novela verdadera".

de Dublín, que si algún día esta ciudad se destruyera, gracias a este texto podría reconstruirse. También es obra de Manuel Romero de Terreros sobre el libro *La vida en México* de Madame de Calderón:



En su obra se han encontrado descripciones tan fieles a la verdad, que, al decir de Mr. Baerlein, los oficiales americanos, en la guerra de 1847, se sirvieron de las Cartas de la señora Calderón, como de una guía.³

Creo que lo que ambas disciplinas compartimos es el deseo de narrar y con este hecho, obtener una explicación del mundo que nos rodea, darle un significado a lo que vemos y a lo que somos hoy en día. En la medida en que logremos saber lo que hicimos en el pasado, comprenderemos el presente y podremos caminar hacia el futuro.

La historia anecdótica

Ahora bien, hay una parte de la historia que le presta a la literatura ciertos elementos que le sirven como arranque para transformarlos, que no para perderlos, y convertirlos en una pieza literaria que, a la vez que entretiene y echa a volar la imaginación del lector, le da un pequeño cuadro histórico del que aprenderá, quizás, de manera más sencilla, algún hecho histórico en particular. Y aquí hablo de un género literario específico: la leyenda. Si bien es cierto que es hija directa de la tradición oral, también es cierto que muchos de estos relatos cortos que han pasado por generaciones, parten de hechos reales, a veces históricos, pero sobre todo, una de sus características es que nos van a dejar ver y conocer lo que hacía y pensaba la gente que vivía en esa época determinada, sus costumbres, sus tradiciones, en fin, su forma de vida.

³ Manuel Romero de Terreros, *Siluetas de antaño*, p. 161.

Y aquí nos volvemos a fundir literatos e historiadores. Luis González y González, estudioso de la historia y, sobre todo, de la microhistoria, palabra inventada por él, la define así:

Es un vocablo inédito o casi, todavía sin significación concreta reconocida, y si no bello, sí eficaz para designar una historia generalmente tachonada de minucias, devota de lo vetusto y de la patria chica, y que comprende dentro de sus dominios a dos oficios tan viejos como lo son la historia urbana y la pueblerina.⁴

En otras palabras, gracias a esta nueva visión de la historia que no tiene el bombo y platillo que implica la historia patria o nacional, podemos tener acceso a estos detalles, a estas minucias históricas que tienen que ver más con la cotidianidad de la vida de las personas y las naciones que con los hechos relevantes o muy importantes, es decir, nos dan esa historia anecdótica, pequeña, que pinta de cuerpo entero a una persona o un acontecimiento que dentro de la gran historia pasaría, tal vez, inadvertido.

No olvidemos que la historia nos da la ilusión de tener un acceso directo al pasado, pero para reconstruirlo necesitamos, además de la información, la imaginación que llene los huecos que dejan los hechos al tratar de detallarlos en un intento por rehacer la vida cotidiana pormenorizada de un suceso o de un personaje.

El lenguaje

Otra característica importante es el lenguaje que se utiliza en una y otra disciplinas. El historiador busca dar los datos lo más exactos posible y los presenta de una manera objetiva, sin adornos, “tal como fueron las cosas”, rehuye de descripciones exhaustivas en aras de dar todo desde un punto de vis-

⁴ Luis González y González, *Invitación a la microhistoria*, p. 15.

ta imparcial, tratando de no involucrarse ni a sí mismo. El literato, en cambio, hace del lenguaje su mejor instrumento para meter al lector en ese mundo del texto literario e involucrarlo hasta donde sea posible; utiliza un lenguaje más adornado, se vale de metáforas, de descripciones, de adjetivos, en una palabra: utiliza la imaginación y ayuda a su lector a echar a volar la propia para poder imaginarse eso que lee, para vivirlo y sentirlo como si también estuviera allí y fuera un testigo de lo narrado para poder asomarse a ese pasado y descubrirlo poco a poco. Por eso, el lenguaje escrito se convierte en un medio de comunicación para lograr la complicitad del lector.

Luis González Obregón

Luis González Obregón (1865-1938) fue un historiador guajuatense vecindado en la Ciudad de México desde los dos años; fue cronista de esta ciudad a la que quería entrañablemente, a la que admiró y supo encontrarle un encanto y un gusto que se reflejó en todo lo que escribió acerca de ella. Fue director del Archivo General de la Nación entre 1910 y 1917 y siempre fue muy cuidadoso con los hechos históricos que manejaba, las fechas, los nombres, las fuentes de donde sacaba la información: fue un investigador puntual e incansable.

González Obregón cubre estas dos facetas: historiador y literato. Como prueba de la primera está el estudio que tituló *Reseña histórica de las obras del desagüe del Valle de México* (1902), *Los restos de Hernán Cortés* (1906) o el rescate que hizo del *Proceso inquisitorial del Cacique de Tetzcoco* (1910), por mencionar solamente algunos textos, pero su trabajo en el Archivo General y su incansable labor como investigador y rescatador de muchos textos antiguos lo convierten en un hombre culto, sensible, curioso y con ganas de dar a conocer todo lo que sabía. De aquí que, poseedor de una vasta información sobre el estilo de vida en el Virreinato y el siglo XIX, pueda recrear de una manera muy veraz y como si

él lo hubiera vivido, la historia cotidiana del México de aquella época, como podemos leerle en su libro *La vida de México en 1810* (1911).

Uno de los libros más interesantes y famosos que hizo fue, sin duda, *Las calles de México* (1922). En él nos lleva de la mano por las calles del Centro de nuestra ciudad cuando estaban vestidas de antigüedad y cuando los aparecidos formaban parte de una cotidianeidad muy normal. La parte no ficticia de estas historias, él la obtuvo de vetustos archivos y añejas crónicas que leía con avidez, mientras que la parte literaria salió de su memoria al recordar las viejas consejas que había escuchado en su niñez o de lo que la gente le contaba. El libro se divide en dos partes: leyendas y tradiciones y costumbres.

La parte que me interesa resaltar hoy es la que se refiere a las leyendas y me centraré en dos de ellas: “La calle de don Juan Manuel” y “El puente de Alvarado”. ¿Cuál es la similitud entre ellas además de pertenecer al mismo género literario? Las dos parten de hechos reales.

Tomemos la primera. Haré un resumen tomando en cuenta los parámetros que sigue el propio González Obregón: primero la historia verídica y luego la leyenda⁵:

Don Juan Manuel de Solórzano fue un hombre que vivió en el siglo XVII y fue el privado del Virrey don Lope Díaz de Armendáriz, Marqués de Cadereita. Era un hombre casado con una bella mujer, Mariana de Laguna, y envidiado por los oidores debido a la cercanía e influencia que ejercía sobre el virrey. Esto le trajo muchos problemas que culminaron cuando lo metieron a la cárcel por una falsa acusación. Ayudado por otro caballero preso, don Prudencio Armendia, don Juan Manuel logró salir una noche para ver a su esposa, quien estaba a punto de caer en los brazos de Francisco Vélez de Pereira, Alcalde del Crimen, ella aceptó para salvar, de esta manera, a su esposo. Al descubrir este chantaje, furioso, don Juan Manuel

⁵ Vid. Luis González Obregón, *Las calles de México*, pp. 63-71.

lo mata y por más que el virrey ~~intenta salvarlo~~, los oidores lo mandan ejecutar haciendo creer a la gente que fueron los ángeles quienes ejercieron la justicia por propia mano. Esta es la historia real.

Ahora viene la leyenda, en donde, aparte de los protagonistas de los que hemos hablado, se unen a la historia el demonio, un fraile franciscano y los ángeles que ahorcan a don Juan Manuel en la horca⁶, además de la famosa pregunta que marcaba el destino de los que tenían la mala suerte de pasar frente a su casa en la noche:

- ¿Sabe usted qué hora es?
- Las once.
- Dichoso usarcé, que sabe la hora en que muere.

Y con la daga en alto, don Juan Manuel descargaba el certero golpe que acababa con la vida de sus víctimas. Los asesinatos se detuvieron cuando una mañana vio que el difunto era su sobrino. Desesperado y arrepentido por haberse dejado engañar por el maligno, acudió con un fraile franciscano, quien le impuso como penitencia para absolverlo rezar un rosario al pie de la horca durante tres noches seguidas. Don Juan Manuel obedece, pero cada noche le sucede algo extraño que lo llena de pavor hasta que en la tercera, amanece colgado.

Sin bien es cierto que hay varias versiones al respecto⁷, no debemos olvidar que la anécdota principal es la misma en todas: un hombre que hace un pacto con el diablo para asesinar al sujeto con quien su mujer “supuestamente” lo engaña; pero sobre todo, la leyenda que recrea González Obregón nos muestra cómo era el México de ese siglo XVII: la obscuridad que reinaba en todos lados, las costumbres que había, el recurrir

⁶ En ese tiempo, la horca se encontraba en el centro de la Plaza Mayor.

⁷ “La calle de don Juan Manuel” es una de las leyendas más reelaboradas por diversos autores: Vicente Riva Palacio, Juan de Dios Peza, Manuel Payno, Artemio de Valle-Arizpe, etc.

siempre a un sacerdote en busca de consejo, las largas penitencias que se tenían que cumplir para lograr expiar las culpas, la existencia de la Hermandad o Cofradía del “Rosario de Ánimas” que recorría la solitaria ciudad por la noche pidiendo un avemaría o un padrenuestro por el alma del difunto importante del día, el “sereno” que prendía una pequeña lamparita y anunciaba el clima nocturno, etc. Todas estas tradiciones y costumbres que han cambiado al paso de los siglos y ante el crecimiento desbordado de esta ciudad que cada vez es más caótica en la noche se pueden ver aquí. Formas de vivir que ya han quedado en el olvido y como parte de un anecdotario que poco se conoce.

Pues bien, si queremos saber cómo se comportaba la gente en ese siglo XVII y lo que hacía en su vida cotidiana, tenemos dos opciones: podemos leer un libro de historia que nos hable de esto o leemos las leyendas que también nos hablen de esto; cada quien puede escoger la opción que guste de acuerdo a sus intereses.

La segunda leyenda, “El puente de Alvarado”⁸ tiene que ver con un hecho muy importante que ocurrió durante el proceso que culminó con la conquista de la gran México-Tenochtitlan, es la narración del gran fracaso de Cortés en su huida después de que Pedro de Alvarado asesinara a todos los principales de la ciudad en el Templo Mayor. La huida se vuelve realmente espectacular, la pelea es feroz y los aztecas luchan con todo en esa noche del 30 de junio de 1520, noche lluviosa cuando las armas españolas no sirvieron para nada, pues al contacto con el agua la pólvora no se prende. El caos se apodera de todos y en medio de esta cruenta lucha, cuenta la leyenda que Pedro de Alvarado tomó una lanza y, cual atlético campeón, la clavó en el suelo y dio un salto que lo elevó por los aires y lo dejó en el otro lado de aquella zanja que lo separaba de tierra firme, a salvo del peligro y los ataques de

⁸ *Vid.*, Luis González Obregón, *Las calles de México*, pp. 29-36.

los aztecas para ir a reunirse con Cortés, quien ya estaba camino a Popotla.

La historia real dice otra cosa: la lucha se lleva a cabo, pero sin el atlético salto de Alvarado, quien herido y muerto su caballo tiene la enorme fortuna de encontrarse con Cristóbal Martín de Gamboa, quien lo monta en las ancas de su caballo y los dos llegan a Popotla para reunirse con Cortés. Habrá quienes aseguren que Pedro de Alvarado sí dio el famoso salto, la verdad es que él jamás menciona esto y en su juicio de residencia lo que dice al respecto es que él estaba solo, herido e intentando defenderse de los ataques que le llegaban por todos lados por parte de los guerreros aztecas, en consecuencia, ni siquiera tenía cerca de él una lanza para poder dar el famoso salto.

Y aquí cabe otra pregunta, ¿por qué se agrega este hecho del salto? El cronista Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* lo explica así:

... y nunca oí decir de ese salto de Alvarado hasta después de ganado México, que fue en unos libelos que puso un Gonzalo de Ocampo, que por ser algo feos aquí no declaro.⁹

Quizás la respuesta es más simple: este hecho histórico quedó consignado en los anales de la historia, pero la literatura también hace su trabajo y como ella tiene que ver más con la imaginación y hemos dicho que la leyenda es hija directa de la tradición oral, luego entonces, quienes contaron esta historia por primera vez la aderezaron con el gran salto de Pedro de Alvarado y nadie cuestionó si realmente esto podía ser o no verdad, simplemente se aceptó como tal, al grado de que muchos cronistas¹⁰ aseguraban que Alvarado había realizado

⁹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera...*, p. 257.

¹⁰ Entre quienes aseguran que Alvarado saltó están Francisco Javier Clavigero en su *Historia antigua de México* y Antonio de Solís en su *Historia de la conquista de México*, entre otros.

esa proeza. Es muy probable que si Pedro de Alvarado estuviera aquí y le comentáramos esto, él sería el primer sorprendido ante lo que los demás creen que pudo lograr.

En su versión, González Obregón desmiente esta conseja, como él la llama, al igual que desmiente que Cortés quemara sus naves y que Moctezuma muriera víctima de una pedrada. Él trata de dar la verdad con objetividad y al escribir sus leyendas, da todos los datos necesarios para que el investigador y el curioso puedan ir a las fuentes primigenias y corroboren todo lo asentado por él. En este sentido, es un historiador serio y comprometido, pero también es alguien que gusta de la literatura y disfrutó de escribir y rescatar todas estas leyendas cuyos elementos sobrenaturales y literarios le dan un matiz diferente al texto quitándole acaso la seriedad y la solemnidad del dato duro, pero ganando en imaginación y recuperando la riqueza de un lenguaje metafórico, capaz de situarnos en la época narrada.

José Luis Martínez agrega al respecto:

Las muchas tradiciones que escribió González Obregón [...] tienen la particularidad de no ser una falsificación de la historia. La reposada gracia y el encanto de estas páginas surge no de la capacidad de su autor para la fantasía y la ficción, sino de su talento para descubrir en las viejas crónicas, los detalles nimios que dan nueva vibración a los hechos que narra, para rescatar la anécdota y el rasgo singular que vuelven a animar a los personajes del pasado. [...] De [sus] libros fue surgiendo poco a poco una nueva imagen humana y a veces alegre y pintoresca de aquella época. Este mismo calor, esta manera de reanimar la historia y sus personalidades, mezclando el conocimiento con rasgos de humor e imaginación, esta sensibilidad para recoger tradiciones y leyendas, este enseñar deleitando son el secreto que hace de don Luis González Obregón un historiador que a todos complace e ilustra.¹¹

¹¹ José Luis Martínez, "Vida y obra de González Obregón".

De esta manera, literatos e historiadores nos damos la mano y juntos podemos explicarnos mejor lo que sucede a nuestro alrededor, dar una visión más completa de lo que pasa en la sociedad, sea historia nacional o sea la historia anecdótica o microhistoria. Lo importante es que como seres humanos nos conozcamos mejor y nos demos cuenta que somos una unidad compuesta por sentimientos, emociones, imaginación, memoria y una enorme curiosidad por saber realmente lo que pasó.

Bibliografía

- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Introducción y notas Joaquín Ramírez Cabañas, Décimo primera edición, Editorial Porrúa, México, 1976, (“Sepan cuántos...” 5).
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, *Las calles de México*, Prólogo Carlos González Peña, Rafael López y Artemio de Valle-Arizpe, Séptima edición, Ediciones Botas, México, 1947.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis. *Invitación a la microhistoria*, Prólogo Luis González y González, Editorial Clío, México, 1997, (Obras completas, tomo IX).
- PERUS, Françoise (compiladora). *Historia y literatura*, Introducción Françoise Perus, Segunda reimpresión de la primera edición, Instituto Mora/UAM, México, 2001, (Antologías universitarias).
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Siluetas de antaño, menudencias de nuestra historia*, Primera edición, Ediciones Botas, México, 1937.

Medios electrónicos

GUERRA, Francisco de la. "Luis González y González (1925-2003). La historia como novela verdadera", *Correo del maestro* (versión electrónica), núm. 93, Febrero, 2004. www.correodelmaestro.com/anteriores/2004/febrero/artistas93.htm Consultado el 19 de junio de 2007.

HERNÁNDEZ, Jorge. "Luis González y González, todo es historia", http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras17/rese2/sec_1.html Consultado el 19 de junio de 2007.

MARTÍNEZ, José Luis. "Vida y obra de González Obregón". <http://www.seg.guanajuato.gob.mx/Proyectos/innovacion/proyectos/PAGINALUISGO/P...>

JOSÉ GUADALUPE

POSADA

Azacapotzalco
UN CRONISTA

DE LA ÉPOCA PORFIRIANA CA

Guadalupe Ríos de la Torre*

*José Guadalupe Posada, tomó al pueblo de México
como argumento esencial de su obra, anticipándose así,
a la pintura que devino con la Revolución Mexicana*

José Clemente Orozco

La cultura

[El término cultura popular se ha utilizado con diferentes significados y contenidos, pero cualquiera que seleccionemos, siempre resultará asimilable a la vida cotidiana, ya sea de una comunidad rural tradicional o ya de las masas urbanas de las grandes metrópolis. Al considerar la cantidad de aspectos de la vida humana en los que no parecen influir factores diferenciados de categorías sociales o niveles culturales. Como afirma Peter Burke:

Si todos los miembros de una sociedad dada tuviesen la misma cultura, no sería necesario utilizar el término "cultura popular". Ésta es, o

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

mejor dicho fue, la situación de muchas de las sociedades tribales descritas por antropólogos sociales. De forma simplificada, sus descripciones...¹

Podemos decir que la cultura popular se identifica con la vida cotidiana y forma parte integral de nuestra vida hasta el punto de pasar inadvertida al combinar una serie de elementos de la cultura material y las relaciones sociales compartidas por todos los niveles sociales.²

Diversas ramas de las artes, entre ellas la literatura, la música, la pintura, el grabado y el cine, se pintaron de rasgos mexicanistas que surgieron aquí y allá, en explosiones aisladas, independientes unas de otras, inspiradas por el espíritu nacionalista que compartían las clases medias formadas bajo el desarrollo porfirista.³

Las floraciones nacionalistas que en esos años se observan en las diferentes expresiones artísticas antes que motivadas por fermentos revolucionarios, son una continuación de los brotes nacidos en la segunda mitad del siglo XIX.⁴

Pero también se fomentó una cultura nacional y nacionalista, es decir, que reflejaba lo propio del país y que, por ello, podía servir para fomentar un sentimiento de identidad.

Sin embargo, para crear lazos de comunión —y nuevamente al igual que lo habían hecho los gobernantes de la República Restaurada—, los porfiristas pensaron que nada era mejor que la enseñanza de la historia patria, capaz de rebasar las identidades regionales e inculcar a los niños los valores cívicos

¹ Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991, p.123..

² Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. México, El Colegio de México, 2006, p.127.

³ Cfr. Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus historia, 2005, pp. 255-256. (Colección Pasado y Presente)

⁴ En música Manuel M. Ponce convierte el gusto antiguo por las canciones populares en sensibilidad popular. En pintura, la trayectoria de Saturnino Herrán traza un itinerario semejante. Véase Fausto Ramírez, *El nacionalismo en el arte mexicano*, México, UNAM, 1989, pp. 56-57.

que podrían calificarlos como futuros ciudadanos. Por ello la educación fue gratuita y obligatoria, con programas y textos oficiales.⁵

El cronista



El hombre actúa históricamente de acuerdo con circunstancias ajenas a su fuerza y control, las cuales determinan o condicionan su existencia; debido a ello le corresponde ser actor e intérprete de la época en que vive. Así sucedió con José Guadalupe Posada (1852-1913),⁶ quien, por medio de su obra, se convirtió en el ilustrador del régimen gubernamental del presidente Porfirio Díaz. Fue el grabador por antonomasia en un doble aspecto: él se ocupó, a través de sus grabados, de todo lo importante que sucedía tanto en la capital de la República como en otras ciudades del interior, dando noticia de todo aquello que por su significación así lo requería. En lo tocante

⁵ Sin embargo, el proyecto educativo no tuvo el éxito esperado. Se concentró en zonas urbanas y aun en ellas resultó insuficiente: en 1895 sólo 15% de la población sabía leer y escribir, cifra que apenas aumentó a 20% en 1910. Véase a Moisés González Navarro, *Población y sociedad en México (1900-1975)*, México, UNAM, 1974, pp. 98-99.

⁶ José Guadalupe Posada nació en la ciudad de Aguascalientes el 2 de febrero de 1852, en el famoso barrio de San Marcos, su familia era de origen campesino. Sus padres fueron Germán Posada y Petra Aguilar. Poco se sabe de la infancia del grabador, debido al modesto ambiente familiar y social en que se movió estudió en la Academia de Artes y Oficios, la cual contaba con talleres de grabado, litografía, fotografía y encuadernación. Pero su verdadero maestro fue José Trinidad Pedroza en su taller Posada aprendió todo lo relacionado con el oficio de la imprenta. En 1888 el grabador se trasladó a la ciudad de México, sobre las razones reales se desconocen instalando su primer taller en las calles de Santa Teresa y será hasta 1890 cuando pasó a formar parte del personal de planta del famoso taller de imprenta y litografía de Antonio Vanegas Arroyo. Véase a Jaled Muyaes, *La Revolución Mexicana vista por José Guadalupe Posada*, México, Talleres Policromía, 1969, [s.p] Mariano González Leal, *La producción leonesa de José Guadalupe Posada*, León, Gto., [s.e.], 1971, p.6.

a la ciudad de México, trató de plasmar las escenas características de la vida cotidiana, que interpretó con sus buriles. El otro aspecto, no independiente por cierto, se relaciona de manera particular con lo que el grabador ilustró centrando su atención en la figura de Porfirio Díaz. El número de obras que grabó es más que suficiente para definirlo como ilustrador de la existencia de un hombre y de la administración del régimen político que impuso por años al país.

Pero no solamente eso Posada trascendió la era de la cual fue testigo a la vez que actor. La trascendió al convertirse, merced a las circunstancias, en el ilustrador popular de los hechos y los hombres que surgieron con la revolución maderista; durante trece años el grabador se ocupó con idéntico interés en retener, mediante la litografía, la serigrafía y cincografía, el cambio inicial que anunciaba lo que habría de ser, al fin, la transformación político-social de México, la cual, por desgracia para nosotros, no alcanzó a ver y mucho menos a ilustrar.⁷

Con su creatividad, de los humildes talleres del grabador y de Antonio Vanegas Arroyo⁸ surgieron ilustraciones de episodios cotidianos o inauditos, ocurridos en los más diversos ámbitos del quehacer humano. Entre esos episodios sobresale la representación de la vida popular, un tema que absorbe y en el que vacía las efusiones de su ingenio. Sus grabados se vuel-

⁷ Cfr. Guadalupe Ríos de la Torre, *El grabador José Guadalupe Posada*, México, UNAM, 1980, pp.70-72. [Licenciatura]

⁸ Es posible que el grabador sostuviera una estrecha amistad con Antonio Vanegas Arroyo, lo que sólo habría de terminar veintitrés años más tarde, con la muerte de nuestro personaje, por lo menos eso es lo que deduce. José Guadalupe Posada trabajó en el taller de Vanegas Arroyo, con Manuel Manilla, quien era jefe del taller de litografía, puesto que más tarde lo ocuparía el propio Posada. Fue en la editorial de Antonio Vanegas Arroyo, donde conoció al poeta oaxaqueño Constancio S. Suárez, del cual habría de ilustrar un número considerable de sus trabajos. Cfr. Héctor Olea, *Supervivencias del litógrafo José Guadalupe Posada. (Biografía)*, México, Editorial Arana, 1963, *passim*.

ven la crónica de los acontecimientos sede la vida familiar o los efectos producidos por la modernización. Su obra gráfica continúa la tradición de la caricatura política y la conmemoración de los episodios nacionales, recordados a través de escenas heroicas o nostálgicas. En este escenario hacen su aparición las hazañas de bandidos, las sagas pintadas y cantadas en forma de corridos y las expresiones del sentimiento religioso popular, con Posadas, Nochebuena, Año Nuevo, San Juan, Semana Santa, Día de muertos, ceremonia esta última que celebra con sus inolvidables calaveras.

Los retratos costumbristas y las escenas populares son una tradición antigua, que se remota a la época colonial. Posada bebió en esa tradición, así como en el grabado y la literatura popular de origen europeo, y los insertó en su obra con tal fuerza que numerosos críticos consideraron esas producciones el parto de un creador solitario y original.⁹

Cabe mencionar la *Gaceta Callejera* no es una publicación originaria del siglo XIX, ya que se conoció y utilizó en la época de la Colonia. Antonio Rodríguez menciona:

También en México, durante la Colonia, se publicó, con nombres, algunos de estos ocasionales bajo la forma de hojas volantes. Los *canards* franceses, que voceaban por las calles en gritos que a muchos parecieron semejantes al graznar de los patos (de ahí, según algunos investigadores el extraño nombre de *canard* que aún se da a la noticia sensacional) tiene en común a las *Hojas Volantes* o las *Gacetas Callejeras*.¹⁰

Pero la novedad de la obra de Posada no ésta tanto en sus temas como en el uso masivo de la técnica del grabado, reproducida en cientos de hojas sueltas o impresa en periódicos, estampas y calendarios, los medios que en esa época vinieron

⁹ Véase Diego Rivera, *Posada. Monografía*, México, Mexican Folkways, 1930, pp. 1-4.

¹⁰ Antonio Rodríguez, *Posada el artista que retrató a una época*, México, Domes, 1977, p. 29.

a ser los difusores populares de la imagen. Su aguda mirada recogió en estampas inolvidables los variados rostros de la violencia, un tema sempiterno en la vida mexicana, así en tiempos de la paz como de guerra. Los escritos iban precedidos de escandalosos encabezados, como “¡Horrible tragedia pasional! ¡Los dramas de la miseria! ¡Terribles hechos por los padres con sus hijitas de confesión!”¹¹

Además contaba con llamativas imágenes, por ejemplo, las ilustraciones de los pliegos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, el humor artístico de José Guadalupe Posada a lo cual se le agregaba la gracia poética de Constancio S. Suárez.

Todo eso impreso en papel de colores, por las que el pueblo pagaba de uno a dos centavos; vendedores ambulantes los despachaban en las esquinas, mercados, ferias, ranchos de hacienda. Para el pueblo la mayor parte del cual no sabía leer, lo más importante eran las ilustraciones, que le daban una idea del asombroso reseñado.¹²

Los textos estaban redactados en prosa o en verso, y tomaban la forma de corridos o canciones. Las hojas o pliegos se vendían en mercados o calles, pues las casas editoriales contaban con vendedores ambulantes que pregonaban los títulos, relataban el tema y en ocasiones, acompañados por su guitarra entonaban los corridos. Gracias a ello los contenidos de los impresos llegaban también a los analfabetos.

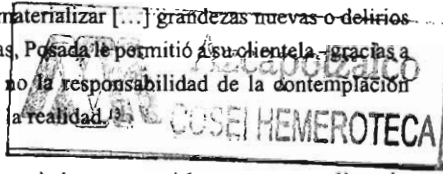
Carlos Monsiváis observa que Posada nunca se sintió un artista en el sentido contemporáneo de ese término:

Vivió la vida de un grabador popular de su tiempo, para quien no había reconocimiento ajeno a la mayor demanda de trabajo. Por eso, por su

¹¹ Fondo Editorial de la Plástica, *José Guadalupe Posada ilustrador de la vida mexicana*, México, Fondo Editorial de la Plástica, 1963, pp. 271-290.

¹² Fernando Gamboa, “José Guadalupe Posada sus tiempos, el hombre, su arte” en *Suplemento Dominical. El Nacional*. México, 24 de febrero de 1952, p. 9.

capacidad de transmitir y materializar [...] grandezas nuevas o delirios extraordinarios de las masas, Posada le permitió a su clientela, gracias a su falta de pretensiones—no la responsabilidad de la contemplación artística, sino la alegría de la realidad.¹³



Posada mantuvo un diálogo ininterrumpido con esa audiencia popular y, por eso, puede decirse que “se dirige a un público básicamente iletrado, cuya nociones de realidad y de irrealidad asume y trasciende.”¹⁴

Cabe mencionar que entre las disposiciones artísticas de José Guadalupe Posada estuvo la de crear personajes que le permitieron alcanzar sus objetivos de crítica en contra del sistema social y político de que fue testigo uno de los personajes tan característicos de su obra, *Don Chepito Marihuano*.¹⁵

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

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

¹³ Carlos Mosiváis, “Si el gobierno supiera que así vemos (Política, sociedad y litografía en el México del siglo XIX)”, en *Nación de imágenes*, pp. 109-125.

¹⁴ Antonio Rodríguez, *Posada*, México, Nacional, 1975, pp. 43-44.

¹⁵ Cfr. Salvador Pruneda, *La caricatura como arma política*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958, pp. 243-244.

Por ello, *Chepito Marihuano* obtuvo la identificación del pueblo, la clase desposeída; llevaba en sí cualidades de generosidad hacia los pobres y el desprecio hacia los poderosos. Representaba el ideal acariciado por la mayoría de la población de su época: lograr una distribución más equitativa de los bienes, justicia e igualdad. Su delito significaba la protesta de todos aquellos que querían exigir y no podían, Don *Chepito Marihuana* impartía con su mano la justicia que se les negaba.¹⁶

La calavera también ha servido al artista mexicano para hacer crítica y política. Algunos estudiosos del tema coinciden en que los artistas Constantino Escalante (1836-1868) y Santiago Hernández (1833-1908) fueron los primeros en litografiar figuras de calaveras, representaciones hechas con un enfoque y crítica de tipo político en el bisemanario *La Orquesta*.¹⁷ Sin embargo, se ha considerado a Manuel Manilla el primer caricaturista que grabó calaveras; éstas después habrían de alcanzar su plenitud con José Guadalupe Posada al enfatizar en ellas la vida costumbrista del siglo pasado y principios del XX, así como al personificarlas como seres altamente conocidos de la época.

Siguiendo la tradición de Manuel Manilla,¹⁸ José Guadalupe Posada utilizó la muerte como personaje de sus grabados,

¹⁶ Antonio Rodríguez, *Posada, el artista que retrató una época* México, Editorial Domés, 1977, p. 24.

¹⁷ Gabriel Fernández Ledesma, "El triunfo de la muerte", en *Artes de México*, México, INBA, nov.1948, p.16.

¹⁸ Manuel Manilla trabajó como grabador en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y grabó calaveras para que se publicaran en las hojas volantes. Aunque no hay noticias ciertas, es muy probable que Manilla y Posada hayan trabajado juntos desde 1888 o 1889, año en que José Guadalupe entró al taller de imprenta y litografía. Jean Charlot fue el primero en dar noticia sobre Manuel Manilla por medio de datos que fueron proporcionados por Blas Vanegas Arroyo. Véase Arsacio Vanegas Arroyo, "Manuel Manilla grabador mexicano" en *Forma*, vol. I, núm. 2, México, nov-dic. 1926. Guadalupe Ríos de la Torre, "Calaveras en el arte Mexicano", en *Día de Muertos. La celebración de la fiesta del 2 de noviembre en la segunda mitad del siglo XIX*, México, UAM-A, 1997, pp. 52-53.

representándola por medio de esqueletos o simplemente por la calavera; la definió con el título genérico de *Calaveras*, lo que le sirvió para exponer en forma franca y abierta la sociedad de la época porfirista; con ello dio soplo de vida a los inanimados esqueletos de los panteones, convirtiéndolos en seres que actúan en el mundo de los vivos, atreviéndose a mostrar la miseria e injusticias en ocasiones dolorosas, en otras de buen humor. Así vemos esqueletos bailando, cantando, montando a caballo, haciendo declaraciones de amor, asistiendo a parrandas, peleando y rebosando de alegría, utilizando la ropa adecuada de la ocasión y a la clase social la que representan. En las calaveras de Posada, han desaparecido de su imagen el misterio y el temor de las épocas feudales. Es la antítesis de lo pavoroso, pues su causa, cuando no la satisfacción de hacer justicia, un inefable regocijo. Con sus calaveras hace José Guadalupe la crítica más aguda y mordaz; se sirve de la muerte para poder penetrar muy a lo vivo ese morbo de la sociedad decadente de su época, que llega hasta la nuestra sin haber conseguido limpiarse de tanta escoria.¹⁹

José Guadalupe Posada fue un espectador alerta de la ciudad de México, por ello ha sido posible que dejara por medio de su obra artística, algunos testimonios relacionados con la época porfirista, las grandes figuras de la Revolución de 1910, los sucesos del 9 de febrero de 1913, movimiento que fue conocido como la "Decena trágica".²⁰

Ante el horrible hecho, la prensa criticó duramente a Victoriano Huerta y a sus cómplices, aumentando la animadversión hacia los autores del crimen. Tal parece que Posada dejó muestra de la traición, en uno de sus grabados, el de la *calavera Huertista*: sin embargo, esta obra ha suscitado dudas por las siguientes razones: Posada no vivió los hechos de la

¹⁹ Cfr. Carlos Macazaga Ramírez de Arellano, *Las calaveras vivientes de José Guadalupe Posada*, México, Cosmos, 1976, pp. 45-56.

²⁰ Fondo Editorial de la Plástica, *José Guadalupe Posada ilustrador de la vida mexicana*, México, Fondo Editorial de la Plástica, 1963, p. 348.

Ciudadela, pues había fallecido en enero de ese mismo año. La técnica no es la utilizada por el artista y, finalmente, se argumenta que la calavera en forma de araña no representa al usurpador.

Sin embargo, otros estudiosos de la obra del artista dan opiniones afirmativas en cuanto a que el grabado si fue realizado por Posada, abogando que la técnica es la misma utilizada por él, que la cronología no debe ser un pretexto para anularle dicha paternidad.

José Antonio Murillo Reveles afirma:

Que no hubo en esa época ningún otro grabador verdaderamente genial como Posada, ni obra tan completa en su forma y en su contenido como esa y otras calaveras.²¹

Consideraciones finales

Al hablar de José Guadalupe Posada como artista popular, surgen de inmediato varias interrogantes contradictorias: ¿Fue Posada un individuo consciente de la trayectoria de la Revolución de 1910? ¿Se vio en un momento dado comprometido e identificado con el descontento popular contra el régimen porfirista? ¿Luchó tenazmente a nivel artístico y ridiculizó con ello a la aristocracia y al gabinete presidencial, creando a la vez conciencia en las masas explotadas? o bien ¿Fue simplemente un hombre sin ideología política definida, que practicaba su humilde profesión de artesano asalariado a quien se encomendaban trabajos, si fuera un grabado para ilustrar una receta de cocina, una carta de amor, un suceso sobresaliente o la hechura de caricaturas comprometidas para un periódico de oposición? Las interrogantes se agudizan debido a la limitación de la historiografía acerca de la vida y obra del

²¹ José Antonio Murillo Reveles, *José Guadalupe Posada*, México, Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, 1963, p. 30.

grabador. Las obras publicadas no logran dilucidar la postura de Posada, lo cual ha permitido que ciertos autores tomen al grabador como un comodín que se presta a que lo utilicen conforme a la manera de pensar de ellos. Así, para algunos críticos e historiadores de arte, Posada fue un militante juicioso de la Revolución Mexicana, y otros más conjugan el sentido popular de su obra con el ser revolucionario que encuentran en el artista.

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

En la actualidad, los grabados de Posada han servido para ilustrar portadas de libros, discos, cancioneros, hojas para celebrar el día de muertos; la obra del grabador ha tenido la particularidad de llegar y trascender al pueblo y no tan sólo a una minoría, convirtiéndose en un hecho eminentemente popular.

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

Fuentes consultadas

- BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Gabriel. "El triunfo de la muerte" en *Artes de México*, México, INBA, nov.1948.
- Fondo Editorial de la Plástica. *José Guadalupe Posada ilustrador de la vida mexicana*. México, Fondo Editorial de la Plástica, 1963,
- FLORESCANO, Enrique. *Imágenes de la Patria a través de los siglos*. México, Taurus, 2005.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. México, El Colegio de México, 2006.
- GONZÁLEZ LEAL, Mariano. *La producción leonesa de José Guadalupe Posada*. León, Gto., 1971.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés. *Población y sociedad en México (1900-1975)*. México, UNAM, 1974.
- MACAZAGA RAMÍREZ DE ARELLANO, Carlos. *Las calaveras vivientes de José Guadalupe Posada*. Cosmos, 1976.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Si el gobierno supiera que así vemos (Política, sociedad y litografía en el México del siglo XIX)". *Nación de Imágenes*, 2003.
- MURILLO REVELES, José Antonio. *José Guadalupe Posada*, México, Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, 1963.
- MUYAES, Jaled. *La Revolución Mexicana vista por José Guadalupe Posada, Talleres Policromía*, 1969.
- OLEA, Héctor. *Supervivencia del litógrafo de José Guadalupe Posada*. México, Editorial Arana, 1963.
- PRUNEDA, Salvador. *La caricatura como arma política*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958.
- RAMÍREZ, Fausto. *El nacionalismo en el arte mexicano*. México, UNAM, 1989.
- RÍOS DE LA TORRE, Guadalupe. *El grabador José Guadalupe Posada*. México, UNAM, 1980, [Licenciatura]

- _____, Calaveras en el arte mexicano” en *Día de Muertos. La celebración de la fiesta del 2 de noviembre en la segunda mitad del siglo XIX*, México, UAM-A, 1997. (Molinos de Viento Serie Mayor/Tradición 91)
- RIVERA, Diego. *Posada. Monografía*. México, Mexican Folkways, 1930.
- RODRÍGUEZ, Antonio. *Posada, el artista que retrato una época*, México, Editorial Domés, 1977.
- _____, *Posada*, México, Nacional, 1975,



LA NOVELA COMO DENUNCIA SOCIAL

HERIBERTO FRÍAS

SEI HEMEROTECA

Begoña Arteral

El nombre de Heriberto Frías (1870-1925) se encuentra irremediabilmente ligado a su novela *Tomóchic*, en la que relata los acontecimientos que sucedieron en 1892: la destrucción del pueblo de Chihuahua y la masacre de sus habitantes, quienes resistieron heroicamente el ataque de las fuerza federales que contaban con una superioridad numérica en hombres y armamento. La aparición de la obra en 1893 en *El Demócrata*, periódico dirigido por Joaquín Clausell, en veinticuatro entregas y el anonimato de su autor convirtió la historia de su publicación en sí misma en una novela de intrigas, persecuciones, encarcelamientos y represión. De hecho, no fue sino hasta 1899 cuando el nombre de Heriberto Frías apareció como autor de *Tomóchic*, en una edición de Maucci en Barcelona.¹ Esta obra ha sido considerada como antecedente de la novela de la revolución mexicana, y la denuncia de un testigo presencial, el teniente Miguel Mercado, *alter ego* de Frías, que plasmó un hecho de armas al que se le reconoce su trascendencia por haberlo consignado el autor en un libro.

Sin embargo, la obra testimonial de *Tomóchic* y su gran repercusión, ha colocado a Heriberto Frías como autor de un

^{*} Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Ver Antonio Saborit. *Los doblados de Tomochic. Un episodio de historia y literatura*. México, Cal y Arena, 1994.

solo libro en la historia de la literatura mexicana, lo que no deja de ser valioso, pero que ha hecho que se olvide el resto de su obra, que difícilmente encontramos mencionada en sus datos biográficos en reseñas de libros o diccionarios. Y no sólo no se mencionan sus otras obras, tampoco se han reeditado y de ellas solamente existe la primera edición, por lo que es necesario rastrearlas en las bibliotecas que las conservan, gracias a donaciones de particulares, y que tienen el privilegio de guardarlas en su acervo bibliográfico.

Esto explica que la obra literaria de Frías, con excepción de su primera novela histórica, haya quedado en casi un total olvido. Sin embargo, después de la publicación de *Tomóchic* se editaron: *El último duelo*, en 1906, a la que, en su segunda edición de 1908, subtuló como: *Un crimen social de la época del presidente Manuel González*. En ese mismo año, 1908, se publicó *El amor de las sirenas. El triunfo de Sancho Panza*, novela de crítica social mexicana, continuación de *Tomóchic*, apareció en 1911, y en ese mismo año se editó *Mazatlán*. Escritor bastante prolífico, en 1916 aparece su obra *Los Piratas del Boulevard, Desfile de zánganos y víboras sociales y políticas en México*, y en 1923, *¿Águila o sol?*, novela histórica mexicana. Escribe también libros de historia: *Leyendas históricas mexicanas*, 1899; la *Biblioteca del Niño Mexicano*, en el que recrea las hazañas y hechos gloriosos de los héroes nacionales para la lectura de los menores, escritas entre 1899 y 1902. Escribió también *Episodios militares mexicanos* en 1901, *La vida de Juan Soldado*, 1909; *Juárez inmortal*, 1925, y *Álbum popular histórico de México*, 1925. Con sólo la enumeración de los títulos y subtítulos de los libros del escritor queretano, no es difícil deducir cuáles fueron los temas a los que dedicó sus páginas: la historia de México y la denuncia social.

Pero si el episodio histórico relatado en la única obra reconocida de Frías, se convirtió en tal por develar un hecho que se habría desconocido de no ser por el testimonio que presentó en forma novelada, no es menos testimonial la vida

cotidiana de sus andanzas posteriores como editorialista, traductor, cronista y un sinnúmero de oficios literarios del mundo periodístico que, para sobrevivir, dejó plasmados en otras novelas, que tienen el valor, aun si le quitáramos el literario, de reflejar otra realidad histórica: la del contexto social, en la dimensión cotidiana, de la que el autor de *Tomóchic* se hace eco, para denunciar el mundo que lo rodea, al que rechaza por hipócrita y servil.

Frías necesita la escritura para liberarse de sus fantasmas personales y sociales; es un hombre que gravita entre la obsesión biográfica y la denuncia pública, y que no esconde con subterfugios las crisis personales por las que atraviesa y tampoco la corrupción que lo rodea, y tal vez por eso, por la cotidianidad, de ese día a día descrita en su obra no ha merecido una mayor atención. Sin embargo, en sus páginas se cuenta la “Comedia Humana”, quizá, sin el estilo, la gracia y la corrección literaria del escritor francés, pero que nos permiten transitar por una época para interpretar un fenómeno cultural y reconstruir un pasado que no necesariamente es el político, aun cuando éste influya en el quehacer cotidiano.

De hecho, podemos catalogar como una trilogía de la vida de Miguel Mercado, el personaje que Frías usa como *alter ego*, las novelas *Tomóchic*, *El triunfo de Sancho Panza* y *Mazatlán*. En la primera, el teniente es el testigo de los hechos, en la segunda asume el papel de periodista, bohemio, vicioso y activo escritor; y en *Mazatlán* es el idealista director de un periódico. Se puede afirmar que hay mucho de autobiográfico en estos libros. En todos está presente la lucha de sus propios demonios personales ante el combate contra la corrupción, una lacra que, al final, no permite el triunfo de los ideales más nobles del personaje, quien queda vencido ante las necesidades que conlleva la diaria sobrevivencia.

El Triunfo de Sancho Panza, como el mismo Frías menciona, sería la continuación de *Tomóchic*, por lo que podría pensarse que trataría de otras acciones militares que dieron

origen a éste; sin embargo, es la historia del teniente Miguel Mercado a su regreso a la ciudad de México y de las desventuras que le acontecen en un medio periodístico plagado de intereses y mentiras, y en el que su sensibilidad de bohemio así como la poca habilidad para relacionarse en un ambiente que consideraba despreciable, no le permitieron figurar entre los escritores de prestigio y tampoco obtener el reconocimiento que él sentía merecer, puesto que todos conocían las aventuras del teniente Miguel Mercado en Chihuahua.

En esta novela, dice en la introducción, que vierte las confesiones sinceras que éste último le contó, y termina, con el siguiente párrafo que el autor firma con su nombre: “Aquí hay poca literatura y mucha verdad, la verdad apenas velada pudorosamente por la forma novelesca como por una gasa que más que descubre oculta, alegrando un poco la miseria de fondo”.

Describe Frías a su protagonista como “poeta, bohemio y editorialista anónimo”, entusiasmado con la idea de trabajar como periodista independiente, escritor de combate para defender la Verdad y la Justicia, un Quijote. Sin embargo, ese idealismo pronto se vio defraudado en el oficio que ejerce para ganarse la vida, y que será uno de los temas recurrentes de su obra.² Frías denuncia el mecanismo de control que existía desde la cúpula política, y que era aceptado por los dueños de los diarios en defensa de sus intereses económicos y por los editorialistas y reporteros para conservar sus empleos. En una de las anécdotas que cuenta en *El triunfo de Sancho Panza*, relata cómo en uno de los periódicos en los que trabajó, le asignaron como tarea recortar las noticias de otros diarios y comentarlas dura o elogiosamente, según un signo convencional que llevaba a un lado la lista de personajes, gobernadores, diputados, senadores, generales, municipales o perio-

² Ver a Emilio Rabasa en *El Cuarto Poder*, novela en donde aparece el tema de la corrupción periodística en la que se presentan coincidencias con la obra de Heriberto Frías.

distas: “Un cero a su lado significaba que el tal iría en blanco, sin comentarios; dos ceros, leve elogio; tres muy bien; cuatro ceros ya indicaba celebridad excelsa, y quintuple cero, genio”.³ Como ejemplo de una nota de un personaje de cuatro ceros escribe el siguiente texto, que podría servir de machote por las obras realizadas, para terminar con una loa al Presidente en los siguientes términos:

[...] significaban un paso más en el progreso que disfrutamos, gracias a la paz generosamente obtenida por el actual padre de la patria general Porfirio Díaz, héroe inmortal, el estadista más grande de América, el hombre extraordinario y providencial que, para dicha de la Patria, rige los destinos de la nación mexicana! [...] el jefe político era también el progresista, que ha transformado su vieja espada de combate en bendita hoz de la que brotan las doradas espigas de la felicidad patria...⁴

Pero si en vez de ceros tenía cruces, se procedía en sentido diametralmente opuesto, la ponzoña iba en aumento de acuerdo al número de ellas. Si el asunto que se iba a tratar tenía trascendencia social, éste se consultaba con las altas esferas ministeriales, de donde bajaba ya listo, con todos sus puntos y comas, aderezado para ser servido a todo el país como la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad.⁵ Todo el sistema le molestaba aun cuando sus compañeros de redacción le repetían,

...que así era el oficio y que ellos no fungían sino como instrumentos inertes, ajenos éstos en absoluto a la conciencia personal de cada redactor, conciencia que quedaba a salvo de toda responsabilidad, incólume. Eran como ciegas máquinas de escribir al servicio de manos extrañas. Había que esperar tiempos mejores para la verdad. Y bebían consolándose con el alcohol.⁶

³ Heriberto Frías, *El triunfo de Sancho Panza*, México, p. 6.

⁴ *Ibidem.*, p. 8.

⁵ *Ibidem.*, p. 36.

⁶ *Ibidem.*, p. 12.

En esta obra del triunfo de Sancho sobre el Quijote, continuación, como se dijo, de la vida de Miguel Mercado, se entremezclan en forma novelada datos biográficos de Frías, que revelan sus recaídas en el alcoholismo, las desintoxicaciones, su deambular por la ciudad de México y ocupaciones periódicas poco o muy mal remuneradas, a lo que contribuyó, tal vez, su carácter y la vida de crápula en la que se sumergía llevado por el desencanto y el vacío que encontraba en su alrededor, frustración a la que se unía su gran inseguridad personal. En un retrato del protagonista dice:

[...] era Miguel tan insignificante, se estimaba a sí mismo en tan poco, vestía tan mal aunque ya no se abandonaba tanto, rehuía a tal punto la amistad de los escritores consagrados por la fama y el trato de los periodistas que hacían carrera; y como a ningún prócer dedicaba sus artículos, ni era invitado a los cenáculos literarios, ni deseaba serlo, tan huraño y tímido, seguía escondiéndose, viviendo al lado de oscuros bohemios camaradas, cultivando su vicio que no producía en los colegas envidias ni temor.⁷

A pesar del estado de drogadicción por el que pasó, éste no le impedía desarrollar una gran actividad, estudiaba, escribía artículos y es probable que fuera entonces cuando escribiera sus *Leyendas Históricas*, en las que dice que de su pluma fluía, “[...] un torrente de artículos donde puso el más ardiente entusiasmo por lo que creyó la verdad épica de la patria historia, hechos que diluía y animaba en forma de leyendas, de cuentos, de evocaciones fantásticas.”⁸ Considera que las *Leyendas*, aunque tuvieron éxito, no causaban envidia, por su estilo detestable, que no le hacía aparecer como literato digno de ser tomado en consideración. Esta sensación de falta de reconocimiento la consigna en varios comentarios de su obra y, se queja, por ejemplo, de no encontrar un trabajo dig-

⁷ *Ibidem.*, p. 21.

⁸ *Ibidem.*, p. 20.

no que estuviera de acuerdo con sus antecedentes, al punto de estar arrinconado en el Departamento de ~~Caja de Ailoo~~ ~~formador~~, como corrector de pruebas. Lo cierto es que él buscaba con avidez ese reconocimiento y, así, sin ningún otro valor y está orgulloso de lo escrito por él hasta entonces, ya que era:

[...] Miguel Mercado, novelador de una historia cuyas dos primeras ediciones se habían agotado [se refiere a *Tomóchic*], el inventor de una novela de sensación, “El reto postrero”, [se refiere a *El último duelo*], el autor de una serie de más de doscientos artículos publicados en primera plana en los diarios de mayor circulación...”⁹

Cuando le aconsejaban que se entrevistara con algún ministro para buscar un trabajo, contestaba: “—No tengo carácter para servir de empleado público. Me da tanta tristeza ver esa vida [...] servir al infame Gobierno del tirano Díaz, escribir oficios [...] matar el zapo sobre los escritorios.”¹⁰ Pero no se engaña, sabe que al trabajar en el periódico también era un empleado del Gobierno, aunque más olvidado y pésimamente retribuido.

La realidad es que el gobierno necesitaba la aclamación de sus logros y ser defendido de cualquier oposición, por lo que impulsó la aparición de órganos oficialistas muy definidos y subvencionó ciertas publicaciones con fuertes cantidades con las que compraba su silencio o su complicidad. Incluso, dice el autor, que algunos, que defendían las libertades humanas, se constituían en los corruptores de la libertad de prensa y en ecos de cuanto el gobierno consideraba conveniente declarar. Es en este aspecto en el que Frías hace hincapié, en la corrupción que lo rodeaba, en la imposibilidad de escribir lo que pensaba, ya que cuando lo hacía le corregían lo escrito, lo que le hacía sentir que luchaba inútilmente porque la verdad

⁹ *Ibidem.*, p. 25.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 43.

se conservara. Tal vez por eso, en *El triunfo de Sancho Panza* hace una comparación entre el idealismo quijotesco que hay que dejar a un lado ante la realidad y las necesidades económicas para sobrevivir, y que no le permiten salir del círculo vicioso del mundo del periodismo y de la redacción. Probablemente de esta situación surge la idea de escribir un libro sobre su vida que sirviera para mostrar tanto la enfermedad personal como la social y denunciar, así, lo que no pudo hacer público en las redacciones de los diferentes diarios por los que pasó.

Soñaba, dice, con escribir un libro sincero, que sólo por serlo habría de resultar bueno y útil; un libro en que no habría de inventar nada, bastándole sólo contar su vida de estudiante destripado, refiriendo con plena verdad personal todos los daños que le ocasionara la falsa alegría del alcohol y la falsa alegría del romanticismo; un libro de verdadera, de sincera moral práctica, disecando su propio ser ante los niños o ante los jóvenes [...] un libro para estudiantes mexicanos ...informa- do no en otros libros sino en su propia vida." [...] Pensaba también escribir pequeños cuentos para los niños, pero cuentos-historias, sin aberraciones, sin mentiras, trabajando así por la verdad y por la raza enferma e ignorante.¹¹

En *Mazatlán*,¹² último libro de esta trilogía, publicado en marzo de 1911, el autor, al igual que en sus otras obras, hace una pequeña introducción y advierte que se "apresura a publicarlo porque lo juzga de actualidad política y social". Se sitúa entre el levantamiento de noviembre de 1910 y la salida de Porfirio Díaz en mayo de 1911. El protagonista es Miguel Mercado, como sucede siempre que hay datos relacionados con su vida, el que, en esta ocasión, aparece como director de un diario en ese puerto del Pacífico, después de sus desventuras en el periodismo de la ciudad de México. Aquí hay también una

¹¹ *Ibidem.*, pp. 45-46.

¹² Heriberto Frías, *Mazatlán*, s.e. 1911.

clara coincidencia biográfica, pues Frías, en 1906, fue director del periódico *El Correo de la Tarde*, en el puerto del Pacífico.

En la misma introducción advierte que los personajes de su libro son: "...como de novela, hijos de mi libre fantasía; pero simbolizan los vicios sociales y políticos de muchos 'influyentes de provincia'", en este caso Mazatlán. En la obra describe la belleza del puerto, la vegetación que lo rodea, pero sobre todo el ambiente social, en el que sus protagonistas, ambiciosos, tramposos, escaladores sociales, se involucran y manejan los "chismes" de una ciudad pequeña, en la que las familias de mediana y alta escala económica, se conocen, se utilizan, se envidian, se destrozan y se reconcilian si esto conviene a sus intereses.

Como en *El Triunfo de Sancho Panza*, aquí, también, los personajes de Cervantes aparecen una y otra vez para simbolizar, el idealismo y el pragmatismo, por el que constantemente transita Miguel, y que Frías repite una y otra vez en su obra. Así, por ejemplo, en un diálogo que el periodista sostiene con uno de los personajes, reitera que él habla de la verdad y no del arte, que produce emociones y no belleza:

—...En mis artículos, dice, escribo, contra el servilismo de ésta época, contra la actual tiranía, contra estos caciques, contra el gobierno.

—¡Le ladras a luna perro quijote! ¡Eres un don Quijote en cuerpo de Sancho Panza!

—Gracias; pero me haces mucho honor llamándome perro quijote. Por algo se empieza, [...] Perro, sí... El perro que ladra a la luna llama la atención y señala el peligro; se puede equivocar, pero es sincero.¹³

Denuncia la lucha casi imposible de la libertad de prensa enfrentada a los poderes que la controlan por todos los medios a su alcance, que van desde la mordida a las palizas, el encarcelamiento y en algunos casos hasta la muerte. Recapitula su

¹³ Heriberto Frías, *Mazatlán*, p. 61.

estancia en la ciudad de México al consignar en su nueva obra que fueron años de revolcarse,

...en la prostitución de cierta prensa mexicana, de donde diez años después habría de salir adolorido y desengañado en busca, ya no de combate, ya no de un ideal ridículo por imposible, sino, triunfante Sancho Panza, de trabajo mediocre, erigiendo la bella playa de Sinaloa a la sombra de sus cocoteros y plataneros mazatlecos, su hogar y su taller...¹⁴

En la trama de la novela, Miguel Mercado observa a los personajes, conoce las intenciones de todos y sabe lo burlados que pueden resultar los afectados, hombres y mujeres, que por honestos, leales e inocentes, no se dan cuenta de las garras que se ciernen sobre ellos, entre sonrisas y buenos modales, por lo que decide delatar a los hipócritas en un artículo periodístico que titularía: “Barco Pirata a la vista. —Quiénes lo tripulan”. Para Mercado era la forma de desenmascarar a todos aquéllos que impunemente se aprovechaban de fortunas y honras para su propio beneficio; sin embargo, los defendidos resultaron ofendidos, los denunciados, con gran cinismo, negaron sus fechorías, la hipocresía se impuso, y él termina como el único mentiroso, ganándose el rechazo de todos, lo que le hace exclamar: “¡Idiota Quijote!... ¡Qué tristeza y que sarcasmo caer al golpe de las mismas víctimas que pensó defender!”¹⁵

La obra literaria de Frías refleja su subjetividad y la personalización de la que nunca se desprende, en la que su biografía, aunque novelada o apenas transformada, está siempre presente, y en la que predomina el desaliento y la derrota, ya que se propone colocarse al lado del débil sin aprovecharse de lo que ganaría con los fuertes. Pero el idealismo sucumbe ante una realidad que se impone a él o a sus personajes, para terminar en un lamento con el que parece darse por vencido, y

¹⁴ *Ibidem.*, p. 230.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 231.

que Miguel Mercado recoge después de haber puesto en la balanza, callar o denunciar el entramado perverso que se presentaba ante sus ojos: "...en mala hora resonó en su oído otra vez, la canción de la sirena lírica: –Joven soldado, ¿dónde vas? ¡A luchar por la Justicia, la Libertad y el Honor...a ser caballero andante del publicismo nacional, con el ideal por Dulcinea y la Verdad por lanza!"¹⁶

Si al principio hablé de Tomóchic como "la novela" de Heriberto Frías que eclipsó a todas las demás por su contenido político, él tampoco dejó pasar la ocasión para hablar de ella en las dos obras que serían la continuación de las malogradas andanzas de su personaje. De hecho, en *Mazatlán*, última novela de la trilogía, resume en un capítulo completo su primera novela, y dedica tres más a contar la persecución que sufrió al ser sospechoso de revelar secretos militares, del proceso que se le instruyó por ese motivo, de cómo estuvo a punto de ser fusilado, de lo que le salvó el ingenio de su compañera de Chihuahua, a la que abandonó para regresar a la ciudad de México, después de haber trabajado en algunos periódicos de aquel Estado. Toda esta trama la entreteje en el argumento central de las intrigas de la sociedad mazatleca.

En *Los piratas del Boulevard*, libro que consta de cuarenta y un cuentos con el sugerente subtítulo de *Desfile de zánganos y víboras sociales en México*, publicado en 1916, resalta la hipocresía y la máscara con la que van por la vida muchos de los personajes de la ciudad, sin importar la clase social a la que pertenecen o la ocupación a la que se dedican. Probablemente fueron escritos entre los últimos años del porfiriato y los primeros del estallido de la revolución, con un enorme sentido de denuncia moral y cuyo contenido e intención resume muy bien el propio autor en *El Triunfo de Sancho Panza*, al referirse, así, a este tipo de crónicas retratos:

¹⁶ *Ibidem.*, p. 230.

Aceptó trabajos de crítica social, en los que exhibía tipos, no personas, aunque solía suceder que muchos imbéciles se daban por aludidos; mas él lo único que hacía era tomar de cada persona el detalle característico de su vicio, de su pasión o de su actividad y con muchos detalles de varios individuos, componía un tipo que comprendía a todos pero no era ninguno.¹⁷

Incluso, aunque lo anterior no se refiera exactamente a esos “paseos por el boulevard”, el comentario es válido para el contenido de este libro de cuentos, en el que utiliza la ironía caricaturesca para retratar a aquellos hombres, mujeres, jóvenes, niños, adolescentes y viejos que transitan por sus páginas; reseñas en las que el abuso, el engaño y la trasgresión se aceptan o se disimulan ante los ojos de una sociedad ausente o indiferente a los problemas morales de su alrededor. Con unas cuantas pinceladas, traza a sus personajes para que sus lectores reconozcan, como él mismo dice en la introducción, a esos congéneres que:

[...] con bandera de honradez y hasta de “distinción” y hasta de gloria. Con ellos atados por mi látigo, empuño un manojo de víboras y de gusanos, que presento aquí, para que el público se cuide de congéneres que se arrastran por las calles principales de México, sueltos, vivos, coleando y repletos de ponzoña.¹⁸

Las novelas de Frías son sobre todo una denuncia amarga. El testimonio de una realidad en la que existen llagas morales, que nos se pueden ocultar tras la divisa de “orden y progreso” con la que el gobierno de Porfirio Díaz calificaba su gestión presidencial. Para el escritor queretano, estos “logros oficiales” se basaban en la verdad que se oculta o se dice a medias. Lo inmoral está en el disimulo y la falsedad; no, en la tradi-

¹⁷ Heriberto Frías, *El triunfo de...*, p. 53.

¹⁸ Heriberto Frías, *Piratas del Boulevard...*, México, Andrés Botas y Miguel, s.f.

cional moral del pecado, lo que responde a la idea del naturalismo del siglo XIX, que finca el mal social y nacional en la falta de hombres sanos y ciudadanos dignos. Por ello, algunos de sus personajes comparten la dualidad del bien y el mal, que se apega más a la veracidad tan buscada por el autor. La moral que el autor enjuicia es la de aquéllos que mienten, abusan y corrompen con plena conciencia de sus actos, que aparentan lo que no son y que, incluso, gozan de prestigio social.

Frías fue un hombre de obsesiones, obsesiones que lo persiguieron siempre y que dejó plasmadas en sus novelas. En su obra aparecen los demonios personales que lo atormentaron, y a los que quiso conjurar a través de la escritura. Paralelamente se ocupó de los demonios sociales que quería denunciar. Sus novelas son en realidad crónicas de su tiempo, en las que mezcla el reportaje y la historia en sucesos novelados. Al leer su obra se tiene la impresión de que la novela es el género en que se siente más libre para explayarse en confesiones, porque quizá los otros limitarían la sinceridad que le es tan importante y que tan frecuentemente menciona. Esa sinceridad con la que parece quiere exorcizar la frustración del denunciante que no consigue el propósito del cambio deseado, del observador que quiere que los otros vean lo que él percibe, y el dolor que le causan los que simulan ceguera para no involucrarse. Su pesimismo lo agrava también la falta de reconocimiento a su labor, que atribuye, para hacerlo más negro todavía, a sus propias deficiencias de carácter.

Los temas que plantea Heriberto Frías en sus novelas se repiten insistentemente, así, por ejemplo, el episodio sangriento de la Sierra de Chihuahua se queda adherido a su biografía y a su obra posterior. Son recurrentes, también, el impacto que tiene en la vida social la administración pública y la corrupción periodística, así como la relajación moral de ciertos sectores sociales. Como ya se dijo, es un autor de denuncia, un periodista que convierte reportajes y crónicas en discursos más amplios. En novelas que son historias de vidas privadas, que reflejan la sociedad de su época y los problemas que

afronta. Es un hombre inconforme, que quiere plasmar la realidad de los círculos en los que se mueve, lo que observa en su entorno social y político, y que nos habla de la condición humana.

Como dice Sara Sefchovich: "Nadie se sustrae a la historia: sólo a sus expensas se cumple toda literatura, todo arte [...] el autor no es sociólogo, ni historiador, pero ahí está su concepción del mundo, los problemas que le preocupan..."¹⁹

El valor de la obra de Frías radica en la descripción del mundo que subyace en la grandeza que el gobierno de Díaz proclama frente a sus gobernados y hacia el exterior. Es un hombre de su tiempo que nos deja su testimonio, y si su valía radica en esa representación literaria del acontecer personal y social, que también es historia, bien merece la reedición de sus novelas olvidadas.

Bibliografía

- FRÍAS, Heriberto. *El triunfo de Sancho Panza*. México, [s.e.], 1906.
- Los piratas del Boulevard. Desfile de zánganos y vibras sociales y políticas en México*. México Andrés Botas y Miguel [s.f.]
- Mazatlán*. México. [s.e.], 1911.
- Tomóchic*. Prólogo y notas de James W. Brown. 9a. ed. México, Editorial Porrúa, 1996 ("Sepan Cuantos..." 92).
- SABORIT, Antonio. *Los doblados de Tomóchic. Un episodio de historia y literatura*. México, Cal y Arena, 1994.
- SEFCHOVICH, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México, Grijalbo, 1987.

¹⁹ Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México, Cal y Arena, 1987, p. 5.

LA FIGURA DE MAXIMILIANO Y EL ARTE DE LA MANIPULACIÓN

Catherine Raffi-Bérout*

Maximiliano objeto de manipulación aparece en las dos novelas que voy a evocar y son *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso y *Maximiliano. Prisionero de Miramar* (2001) de Edmundo Domínguez Aragonés.

A diferencia del historiador el novelista que quiere utilizar un personaje histórico no se atiene a los hechos sino que crea un ser ficticio, utilizando recursos narrativos que le permiten hacer que su personaje remita (más o menos) a su modelo: esta manipulación va a ser el tema de mi plática.

La creación –representación de un personaje histórico en una obra de arte plantea varios problemas. En todo caso el creador pretende dar al lector/espectador la ilusión de la realidad y por consiguiente de historicidad, sin perder la calidad esencial de la novela en nuestro caso: ser una ficción.

Hasta la segunda mitad del siglo XX la novela tuvo frecuentemente la ambición de reproducir la realidad, de parecer ‘verdad’. Este afán de realismo –y de objetividad– relacionaba la producción novelística con la Historia¹ ya que toda realidad está enmarcada en un contexto histórico. Además, la Historia como disciplina académica tiene un punto

* Universidad de Groningen, Holanda.

¹ Historia con mayúscula indica siempre la disciplina académica, para distinguirla de historia en el relato, o sea, lo que se cuenta.

común con la novela: ambas se dan a conocer como narraciones. Así que, si la Historia narra científica, seria y objetivamente hechos acaecidos, la ficción “finge, entretiene y crea una realidad alternativa, ‘ficticia’ y por lo tanto no ‘verdadera’” (Ainsa en Kohut, 1997:111). Así el papel de la Historia sería transformar el pasado en modelo tanto para el presente como para el futuro, mientras la ficción tendría esencialmente un objetivo de diversión, lo que no excluye que la ‘mentira’ literaria pueda también ilustrar al lector proponiéndole un complemento posible al acontecimiento histórico presentándolo narrativamente de manera diferente, de modo metafórico, sintético o moral. (*ibidem*) Durante más o menos un siglo, la novela histórica ‘reconstruyó’ el pasado, pero también lo inventó, lo fundó, dándole forma y significación. En México la novela histórica anónima *Xicoténcatl* (1826) es ejemplar en este sentido. De tal modo, la novela (histórica o no, pero sobre todo la histórica) participaba en la tarea de crear una literatura nacional como quería Altamirano, para instalar una idea de nación.

A lo largo de los años la relación Historia –novela no desapareció sino que varió. Al final del siglo XIX, cuando empezaron a publicarse novelas que utilizaban ya el tema del imperio, este uso tenía como objetivo familiarizar al lector con los personajes y sucesos del pasado y, en muchos casos, apoyar la causa liberal (lo moderno) contra la conservadora (lo tradicional, lo colonial). Ahí se puede situar a Juan A. Mateos (1868) *El Cerro de las Campanas*, y a Ireneo Paz y sus “leyendas históricas”, entre las cuales *Maximiliano* de 1888.

Cuando la novela entró en crisis en el periodo de entre guerras, y cuando se impuso la idea de que la lengua no permite retratar fielmente la realidad, de que ya nada está seguro, esta misma duda se apoderó de los historiadores. Entonces, se van a escribir ‘nuevas’ novelas y ‘nueva’ Historia. Como lo señaló Menton ya en 1991, son seis los rasgos fundamentales

que a lo largo de tres o cuatro décadas se van a imponer y ser característicos de la NNH, y a ellos aludiremos.

Lo que sigue son esencialmente los resultados del análisis que hice basándome en los criterios elaborados por el neurobiólogo Laborit que dedicó varios capítulos de su obra de 1974: *La nouvelle grille* a la obra de arte, en las referencias indicadas por Jean Delay relativas a la memoria y a su funcionamiento, y en teóricos como Genette, Bal, Lintvelt, Bajtín, entre otros. Lo que espero mostrar es cómo con un mismo referente aceptado por la memoria colectiva histórica, los novelistas juegan con él y proporcionan a sus lectores experiencias muy diferentes.

Maximiliano en *Noticias del Imperio*

Para crear su personaje, Fernando del Paso recurrió a diversos procedimientos estilísticos, pero lo primero que llama la atención es no sólo la estructura dual de la novela, sino que todo lo que dice Carlota en los capítulos impares vuelve a encontrarse, con otro punto de vista narrativo en los capítulos pares.

En su penúltimo monólogo (cap. XXI) Carlota empieza recapitulando todo lo que piensa de Maximiliano. Es probablemente la mayor anáfora del libro: 44 veces repite la fórmula: “Maximiliano el...” seguida de un adjetivo, 43 adjetivos diferentes, positivos, negativos, a veces ambiguos. Si tuviésemos tiempo para escudriñar cuidadosamente el texto, veríamos que los adjetivos utilizados por Carlota están desperdigados por los demás capítulos, cuando se trata del carácter del personaje. El mismo procedimiento de eco de capítulo impar a par vale también para otros aspectos, como por ejemplo el tan trillado tema de la vida sexual de Maximiliano. Carlota la evoca en el capítulo V, aludiendo al viaje de Maximiliano a Brasil y lo que trajo: “¿(...) bajo sus pantalones y

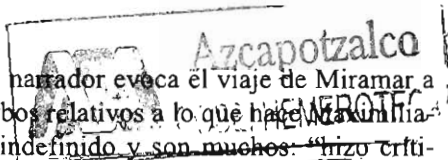
en su sangre el estigma de una enfermedad venérea incurable que te pegó una negra brasileña,..." (113)² Por su parte, Juárez ~~no tan impasible~~ también se interesa por los rumores y el Secretario le explica: "Y dicen, pero también es chisme, me imagino, que en Brasil una negra le contagió a Maximiliano una enfermedad venérea que lo volvió estéril..." (161)

Otro ejemplo interesante es el relativo a la salud de Maximiliano. Carlota lo hace diciendo "¿Quién te vio, Maximiliano, en tu celda del convento de las Teresitas de Querétaro sentado el día entero en tu alta bacinilla de porcelana con una diarrea que no se acababa nunca?" (25) Más tarde, Maximiliano explica a Blasio que le resulta difícil gobernar, que hay muchos obstáculos, y dice: "...añádele a esto los achaques, Blasio, esta especie de disentería que me vuelve una y otra vez..." (296). También relativas a la salud de Maximiliano son las jocoserias páginas 378-384, en las que un médico le 'reconoce' a Maximiliano³. Tres puntos de vista para un mismo tema le dan al asunto un carácter humano al personaje de papel, como para decir que las dolencias evocadas no salían de la imaginación de una loca ni de la del narrador.

Un procedimiento estilístico que vuelve con frecuencia es el de la ironía. Cuando en el segundo capítulo se precisa la identidad de Maximiliano con sus tres nombres y su fecha de nacimiento, en seguida se precisa que nunca se sabrá si fue hijo "del Rey de Roma, que nunca fue rey y nunca estuvo en Roma." (58) En este caso la ironía sirve para desmitificar los títulos de nobleza que no significan nada, no tienen ninguna relación con la realidad. En muchos casos la ironía tiene esta función desmitificadora.

² Todas las citas se hacen a partir de Fernando del Paso (1987) *Noticias del Imperio*, Madrid, Mondadori, y por eso, sólo se indica el número de la página donde está la cita.

³ Son páginas que recuerda otras, de *Palinuro de México*, la visita al hospital, el capítulo XVIII (del Paso, 1977).



En el capítulo X el narrador evoca el viaje de Miramar a México. Todos los verbos relativos a lo que hace Maximiliano están en pretérito indefinido y son muchos: “hizo críticas”, “encendió un cigarrillo”, “tomó la pluma”, “la mojó”, “escribió”, etc. (251) La forma verbal que señala una acción en el pasado, al repetirse, da la impresión de mucha actividad pero el contenido semántico de los verbos y de sus complementos aniquilan la idea de acción. Así el párrafo da otra impresión: la de agitación quizá febril pero vana, cuyo resultado fue el “Ceremonial de Corte”.

A partir del capítulo XVIII, como en muchas otras ocasiones, pero de manera mucho más sistemática, todo lo relativo a Maximiliano parece dudoso, a pesar de muchas referencias a las innumerables fuentes históricas consultadas. Éstas no sirven para confortar la visión tradicional que se tiene del personaje y de la Historia. Más bien es para subrayar que difieren entre ellas. Así, hablando de la supuesta o aceptada traición de López –iniciativa suya, o a petición de Maximiliano–, y de sus consecuencias, el narrador considera que:

Ante la imposibilidad de llegar a una conclusión, podría esperarse que los autores que se ocuparon del melodrama de Querétaro [...] informaran al lector sobre las dudas y las polémicas. (561)

Obviamente no es el caso pues, “Parece que Corti prefiere no dudar de la traición de López” (561) mientras que “El historiador mexicano José Fuentes Mares, quien hacia el final de su libro *Juárez y el Imperio* se vuelve un poco novelista...” (565).

A veces el narrador hace una exposición aparentemente más didáctica, señalando lo que se puede creer, lo más difícil de creer, y lo cierto (584-585) en cuanto a lo que pasó después de la muerte de Maximiliano. A propósito de los ojos de Santa Úrsula, el narrador señala que forman parte de un “cúmulo de anécdotas y sucedidos, grotescos algunos, increíbles otros y muchos de ellos truculentos, que le otorgaron una

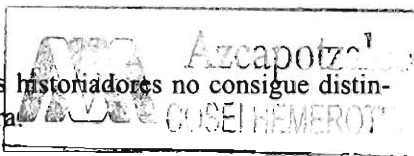
magnitud aún más melodramática a la tragedia de Querétaro.” (584) Y es verdad que historiadores como Corti recogen estos detalles, aunque con ciertas precauciones. El novelista preferirá dejar entender que no se sabe. Por eso, a lo largo de los capítulos pares expresiones como “según dijo”, “dicen”, “decían”, “dice la historia” abundan. Así del Paso manipula el personaje –y al lector– afirmando sin afirmar. Que cada uno decida en qué quiere creer.

Sin embargo el mayor grado de manipulación aparece en los monólogos ya muy estudiados de Carlota. Esto se debe a su estatuto de ‘creadora-creada’: creada por del Paso es creadora de un Maximiliano: “te voy a dar a luz en cualquier momento” (118) dice, y según su estado de ánimo y el tema que evoca, Maximiliano tiene todas las cualidades o todos los defectos, y esto merecería un estudio aparte.

Esta breve presentación de algunos de los recursos que utilizó Fernando del Paso para crear su personaje Maximiliano muestra que lo manipuló para hacer de él lo que dice Carlota: “como casi todos los seres humanos [...] de todo un poco mucho, pero no una cosa siempre...” (616) Este Maximiliano novelesco se parece a Maximiliano Emperador de México de 1864 a 1867, a lo que se sabe de él, pero es un “ser de papel”⁴, con múltiples facetas y con sus misterios. La Historia está presente a veces, cuando el relato histórico es más fantástico que la narración de ficción (en particular todo lo que pasó después de la muerte del personaje), pero en general está de lado, como quería Usigli en su prólogo a *Corona de sombra*. La imaginación creadora, ayudada por el saber adquirido, llevan a este Maximiliano, bastantes veces ridículo o presumido, casi siempre ambiguo, algunas veces emotivo, y siempre con relaciones problemáticas con el universo que le rodea.

⁴ Traducción del título de un libro dirigido por Mieke Bal, sobre el personaje novelesco y tiene este título: *Mensen van papier*, seres de papel, que me parece muy acertado

Él como el novelista y los historiadores no consigue distinguir la verdad de la mentira.



Maximiliano en *Maximiliano. Prisionero de Miramar*

El Maximiliano de Domínguez Aragonés es muy diferente del de del Paso. La primera frase de la narración: “Son las diez de la mañana del 16 de abril de 1912; el magnífico palacio de Miramar está sombrío.” (9)⁵ da indicaciones de tiempo y lugar y sobre todo señala que lo que se va a leer no es una novela histórica tradicional.

En esta novela Maximiliano, desde que volvió de Querétaro, vive en Miramar con Carlota, la señora Lombardo de Miramón, el príncipe Khevenhüller y el doctor Basch. Desde entonces es como un muerto en vida que no puede salir de Miramar, que no está autorizado a hablar con la gente de fuera, por su hermano. El 16 de abril de 1912 va a recibir tres visitas. La señorita Hopper⁶ que viene a hacerle una entrevista. Un joven pintor austriaco, Adolfo Hitler, le viene a pedir ayuda, y Fernando Romero del Valle viene a conocer a su padre.

La visita de Hopper es, desde luego, la más importante por ser quien es: una periodista especializada en chisme, y se puede decir que ella es quien determina el tipo de manipulación que sufre el personaje de Maximiliano.

La primera manipulación reside en la estructura de la novela: una estructura de guión cinematográfico. Cada una de las 27 secuencias narrativas empieza con una indicación de hora y luego una frase o una expresión que indica el tema. La primera secuencia viene así anunciada: “10:00 AM ¡Qué día más

⁵ Todas las citas se sacan de Edmundo Domínguez Aragonés (2001) *Maximiliano Prisionero de Miramar*, México, Ed. Gemika, y por eso sólo se indica el número de la página donde está la cita.

⁶ Hedda Hopper (1885-1965) Actriz americana, y a partir de 1937 columnista especializada en el chisme.

hermoso! Siempre he deseado morir en un día como éste” (9) y la última: “23:45 PM Maximiliano asciende al Alcázar” (225) El ‘subtítulo’ de la primera secuencia, al utilizar la frase que se le atribuye a Maximiliano al salir del convento o al llegar al Cerro de las Campanas anuncia cómo va a terminar la novela. Cada secuencia narrativa focaliza en un personaje, las más veces Maximiliano, visto por uno de los otros, y a veces por un narrador omnisciente.

El hecho de que Hopper focalice tiene mucha importancia. Varias veces da cuenta de cómo está vestido Maximiliano y la última es particularmente significativa:

El emperador viste larga casaca de lana roja cuyos puños de piel son negros. Luce charreteras metálicas con flecos de oro, cinturón de armiño anudado al frente y con flecos. Calza botas de cuero amarillas y en el pecho una pechera de alamares de oro. Su cabeza la cubre con un sombrero de cuatro picos de piel cebellina, cinta dorada y porta un bastón metálico en su mano derecha. Admiro su ostentación elegante y regia, ¿la admiro presumiendo que es en mi honor? (172-173)

Esta descripción hace pensar en un rey salido de una opereta o de una película de Hollywood, más que en alguien realmente elegante. La reacción de la periodista me parece bastante ingenua o reveladora de una visión muy particular de la elegancia, la de un mundo de oropel.

Hopper ha venido a entrevistar a Maximiliano. La primera vez que está sola con él, ella empieza interrogándole y lo que la interesa son los detalles picarescos a propósito de la actuación de Inés Salm-Salm. Sólo después Maximiliano va a contar lo que ocurrió, y expone una primera versión. Lo esencial y lo nuevo es que según él, “Juárez concibió el plan ingenioso” (61): Maximiliano vistió sus mejores galas y “Al recobrar mi majestad y acentuarla con el vestuario teatral se abismaron en el respeto...” (61) y le dejaron irse tranquilamente. Maximiliano reconoce que es una fábula, o sea, como dice: “un pasadizo que desemboca en la verdad.” (62) Es una versión

digna de una película o de una novela de capa y espada, o de una obra teatral del mismo tipo, un tanto inverosímil aunque hubo rumores que decían que Juárez había salvado a Maximiliano⁷.

Ya por la tarde, Maximiliano acepta hablar de nuevo. Empieza contando la historia del “Hombre de la Máscara de Hierro”, otra vez es una alusión a una novela: *Le vicomte de Bragelonne*, de Alexandre Dumas. Luego cuenta lo que hizo una yegua que tuvo a dos potros. Cuando va a hablar de su madre, se le llama, y se va.

Después de la cena cuenta lo que puede calificarse de ‘variación’ sobre el tema del ‘hombre de la máscara de hierro’. Su madre dio a luz a gemelos: Maximiliano y Federico. Aunque sabe que “la historia tendrá que ser reescrita” (183), cuenta su vida –y la de su doble, u otro yo– hasta el viaje de Carlota a Yucatán. Le interrumpe una pregunta de Romero del Valle sobre su padre: ¿cuál gemelo lo fue? Maximiliano le afirma que es su hijo.

Para dar a conocer la continuación el narrador utiliza el truco del documento apócrifo, en este caso el “Manuscrito del doctor Basch” que remite al libro que dicho médico publicó en 1868⁸, que lee Hopper. Basch afirma que nunca se dio cuenta de la existencia del otro y que no asistió a la ejecución⁹, y –dice–: “Me resultó imposible de superar la interrogación suprema: ¿a quién se fusiló en el Cerro de las Campanas? (223) y concluye: “Ante cuál estoy, ¿Maximiliano o Federico? Todavía lo ignoro y no deseo saberlo nunca jamás.” (223)

⁷ Véase por ejemplo el artículo de Rosa Valdelomar: “El Archiduc que Maximiliano no fue fusilado: murió en El Salvador con 104 años y el nombre de Justo Armas.”, en *ABC*, Madrid, 04-03-2001.

⁸ El libro publicado por Samuel Basch: *Maximiliano en México, Recuerdos de su médico particular*; es la traducción de su libro de recuerdos publicado en 1868 en alemán: *Erinnerungen aus Mexiko. Geschichte der letzten zhen monate des Kaiserreichs*

⁹ Como efectivamente lo escribió Basch en *Maximiliano de Méjico*, 1943, p. 170.

Al final de su lectura Hopper se hace muchas preguntas y dice: “Mi jefe Hearst¹⁰ dará brincos de alegría. [...] Mañana Maximiliano tendrá que responder mis preguntas.” (224)

Estas dos versiones, de las cuales una se entrega en dos episodios, que explican la vuelta de Maximiliano a Miramar dan de él la idea de que fue un personaje cualquiera de una novela de aventuras, pasada al cine, poco libre de elegir su destino.

Para completar la manipulación el narrador le presenta escribiendo nuevas páginas de su *Diario Secreto*. De nuevo remiten a un misterio histórico, llevado al cine: dice lo que sabe de Mayerling¹¹, y lo que le contó el coronel Redl¹². El anciano ocioso se transforma así en un posible difusor de una información hasta entonces mantenida secreta por su hermano, el emperador Francisco José, una información que revelaba las posibles consecuencias que el acontecimiento podría tener en los Balcanes.¹³

A todo lo largo de la novela, cual sea la instancia narradora, se dice algo de la afición de Maximiliano a la bebida. A las 10h de la mañana “siente la urgencia física de beber una copa y se la sirve de brandy.” (12) Y este Maximiliano no bebe con moderación: a las 15h está “algo ebrio” (88), a las 23h 15 “Max se pone de pie dando por terminada la velada. Se tamborea a estribor, recuperando de inmediato el equilibrio” (207) y se las arregla para hacer creer que el incidente “no se origina en mareo etílico alguno.” (207) A las 23h 45 “dando traspiés y

¹⁰ William Randolph Hearst (1863-1951) Magnate de la prensa norteamericana y modelo para el *Citizen Kane* de Orson Wells. También aparece citado en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes.

¹¹ 1938; de Litvak; 1957: Litvak para la televisión, y 1968 de Terence Young.

¹² Otra referencia cinematográfica: *Coronel Redl* (1985) de István Szabó, premio del jurado en el festival de Cannes de 1985.

¹³ Por cierto, en 1912 se amontonaban las nubes negras, y visto por un narrador a veces omnisciente, y *a posteriori*, la predicción no era muy difícil.

la mente zumbándole de palabras y el trasiego del alcohol
irrigándole el cerebro”(225) ^{sube a la torre de Miraflores}

El anciano encantador, simpático, seductor, delicioso, agudo bromista, marcial y elegante¹⁴, a ratos serio, al lado de su esposa pero nunca con ella, es un alcohólico que termina lamentablemente su vida. En lo alto de la torre “pierde el equilibrio y da un giro [...] Mareado, tropieza cayendo por la ventana de las almenas yéndose al vacío [...] la marejada se lleva su cuerpo destrozado y mar adentro. El último resbalón de su vida.”(226)

El Maximiliano de Domínguez Aragonés es un ser ficticio por completo ya que oficialmente Maximiliano murió en 1867, pero ¿quién sabe?

Basándose en lo conocido o en lo reconocido por cierto por la memoria colectiva, el narrador extrapola para darle el aspecto de un hombre de ochenta años, o acentúa un rasgo, como su gusto por las bebidas alcoholizadas, con las consecuencias que hemos visto. Acaba cual títere viejo, roto, guiñapo abandonado. Ya ni siquiera es un rey de opereta o de película, acaba desaparecido.

La estructura de la novela, como un guión, permite las diferentes versiones del mismo suceso y el suspenso. Pero aparece una nueva verdad: Maximiliano escapó de Querétaro, si es que no es otro guión para otra película.

La presencia de H. Hopper, la unidad de tiempo y lugar, todo contribuye a teatralizar desmitificando el personaje histórico que de tradicional víctima o mártir pasa a convertirse en histrión semialcohólico pero capaz de no dejarse manipular enteramente. Los documentos apócrifos dan un barniz de ‘seriedad’, de verosimilitud pero dado el cronotopo elegido y la instancia narradora más frecuente, Hopper, no convencen del todo. Más bien forman parte del ‘juego’, como el documento secreto en la novela de capa y espada.

¹⁴ Todos estos adjetivos los emplea Hopper para calificar a Maximiliano.

A modo de conclusión quisiera hacer observar que los procedimientos utilizados para manipular el personaje llamado Maximiliano que remite al que fue emperador de México, pueden todos encontrar su sitio en una de las seis características que S. Manton (1993) indica para la Nueva Novela Histórica.

En ambas novelas el lector observa que según los autores es imposible dar cuenta de la verdadera naturaleza de la Historia: los “dicen, se dice, dice la historia” y la estructura dual en del Paso, las variaciones sobre un tema de Domínguez Aragonés, distorsionan lo que la memoria histórica colectiva considera ‘verdad’; utilizan un personaje histórico de primer plano como protagonista, y cada uno de manera *sui generis*. La metaficción también está presente, así como la intertextualidad. Del Paso remite sobre todo a obras literarias e históricas mientras que Domínguez Aragonés remite a novelas llevadas al cine y que conforman el género “de capa y espada”. El dialogismo es constante en *Noticias del Imperio*, en menor medida en *Maximiliano. Prisionero de Miramar*, y más como variación que como auténtico dialogismo. Lo carnavalesco—lo burlesco, la parodia, la ironía— muy afirmado en *Noticias del Imperio* está menos presente en *Maximiliano. Prisionero de Miramar*; a mi modo de ver falta lo que hubiera podido agudizar este tema: el artículo de Hopper, en estilo digno de la prensa sensacionalista. Lo que menos se nota en la novela de Domínguez Aragonés es la heteroglosia: incluso en los documentos apócrifos el discurso no difiere esencialmente de lo demás del texto.

La gran diferencia entre ambas novelas reside en el cronotopo elegido y sus consecuencias. Del Paso lo sitúa en un periodo histórico históricamente delimitado y para considerarlo necesita un distanciamiento y también una imaginación creadora que le permita mantener a raya la Historia, salvo en contadas ocasiones en que la critica. Domínguez Aragonés elige un cronotopo teatral: un lugar, un tiempo, pero muy apartado de lo que se suele considerar relativo a Maximiliano. La estructura cinematográfica de la novela le permite diva-

gar, inventar lo que quiere y de manera coherente remite a novelas llevadas al cine. La personalidad de la periodista encargada de transmitir la verdad sobre Maximiliano, por ser norteamericana y columnista de chisme acentúa el aspecto cinematográfico sensacionalista.

Ambos autores manipulan el personaje pero del Paso al mostrar un máximo de aspectos da de él una visión humana mientras Domínguez Aragonés entrega una visión de triste histrión alcohólico que sólo hace segundos papeles. El payaso está triste y muere tal un títere desencajado.

La manipulación se hace también gracias al estilo y sin ninguna duda del Paso es allí el maestro y Domínguez Aragonés no se le puede comparar¹⁵.

Referencias bibliográficas

- AINSA, Fernando (1997) "Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en Kohut, Karl (ed.) (1997) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid, Vervuert.
- BAKHTINE, Mikail (1975) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAL, Mieke (1978) *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
- , (1979) (coord.) *Mensen van papier*, Assen, van Gorcum.
- DELAY, Jean (1950) *Les dissolutions de la mémoire*, Paris, PUF.
- DEL PASO, Fernando (1987) *Noticias del Imperio*, Madrid, Mondadori.

¹⁵ Además las numerosas erratas y una tipografía confusa, en una edición como descuidada, no facilitan la lectura

- DOMÍNGUEZ ARAGONES, Edmundo (2001) *Maximiliano Prisionero de Miramar*, México, editorial Gernika.
- Laborit, Henri (1974) *La nouvelle grille, pour décoder le message humain*, Paris, Laffont.
- LINTVELT, Jaap (2000) *Aspects de la narration: thématique, idéologie et identité*, Québec/ Paris, Nota Bene/l'Harmattan.
- MENTON, Seymour (1991) *Narrativa Mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- _____, (1993) *Latin America's New Historic Novel*, Austin, University of Texas Press.

LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL
DE JOSÉ VASCONCELOS
SEGÚN LA REFIERE EN *EL PROCONSULADO*

Oscar Mata*

La narración pormenorizada, día tras día, de todas las peripecias, de todos los incidentes de la campaña presidencial del Lic. José Vasconcelos está narrada en la primera mitad de *El proconsulado*,¹ la cuarta entrega de sus memorias. Es una relación que llena más de trescientas páginas en la edición de Botas, y constituye un dramático testimonio, por la vehemencia con que tal experiencia fue vivida y escrita. Sabido es que el Vasconcelos cronista llenaba las cuartillas con pasión más que con inteligencia —este personaje tan culto e inteligente daba la impresión de escribir sus experiencias vitales con el hígado— y que en los cuatro tomos de sus memorias las florituras de estilo dejan su lugar a los arrebatos de un mexicano que se comprometió a fondo con el destino de su patria. Indudablemente fue el hombre de letras que más influyó en el desarrollo de México en la primera mitad del siglo XX. Vasconcelos consideró una obligación la escritura de sus memorias, que son una protesta ante el triunfo de aquellos que él llamó “los criminales”.

La narración de *El proconsulado* se inicia en Los Ángeles, California, a finales de 1928, cuando, a sus 56 años,

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ José Vasconcelos. *El proconsulado (Cuarta parte de Ulises criollo)*. 3ª. Ed. México, Botas, 1946, 653 pp.

Vasconcelos pertenecía a Los diablos negros, una sociedad secreta de mexicanos exiliados, que llegó a contar con tres millones de miembros, quienes adoptaban nombres aztecas a su ingreso. Él se hizo llamar “El neófito Ilhuicamina”. En ese tiempo, en buena parte de las ciudades norteamericanas con colonia mexicana se creaban clubes que culminarían con la candidatura del oaxaqueño. Los mexicanos y sus descendientes habitaban los barrios más alejados de la mano de Dios de la urbe californiana, a lo que Vasconcelos comentaba: “Si no sabemos darnos garantías y educación en nuestra patria, ¿cómo vamos a esperar que en el extranjero se nos trate como civilizados?”²

Fue en la urbe angelina, por ese entonces lugar de residencia de 200 mil mexicanos, donde tomó forma la candidatura que, en palabras de su abanderado, “prometía congregar a los mexicanos bajo la bandera del trabajo y la cultura”.³ Para recaudar fondos, las logias de la Alianza Hispanoamericana organizaron bailes y actos de propaganda, que aumentaron por obra y gracia de contribuciones espontáneas de connacionales exiliados tras la traición a los principios de la Revolución Mexicana. En este sentido, para Vasconcelos había dos clases de mexicanos: los buenos de la revolución, que esperaban ver realizados los ideales de la gesta iniciada por Madero; y del otro lado, “los pretorianos, que habían usurpado, corrompido, defraudado las esencias mismas de la originaria revolución”.⁴

Al mando de estos últimos se encontraba Plutarco Elías Calles, quien pretendía instalar en México una dictadura pretoriana (esto es, la influencia política abusiva de algún grupo militar en el gobierno; el término viene de pretoriano, el soldado miembro de la guardia de los emperadores romanos). En 1928 la situación imperante en México era la confusión: el país había roto sus viejos moldes, pero carecía de unos nuevos.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

Para Vasconcelos la confusión era el elemento predominante y “subrayándolo todo, con una mortecina línea opaca, el desencanto de la masa traicionada”.⁵ La revolución había cobrado un millón de vidas, de hecho uno de cada cinco mexicanos había muerto durante la guerra civil, y muy pronto los mexicanos habían comprobado en carne propia que su nación había cambiado para seguir igual, por culpa de “caudillos traidores a la masa que los encumbra”. Tras el asesinato de Alvaro Obregón, el general Calles, un militar que nunca combatió, lo que le acarrió el desprecio de sus compañeros de armas, quienes –no obstante– lo temían, improvisó como presidente interino a Emilio Portes Gil, para Vasconcelos “un abogado sin más relieve que su falta de probidad, un huertista con infinita impreparación y máximo servilismo”.⁶ En tanto que dio el mando de tropa, el verdadero poder, al general Amaro, un analfabestia que siempre estuvo a un tris de a dar un cuartelazo. El primero de septiembre de 1928, el jefe máximo leyó su último informe, que llamó su “testamento político”, su última intervención política antes de retirarse a la vida privada, en el que no tuvo ningún empacho en declarar que México había dejado de ser un país de caudillismo para entrar francamente en la era de las instituciones. Y ciertamente Plutarco Elías Calles legó al país la más cara –y en lo de cara son posibles todas las acepciones de la palabra– de sus instituciones del siglo XX: el Partido Nacional Revolucionario, después Partido de la Revolución Mexicana y posteriormente Partido Revolucionario Institucional.

Vasconcelos consideró el informe de Calles “un reto a la dignidad nacional” y decidió regresar a la política activa del país. En Los Angeles, en nombre del pueblo mexicano, lanza su candidatura presidencial. En círculos oficiales sus aspiraciones fueron vistas con burla. Lo llamaron “el loco Vasconcelos”, como antaño habían llamado loco a Madero. Sin dinero

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

que gastar a manos llenas entre partidarios “de alquiler”, sin influencias en Norteamérica, sin militares de alta graduación dispuestos al cuartelazo, ¿quién iba a tomarlo en serio? En ese entonces, Vasconcelos, quien tenía cuatro años de vivir exiliado por voluntad propia, dictaba la cátedra de Sociología Hispanoamericana en la Universidad de California, antes la había impartido en la de Chicago; además, por esos días, había recibido una invitación del gobierno de Brasil para que fungiera como su “Consejero de Educación”; tranquilamente podía ganarse la vida, pero prefirió la aventura electoral. El primer acto público de su campaña fue un discurso en un teatro de Tucson, Texas. Vasconcelos fue un gran orador, un hombre que se valió de la fuerza de las palabras durante toda su trayectoria como hombre público. Al finalizar su intervención, una mujer de negro se le acercó para felicitarlo y decirle que él iba a salvar a México. Y el oaxaqueño ciertamente adoptó un papel mesiánico durante su campaña, como la inmensa mayoría de los héroes y caudillos de este pobre país.

El flamante candidato entró a México por Nogales y sus simpatizantes lo llevaron en medio de aclamaciones a la plaza. Un espectador exclamó: “Al teatro, al teatro”, y las puertas del teatro de la ciudad se abrieron para que Vasconcelos pronunciara su primer discurso en suelo mexicano, el 10 de noviembre de 1928, en el cual convoca al pueblo de México contra los fariseos de la revolución. He aquí algunas ideas centrales de su alocución:

La práctica enseña que la dictadura corrompe aún a los mejores... Entendamos que sólo una leal contienda de votos podrá libertarnos de la fatalidad de nuevas contiendas armadas... Es urgente fijar las responsabilidades de ese amo absoluto, el presidente..., es bochornoso que se le tolere un grado de irresponsabilidad que no tienen los reyes de los países civilizados.⁷

⁷ *Ibid.*, p. 25.

A propósito de la Guerra Cristera, que había estallado en 1926, asentó “el fanatismo se combate con libros, no con ametralladoras”. Habló de los emigrados, tema que conocía en carne propia: con su salida del país “pierde la patria mexicana una verdadera selección de su propia raza... a la que un gobierno libre y soberanamente electo puede ofrecer trabajos dignos”.⁸ Una de sus seguidoras, presentada como Valeria en la obra y que en realidad fue María Antonieta Rivas Mercado, comentó que la campaña vasconcelista significaba “la reconquista de la independencia”.⁹

En términos generales se puede afirmar que la campaña constituyó todo un éxito, sobre todo en el norte del país y en la capital de la república. Los entusiastas decían que México experimentaba “un contagio” vasconcelista; en cambio; dentro del oficialismo la burla inicial cedió su lugar a la preocupación, por lo que las agresiones a los vasconcelistas no se hicieron esperar. El gobierno sin el menor rubor desató violencia, que rápidamente pasó de las intimidaciones a las golpizas, la tortura y los asesinatos; sin embargo, la garra del callismo nunca tocó a Vasconcelos. No faltó quien lo acusara de actos de corrupción cuando fue secretario de Educación Pública, pero la honradez de Vasconcelos echó por tierra las acusaciones.

La campaña fue totalmente financiada por la gente del pueblo, por el pueblo mexicano. Vasconcelos, quien había cruzado la frontera con cuarenta dólares en el bolsillo, rechazó que se pidiera dinero en su nombre. Siguiendo el ejemplo del presidente Woodrow Wilson, quien había sido amigo de Madero

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ Citada por Vasconcelos en *Ibid.*, p. 29. Véase Antonieta Rivas Mercado. *La campaña de Vasconcelos*, México, Oasis, 1985. 141 pp La relación empieza en 1928 y concluye con los sucesos del 17 de noviembre de 1929, fecha de las elecciones presidenciales. Vasconcelos publicó el texto por entregas en la revista *La Antorcha*, editada en París, después del suicidio de la autora.

y asumió el poder meses después del sacrificio del coahuilense, para hacerse de fondos dictó conferencias en todas y cada una de las poblaciones que iba visitando en su gira proselitista. Los interesados abonaban una pequeña cantidad para ingresar al lugar donde hablaría el candidato y de esa manera se sostuvo el movimiento, que también recibía aportaciones de particulares. Las cuotas de ingreso a las conferencias del maestro de América variaban, hubo algunas “a precios populares” en las que sólo se pedía veinte centavos a cada asistente, en su mayoría gente de escasos recursos. Acto seguido, en cada población se fundaba un Club Vasconcelista, en el cual se recababan firmas de apoyo a la candidatura y se ofrecía a los integrantes capacitación política. Llegó a haber uno o varios en buena parte de la república mexicana, cuyos integrantes tenían las más variadas maneras de ganarse la vida: mineros en el club de Cananea, artesanos en el de Hermosillo, humildes peones de granjas en Sinaloa, obreros en no pocas ciudades y sobre todo los jóvenes, en especial los estudiantes... Al poco tiempo sus seguidores fundaron un Comité Organizador, que coordinó a los clubes, después Vito Alesio Robles, amigo de tiempo atrás de Vasconcelos y su compañero en el gabinete de Obregón, se unió a la campaña y lo convenció, en contra del parecer de sus jóvenes partidarios, para que su candidatura enarbolara la bandera del Partido Nacional Antireeleccionista, el viejo partido de Francisco I. Madero. Tema recurrente en los discursos era que el país vivía un segundo periodo maderista; por doquier llovían las afiliaciones a los clubes y el candidato advertía mucha indignación en contra del gobierno y de los militares. Antes de que su campaña cumpliera los tres meses, supo que sería fácil ganar la elección, “pero después ya sabíamos la costumbre de los militares”. El fraude electoral sería la respuesta del gobierno, cuyo candidato era un tal Sáenz, Aarón Sáenz quien, a pesar de haber ocupado la gubernatura del estado de Nuevo León, resultaba un desconocido para la inmensa mayoría de los mexicanos. Sin embargo contaba con el apoyo declarado del Procónsul,

que no era otro que el embajador norteamericano Dwight W. Morrow, un abogado socio de la casa Morgan, en cuyas credenciales sobresalía la ayuda que había brindado para el establecimiento del National City Bank en Cuba durante su misión diplomática en la isla. Era un hombre con el “know how” para que los intereses norteamericanos rindieran al máximo.

Las adhesiones a la causa vasconcelista provenientes de todos los rumbos del país y de todos los estratos sociales se multiplicaban, una fue especialmente bienvenida: el comandante en jefe de los Cristeros de Jalisco, general Enrique Goroztieta Velarde, alzado en armas por los altos, le hizo llegar el siguiente recado: si usted llega a verse comprometido, lo tendremos a salvo en las montañas. ¿Por cuánto tiempo sería eso?, preguntó Vasconcelos. Podemos sostenerlo no sólo hasta fin de año y pasadas las elecciones, sino dos años, si es necesario, respondió uno de los jóvenes cristeros que le había llevado el mensaje del general Goroztieta. “Pues bien, díganle a su jefe que después de las elecciones escapo con rumbo a su campamento”.¹⁰ Este pacto no fue invención del candidato presidencial. Algunos historiadores como Alfonso Taracena lo corroboran:

Pasadas las elecciones y ya como Presidente electo, lo reciba (Gorostieta) en su campamento e inicien una rebelión nacional tremolando la bandera vasconceliana de libertad de conciencia y libertad de enseñanza.¹¹

De esta manera, Vasconcelos podría iniciar la rebelión que, según confiaba, se haría nacional. El inesperado fin del conflicto cristero, meses antes de las elecciones, privó a Vasconcelos de un importantísimo aliado a la hora de la verdad. El oaxaqueño atribuyó esa maniobra, que obligó a los alzados a

¹⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹¹ Alfonso Taracena. *La verdadera Revolución Mexicana*. México, Porrúa, p. XV, 5.. Citado por Xorge del Campo en *Diccionario ilustrado de narradores cristeros*. Zapopan, Jal. Ed. Amate, 2004. p. XLII.

deponer las armas en contra de su voluntad, al embajador Morrow, su real y verdadero contrincante en la lucha por la presidencia de México.

En apariencia la pugna electoral enfrentaba a José Vasconcelos y el Partido Antireeleccionista con el flamante, recién formado Partido Nacional Revolucionario, que de buenas a primeras sustituyó a Saenz con Pascual Ortiz Rubio; la tercera fuerza en discordia era el Partido Comunista, que postulaba a Pedro Rodríguez Triana, quien prácticamente no hizo campaña. En realidad, se trataba de una contienda entre José Vasconcelos, representante del pueblo de México, y el aparato gubernamental mexicano (Calles, el ejército, la nueva burguesía producto del latrocinio), controlado en última instancia por el embajador Morrow. Vasconcelos la llamó Quetzalcoatl versus Huichilobos, en el *Ulises Criollo* consideró al cuartelazo de Huerta la victoria de Huichilobos y en 1929 pensaba cobrar venganza.¹²

Los dos enemigos tuvieron la oportunidad de verse las caras en un par de ocasiones, la primera en casa de un amigo común, la segunda en la embajada americana, cuando el candidato fue invitado a tomar el almuerzo con el embajador. Para ese entonces ya había tenido lugar la apoteótica entrada de Vasconcelos en la ciudad de México, que había reunido a por lo menos cuarenta mil personas y hecho recordar la entrada triunfal de Madero como presidente de la república, también se había llevado a cabo la Convención Nacional de su partido, con delegados de toda la república que representaban al millón de mexicanos que habían estampado sus firmas en las actas de los clubes vasconcelistas; pero ya también más de una persona le había dicho al maestro que su triunfo electoral jamás sería reconocido por el gobierno, pues como le hizo saber un discípulo que había asistido a su seminario en la

¹² El cuartelazo de Victoriano Huerta está referido en "El averno", capítulo final de *Ulises Criollo*, primera entrega de las memorias de José Vasconcelos.

Universidad de Chicago: “Tiene usted todo para triunfar, pero le falta algo que en los actuales momentos es importante, la falta de buena voluntad de la embajada yanqui”.¹³ Varios militares con mando de tropa que se acercaron a él, dieron la media vuelta al enterarse de que no contaba con el O. K. de los yanquis.

En el capítulo “Aconseja el Procónsul”, Vasconcelos refiere los pormenores de su almuerzo con Morrow- siempre lo llamó así en sus memorias: Morrow, sin nombre, sólo se refirió a él por su apellido, como si se tratase de una firma comercial... y no andaba muy errado. Primeramente lo describe: “Ruín de apariencia, más bajo que yo, que soy casi ‘undersized’. Miope y curvo de piernas, en vano busqué en su rostro, la flama de la inteligencia, que según la conseja, lo caracterizaba”.¹⁴ Continúa la descripción cuando ambos almuerzan en el despacho privado en la sede diplomática:

Los libros que había sobre la mesa de trabajo no daban la idea de un gusto refinado, eran obras de colegas abogados o banqueros, sin el simulado amor por el arte y la literatura que caracteriza a banqueros como el patrón de Morrow, mister Morgan. Se veía que Morrow, “nouveau riche”, no llegaba a la categoría del coleccionador de cosas de arte. En las repisas tenía Morrow, junto con relatos de amigos suyos, uno del general Calles.¹⁵

Durante el intercambio de frases, Vasconcelos le reprocha que apoye a ladrones y asesinos, Morrow replica que él no tiene la culpa de haberse encontrado con tal clase de gente en el poder, que su deber es tratar con los que representan oficialmente al país. Y los trataba de una manera tal que la política hacendaría de México se manejaba en la embajada americana, donde por cierto se redactaba la gran mayoría de los despachos de prensa

¹³ José Vasconcelos. *El proconsulado*, p. 182.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

destinados al exterior. A manera de despedida, Morrow le esbozó el panorama futuro:

Va a ser difícil que usted reúna muchos votos... porque, aunque yo no niego su popularidad, usted sabe el poder de la maquinaria oficial. A última hora los cómputos pueden dar muchas sorpresas... Pero –añadió– usted está haciendo una obra importante; usted está educando al pueblo en la democracia; le enseñará usted a votar y aunque esta elección la perderán ustedes, porque el gobierno está muy fuerte, en la próxima, de aquí a cuatro años, su triunfo será seguro... siempre que no cometan ustedes el error de intentar una rebelión.¹⁶

Días después Vasconcelos recibió un libro, cuyo prólogo había sido escrito por Morrow en el cual recomendaba la creación de una oposición política para garantizar la estabilidad social de un país.

Desde sus primeros actos públicos, Vasconcelos había proclamado que la rebelión sería necesaria en caso de que el gobierno incurriera en el fraude electoral. Y que la rebelión debería llevarse de dos maneras: una pacífica, por medio de la resistencia civil, que había probado su eficacia en India, y la otra por medio de las armas. A fin de cuentas se produjo el fraude, pero la rebelión del pueblo no.

No he de narrar los sucesos posteriores a la entrevista Morrow-Vasconcelos, quien prosiguió su campaña con plazas y auditorios atestados, en tanto que Ortiz Rubio hablaba ante acarreados o empleados públicos amenazados con el cese si no asistían a los actos del candidato oficial. Vasconcelos centró el resto de su campaña en un: “No a la imposición”. El corresponsal del *Times* de Londres le advirtió: –“No le contarán ni siquiera los votos. Falsificarán la elección”.¹⁷ Y agregó que ante sus ojos sacrificarán a 30 ó 40 de los suyos. Por eso

¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 207.

le aconseja que prepare el futuro y siga como opositor al nuevo régimen— por lo demás, el periodista le comentó que su país, Inglaterra, apoyaba al gobierno. Pero Vasconcelos no claudicó, ya que “un pacifismo incondicional no conduce a la libertad, sino a la abyección”. Con una situación tal, no faltó quien exclamara:

¡Pobre país! Por un lado, Ortiz Rubio rodeado de asesinos; del otro, Vasconcelos rodeado de muchachos.¹⁸

Una semana antes de las elecciones el Comité Organizador giró instrucciones para que el 10 de noviembre de 1929 hubiera desfiles de vasconcelistas en varias ciudades, “para hacer exhibición de nuestro número”. Ese domingo sus amigos los ferrocarrileros salvaron al candidato de ser aprehendido en la estación de Guadalajara, ciudad donde fue alojado en casa de una señora austriaca, que posteriormente fue expulsada del país por su valiente acción. Por conducto de los telegrafistas se enteró de que “en toda la república nuestra manifestación de fuerza había alcanzado un éxito lisonjero..., pues no menos de 40 mil personas habían desfilado bajo nuestras banderas”.¹⁹ Por supuesto que en tales actos no faltaron los incidentes, pues la presión de las autoridades sobre los vasconcelistas era terrible: en la ciudad de México fueron atacados por esbirros y policías, hubo intercambio de insultos y golpes y los manifestantes, tras repeler el ataque, estuvieron a punto de asaltar y destruir las oficinas del partido oficial. Alguien llamó a la cordura y el asunto no creció más. Pero las amenazas y las agresiones, a menudo con saldo de vidas humanas, se producían en todos y cada uno de los lugares donde hubiera partidarios del oaxaqueño. De Guadalajara se trasladó a Mazatlán, donde otra vez fue motivo de una

¹⁸ *Ibid.*, p. 273. Por desgracia, Vasconcelos no dice quién acuñó tan acertada frase.

¹⁹ *Ibid.*, p. 286.

tumultuosa recepción. Vasconcelos escribió: “La multitud se hizo otra vez ilusión de su libertad”, aunque la policía había golpeado a no pocos. En los lindeos de la ciudad una partida de 40 militares le impidieron el paso; para evitar la carnicería, Vasconcelos ordenó que la manifestación se dispersara y él accedió a subir al auto del coronel a cargo de la operación. El militar empeñó su palabra en el sentido de que no se atacaría a ningún manifestante y por supuesto no cumplió; sin embargo, a Vasconcelos, a pesar de tenerlo a su merced, fuera de hacerlo pasar un buen susto, no lo tocó. Sin embargo, toda esa semana previa a las elecciones el oaxaqueño debió soportar escoltas militares que con el pretexto de velar por su seguridad personal, no se despegaban de él. Don José, tras mucho reflexionar en las numerosas ocasiones en que pudo haber sido asesinado y que de todas ellas salió sin un rasguño, llegó a la conclusión de que había órdenes de muy arriba de no acabar con su vida; atribuyó tan sutil decisión a Morrow —los del gobierno mexicano eran incapaces de tales florituras— y algunos hechos posteriores apuntan en tal sentido.

Los días previos a la elección la propaganda gubernamental repetía sin cesar: “¡Muera la reacción. Viva Ortiz Rubio. Muera Vasconcelos!” En cambio Vasconcelos confiaba a sus seguidores: “Corran la voz: al día siguiente de la elección debe desconocer al gobierno todo el que cuente con un rifle y decisión”.²⁰ Comprendía que en esos días debía “concertar el alzamiento”. Y estaba plenamente decidido a llevarlo a cabo: “Apenas depositase mi voto, partiría en secreto donde hubiese cien, doscientos hombres armados”.²¹ Para su desgracia, nunca contó con mucho más que esa cantidad de gente dispuesta a la lucha armada. En efecto, las fuerzas vasconcelistas contaban con un máximo de 500 hombres, mal aprovisionados. Estaban bajo las órdenes del general Carlos Bouquet,

²⁰ *Ibid.*, p. 288.

²¹ *Ibid.*, p. 292.

antiguo jefe cristero, quien había propinado varias palizas a las tropas del gobierno; pero con tan pocos efectivos, tan sólo se podía intentar la guerra de guerrillas, en la cual Vasconcelos le estorbaba. “Con usted no, porque nos cargan todo el ejército. Déjenos solos, mientras podemos hacernos fuertes”,²² le explicó Bouquet.

Para Vasconcelos era de vital importancia no perder el contacto con la opinión pública, para valerse “de la fuerza que se deriva de la palabra”. Debido a ello, no aceptó ninguna oferta que significara esconderse, permanecer recluido, lo cual, según escribió, “reduce al jefe de un movimiento a la impotencia”, pues lo priva del acceso a los medios de comunicación. El prefirió “escapar rumbo al extranjero, desde donde se puede hablar, a pasarse meses en el silencio de tumba de un encierro celosamente guardado”,²³ acción que no pocos de sus partidarios posteriormente le reprocharon, pues según ellos así dejaba sin jefe al movimiento.

El día de la elección, domingo 17 de noviembre de 1929, el candidato José Vasconcelos muy de mañana abordó en Mazatlán el ferrocarril que va al norte, “para esperar que se produjeran los levantamientos”. Votó en la Estación Díaz, donde sólo había boletas del Partido Nacional Antireeleccionista y del partido oficial. Todos ahí eran vasconcelistas “como en todas las aldeas donde no existía guarnición militar”. A las seis de la tarde, hora del cierre de las casillas, redactó un mensaje dirigido a México, al partido y a los diarios: “desde ese momento me declaraba Presidente electo”. Sin embargo, en Empalme, Sonora, sus seguidores le informaron que porros seguidos de polizontes y amparados por las bayonetas del ejército los habían golpeado y les habían arrebatado las ánforas de la elección.

²² *Ibid.*, p. 293.

²³ *Loc. cit.*

—Ya perdimos, exclama uno de sus partidarios.

—No, Corrales —aseguré— ahora empezamos.²⁴

Pasó el resto del día en Empalme, donde tuvo que soportar otra escolta militar; concedió una entrevista a un corresponsal de los diarios de la capital, “nuestro amigo el poeta Iberri” —curiosamente, en la crónica de la campaña sólo se menciona a dos jóvenes literatos: Carlos Pellicer y (Andrés) Henestrosa—²⁵ a quien hizo la siguiente declaración en presencia el coronel jefe de la escolta:

Soy desde esta fecha el presidente electo... Ahora al pueblo le toca decidir qué es lo que se hace, si desconoce el gobierno el resultado de la elección.²⁶

Toda la tarde recibió visitantes en tal cantidad que el vestíbulo del hotel donde se hospedaba se llenó y todavía en la calle se apretaba el gentío... Alguien llevó una música. Entre los visitantes, los curiosos, había muchas mujeres, buenas mozas en su mayoría, aún las de la clase humilde, y me ocurrió decirles, al centro del espacioso salón: “A ver, todos a bailar”, y se improvisó una fiesta que duró varias horas.²⁷

En tanto, se arrestaba a cualquier oficial sospechoso de vasconcelismo, en muchas ciudades las autoridades se alzaban con las urnas y las actas electorales no aparecieron, en infinidad de casillas se hicieron presentes escoltas que manipularon la elección.

²⁴ *Ibid.*, p. 299.

²⁵ Posteriormente, a propósito de la matanza de Topilejo, menciona a Salvador Azuela... Por su parte, Antonieta Rivas Mercado señaló que la intelectualidad mexicana vio la campaña vasconcelista con celos y no poca envidia. Es sintomático contadísimos hombres de letras que en ese tiempo eran jóvenes hayan escrito al respecto.

²⁶ José Vasconcelos. *El proconsulado*, p. 301.

²⁷ *Loc. cit.*

El propio ministro de la Guerra, Amaro, había dado orden a todas las guarniciones de que no se permitiera que los vasconcelistas dominaran una sola casilla y que se disgregara por la fuerza cada mesa electoral en donde la mayoría antigobiernista fuese patente.²⁸

Vasconcelos se enteró de lo anterior gracias a los buenos oficios de los telegrafistas que amistosamente le comunicaban nuevas. El gobierno y su partido empezaron a poner en práctica los procedimientos que los han mantenido en el poder por más de siete décadas. Algunas de esas maniobras fueron burdas, como publicar el mismo día de las elecciones el cómputo de la elección. En la ciudad de México aparecieron por la tarde, pero en Nueva York los diarios de la urbe de hierro los dieron a las once del día, según datos proporcionados por el partido oficial Vasconcelos acota:

La prensa yanqui gustosa de ofrecer una prueba más del carácter pezeoso del “greaser”, acogió la versión oficial de que perdimos porque los del gobierno se apoderaron de las casillas muy temprano y nosotros llegamos tarde, la manía “del mañana”, decían los yanquis, y en México, los poinsetistas, dentro de su léxico desleal, sonreían y comentaban: “Les madrugamos”.²⁹

Hacia su aparición la acción fundamental del quehacer político a la mexicana: el madrugete. De esta manera, el actual PRI, el Partido Nacional Revolucionario de 1929, que desde sus primeros días mostró sus artimañas: subordinación total al jefe del aparato oficial, apoyo a candidatos “de dedo”, chantaje a los indecisos, violencia que podría llegar al asesinato en contra de los adversarios y la puesta en juego de toda suerte de marrullerías en las vísperas, durante e inmediatamente después de las elecciones. En su primera contienda perdió en las urnas, pero arrasó en los resultados oficiales.

²⁸ *Ibid.*, p. 302.

²⁹ *Ibid.*, p. 304.

Vasconcelos proporciona los datos del cómputo “oficial”, difundido en los despachos de la Prensa Asociada –muchos de los cuales, según se ha dicho, se redactaban en la embajada norteamericana–, en noviembre de 1929.

En el tan citado cómputo se daban a Ortiz Rubio dos millones de votos; al candidato comunista, mi amigo Triana, que no se había movido, cuarenta mil, y a mí, doce mil votos.

Y no hubo, por supuesto, un solo diario, ni en México, ni en el extranjero, que comentara el cómputo, lo analizara, lo discutiera. Era la verdad oficial y bancaria, o sea, la verdad absoluta para los millones de esclavos del imperialismo...³⁰

Ante tal situación, no quedaba sino el levantamiento armado, la resistencia civil, según el maestro había aleccionado a sus seguidores. Nada de eso ocurrió, con la honrosa excepción de algunos, muy pocos, brotes aislados. De Sonora a Guerrero había escuchado promesas de antiguos maderistas cuyos méritos no habían sido reconocidos, de villistas que no olvidaban el artero asesinato de su jefe, de agraristas víctimas de los nuevos latifundistas emanados de la revolución, quienes le aseguraron que, de producirse el fraude electoral, harían respetar su voto con las armas; sin embargo, ninguno se rebeló cuando debía hacerlo.³¹ En cambio, a los pocos días Vasconcelos recibió la visita de Lloyd, corresponsal de la Prensa Asociada, quien viajó a Guaymas a cumplir un encargo del embajador Morrow, consistente en ofrecerle la Rectoría de la Universidad Autónoma y –para sus amigos y partidarios– uno o dos puestos en el Gabinete de Ortiz Rubio. A cambio, José Vasconcelos sólo debía firmar un telegrama, ya redactado, que Lloyd haría circular por todo lo largo y ancho del mundo.

³⁰ *Ibid.*, p. 305.

³¹ Antonieta Rivas Mercado menciona a varios de aquéllos que aseguraron a Vasconcelos que se levantarían en armas en el capítulo final, “Última estancia en la capital”, de *La campaña de Vasconcelos*.

El telegrama —que Vasconcelos no transcribe, sólo se limita a entrecuillar la plática que sostuvo con el norteamericano— declaraba lo que por sabido se callaba en México:

hubo presión en las elecciones, que no fueron limpias, pero que, a pesar de eso, usted (Vasconcelos), por patriotismo y para evitar mayores males, reconoce el triunfo de su adversario y le da la enhorabuena, recomienda a los suyos que le presten apoyo.

El enojo que ya de por sí me causaba mirar a dos extranjeros disponiendo en política nacional, añadido a lo peregrino de la propuesta, me llevó a dar una contestación descortés:

—Tell Morrow, I am not his kind". (Dígale a Morrow que no soy de su clase). No iba yo a traicionar mi causa por un puesto público. Daría la razón si lo hacía a los que me acusaban de ser un comparsa de la imposición gubernamental.³²

Lloyd insistió, pero Vasconcelos se mantuvo firme, por una poderosa razón: la sangre de sus partidarios asesinados por el gobierno. "Aquella sangre me obligaba a ser intransigente, a ser despreciativo".³³ También comprendió que él no había pasado de ser un obstáculo menor para quien realmente manejaba el país: el embajador Morrow. El sacrificio de Madero había causado la ruina del embajador Harry Lane Wilson, el promotor del cuartelazo de Victoriano Huerta. Morrow se cuidó de cometer el mismo error y Vasconcelos siguió con vida.

José Vasconcelos lanzó el Plan de Guaymas, fechado el primero de diciembre de 1929, en el cual pedía el respaldo del pueblo mexicano. No obtuvo respuesta y pasó los siguientes diez años en el exilio. No pocos le reprocharon que se hubiera marchado del país en ese preciso momento, cuando México necesitaba un líder de verdad. (Miguel) Vito Alessio Robles

³² *Ibid.*, p. 313.

³³ *Ibid.*, p. 314.

escribió *Mis alianzas con nuestro Ulises*³⁴ en el que reclama a Vasconcelos que haya dejado solos a sus partidarios, pero él tampoco se lanzó en armas, no obstante que le había asegurado a Vasconcelos que lo haría. En efecto, Vito Alessio Robles abandonó el equipo de Vasconcelos para lanzarse como candidato a la gubernatura del estado de Coahuila. Al despedirse, le dijo a Vasconcelos que prepararía el levantamiento armado en Coahuila, pues sabía que los dos serían víctimas del fraude electoral.³⁵ El atraco se produjo, pero Alessio Robles no se rebeló. Volvieron a encontrarse en el sur de Estados Unidos, después del fraude electoral. Vasconcelos refiere Alessio Robles que se mostró reticente: no hizo declaración alguna después de su derrota electoral, ni dentro ni fuera del país, jamás precisó cuáles eran sus trabajos misteriosos en Coahuila y meses más tarde se apareció en la ciudad de México, dispuesto a conseguir acomodo con el régimen.³⁶ Pero hubo algo más doloroso que sus amigos lo defraudaran. En *El proconsulado* se pueden leer algunas frases respecto a la decepción del maestro de América ante el abandono de sus compatriotas, de ese pueblo que lo había vitoreado y le había prometido que lo seguiría apoyando tras el fraude electoral: “Los pueblos pagan muy caro el no saber darse a respetar. El proceso de la dictadura es siempre de mal en peor”.³⁷ Y más concretamente a propósito del mexicano: “Pobre pueblo habituado a conformarse con el desahogo de cierta algarabía que simula libertades y luego se reduce al goce malsano de la sá-

³⁴ Vito Alessio Robles. *Desfile sangriento. Mis alianzas con nuestro Ulises. Los tratados de Bucareli*. México, Porrúa, 1939, 388 pp.

En su *Historia política de la revolución* (México, Botas, 1946) consigna la gran popularidad de Vasconcelos, pero no escribe ni media palabra respecto al fraude electoral.

³⁵ José Vasconcelos, *El proconsulado*., p. 198.

³⁶ *Ibid.*, pp. 327-328.

³⁷ *Ibid.*, p. 275.

tira, la murmuración en privado”.³⁸ Muy posiblemente ese pueblo fue el gran perdedor del 17 de noviembre de 1929. En su viaje hacia la frontera, el candidato triunfador en las urnas escuchó una y otra vez la siguiente frase: “Yo fui su partidario”. Tras el Plan de Guaymas, publicado por el periódico *La Prensa* de San Antonio, Texas y algunos diarios menores en México y que circuló profusamente en copias a máquina, a José Vasconcelos le llegó un recado de la Casa Blanca, que decía más o menos lo siguiente: el gobierno de los Estados Unidos reconocía la votación abrumadora a favor del oaxaqueño y se mostraba hartado de Calles y su camarilla, ya era necesario un cambio de gente al sur de la frontera. Agregaba que si se producía en México un levantamiento antes de la visita de Ortiz Rubio a Washington, los Estados Unidos no intervendrían, pero si la rebelión no ocurría, entonces se reconocería al candidato oficial. Y Hoover sentenció:

Si el pueblo mexicano no protesta contra la violación y la burla de su voto, no voy a ser yo quien lo haga.³⁹

Vasconcelos reconoció que la actitud del presidente Hoover era la correcta, en vano esperó noticias de alzamiento de sus partidarios y rechazó las propuestas de colaboradores suyos como Gómez Morín, el Ing. Garfias y el Lic. Samperio para que regresara a México a organizar la oposición y prepararla para otra lucha. Ello hubiera dado la razón a Morrow, hecho feliz al gobierno y, lo peor, Vasconcelos se hubiera convertido en:

Un prófugo de mi propia trayectoria, uno que devolvía sonrisas en pago de las ofensas, pues para todo aquello que me proponían hubiera sido forzoso que declarase mi sumisión a los asesinos que habían creado a Ortiz Rubio. Antes el destierro para siempre, y decidí: Perderé la Patria, pero no el honor. Si el pueblo se mantenía en parálisis, si nadie

³⁸ *Ibid.*, p. 296.

³⁹ *Ibid.*, p. 323.

me seguía, nadie tampoco tenía el derecho de decir que yo había desistido en el momento crítico.⁴⁰

Tras el fusilamiento del general Bouquet, quien fue apresado cuando intentaba cruzar la frontera, pues no había recibido la ayuda prometida para sostener la lucha armada, Vasconcelos comprendió que “por mucho tiempo no sería posible mover a esa masa aterrorizada que era la Patria”.⁴¹ También llegó a la conclusión que, a fin de cuentas, la responsabilidad de su derrota recaía principalmente en los mexicanos, no en los extranjeros. Huichilobos se imponía una vez más.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 324-5.

⁴¹ *Ibid.*, p. 332.

CONSEJOS PARA IR A VER SANTA (1931)¹

CON LOS OJOS DE HIPÓLITO Y LA MIRADA ALGO

PERVERTIDA DE SU LAZARILLO GENARO,
EN EL CINEMA "PALACIO"²

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

Avances y cortos sin comerciales / unas consideraciones previas

Puede uno acomodarse en el "living" del apartamento ubicado en céntrica avenida y con apoyo de la tecnología zambullirse de lleno en el mundo de ensoñación que el DVD de películas como *El señor de los anillos*, *El laberinto de Fauno* o la última revisión de la célebre y ya clásica *Blade runner*. Pero puede uno también sumergirse en otro mundo de ensoñación y empeñarse en ver una vieja película clásica mexicana y, en vez de alucinar con los efectos especiales y con las visiones de mundos fantásticos o apocalípticos y a

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ *Santa* (1931), Prod: Cía. Nal. de Películas. Dir: Antonio Moreno. Arg. sobre la novela de Federico Gamboa. Adap. Carlos Noriega Hope. Foto: Alex Phillips. Mús: Agustín Lara, dir. Mus.: Miguel Lerdo de Tejada. Sonido: Hermanos Rodríguez (Joselito y Roberto). Esc: Fernando A. Rivero. Edic: Aniceto Ortega. Intérpretes: Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (El Jarameño), Daniel Reed (Marcelino), Antonio R. Fraustro (Fabián), Mimí Derba (Doña Elvira), *et. al.*: Filmada en los estudios de la Nacional Productora a partir de 3 de noviembre de 1931 y estrenada el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio.

² El presente texto es una versión resumida de un trabajo más extenso próximo a publicarse.

partir de la “mexicanada” —como dicen en Sudamérica— dejar que las imágenes filmicas fluyan una tras otra, secuencia tras secuencia, para finalmente encontrar en esos juegos de luces y de sombras restos de una ciudad, de una vida, de una cultura, de maneras de ser, pensar y sentir. Le aconsejamos esto último y procure observar que mucho de lo que la película deja pasar, desde la configuración del lenguaje cinematográfico refiere a una realidad concreta; una realidad de la que inexcusablemente provenimos y que muy a nuestro gusto o nuestro pesar nos ha conformado.

Estamos hechos de pasado —¡qué duda cabe!, somos máquinas nutridas por la historia y el invento del cinematógrafo puede constituirse en una poderosísima fuente para la historia, para otear en esos restos frágiles, a veces intangibles de lo que fue la vida de los otros que nos antecedieron.

Tratemos pues, cobijados con estos buenos deseos, ir al cinema Palacio y ver lo que hacia los años 20 y 30 el cine proyectaba como espacios reconocibles para el espectador de entonces, con las que debía identificarse y que, a cerca de ochenta años, nos siguen interpelando en nuestro tiempo.

¡Corre película!

Rollo uno

La versión cinematográfica de *Santa* de Federico Gamboa realizada en (1931) por el actor director Antonio Moreno resultó ser uno de los primeros grandes éxitos de taquilla del cine mexicano, aunque tampoco tiene elementos como para considerarla, desde un punto de vista estético y formal, como un clásico del cine nacional. Incluso, como sabemos, no fue como se llegó a decir, la primera película sonora mexicana³;

³ Esta versión de *Santa* (1931) es la primera realizada bajo el sistema de “Sonido directo” desarrollado por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez.

sí, en cambio resulta ser la primera película mexicana producida por un equipo y un sistema de producción hollywoodense, la primera película realizada por una empresa mexicana recién fundada, la Compañía Nacional Productora de Películas y sobre todo en esta versión de *Santa* se inaugura una de las presencias más prolíficas e importantes del cine mexicano: la música cinematográfica, así como la aparición cinematográfica de bailes y coreografías, con lo que evidentemente se inaugura también en la cinematografía mexicana el género de cabareteras, rumberas, ficheras, etc. La película tuvo también por consecuencia de su éxito en taquilla una pronta recuperación de la inversión e incluso ganancias nada desdeñables, de las que el autor de la novela obtuvo por concepto de regalías el cinco por ciento. (Cf. García Riera, 1969, pp. 25-27).

Desde el punto de vista formal e ideológico la película se aparta de lo que lógicamente pudiera haber sido un discurso vinculado a los avances revolucionarios o con una cierta tendencia nacionalista en el cine mexicano de entonces.

Sobre esto nos dice Aurelio de los Reyes lo siguiente:

Hasta cierto punto, *Santa* significaba una ruptura; no encontramos en ella, por ejemplo, la preocupación paisajista y es que tal vez se impuso el criterio de Antonio Moreno, del fotógrafo Alex Phillips y del adaptador Carlos Noriega Hope, que aunque había participado en la producción argumental muda, compartía el anhelo de crear una obra ligada a la narrativa norteamericana. Entre los pocos elementos de raigambre nacionalista encontramos algunas vistas de la capital que son como fotografías insertas: de la plaza de Chimalistac al principio de la película, de los leones de Chapultepec, de la columna de la Independencia, de la fuente del Salto del Agua, de la Plaza Popocatepetl en la colonia Condesa y de la fachada del Colegio de las vizcaínas; incluye asimismo una vista de tipos nacionales (unos tlachiqueros atraviesan un puente sobre el río San Ángel) (De los Reyes, 1991, pp. 121-122).

A ello podemos añadir que este apartarse de las tendencias artísticas e ideológicas revolucionarias tiene que ver por una parte con la idea evidente de hacer un cine que industrialmente compitiera con las producciones norteamericanas, siguiendo su modelo, pero —como siempre ocurre— a la mexicana; es decir, recuperando tomas, formas o mitos propios.

Un espectador avisado con pretensiones de superespectador encontrará que en ella se contienen todos los elementos que después no solamente circularían en el llamado género del cine de rumberas, sino también en la genial industria de las telenovelas mexicanas. La película no puede ser un testimonio filmico exacto de la realidad social, en la medida en que nunca su director Antonio Moreno se preocupó por realizar un filme documental, que proveyera de materiales a los historiadores de toda ralea. Sin embargo, si como espectadores nos orientamos a hacer una lectura, digamos “sesgada” de la película y no nos encandilamos con la trama; lo que surgen son preguntas que vienen desde un horizonte de expectativa personal; —el cual es mi caso— y que no necesariamente tienen que ver con el discurso hegemónico sobre la mujer y la prostitución que nos vende la película. Lo que *Santa* ofrece es como producto cultural de una época, un conjunto de reflejos que reproducen determinados valores, ideales, espacios, objetos, modelos y paradigmas de lo que entre 1929-1931 (*circa*), se manejaba como parte de la vida cotidiana y de los que, ni el *gestus* de los actores, ni la manera de hacer cine ni de vivir y relacionarse con los objetos podrían ser iguales o idénticos a los de nuestro tiempo, pero que sin lugar a dudas nos anteceden y nos pueden, si es nuestro deseo, explicar algunos porqués de este aquí y ahora.

En *Santa* (1931) se enuncian distintos discursos no necesariamente concientes en el director y su equipo, relacionados con una serie de ideas de modernidad en el México posrevolucionario, que están relacionadas con muchas de las ideas y de las prácticas discursivas que se manifestaban tanto en otras artes, como en ciertos espacios de la vida cotidiana como

las modas, las diversiones públicas, la casa, la vivienda, los barrios, la música y el baile.

Creo que se pueden hacer evidentes algunos aspectos que se relacionan entre los espacios sociales y culturales de los años que rodean a la producción, distribución y consumo de *Santa* (1931) y lo que la propia película representa de esos espacios. Por ello antes de seguir adelante me permito dejar en claro que puede significar en este caso el término espacio. Daniel Meyran hace algunas consideraciones al respecto incorporando algunas reflexiones de Lalande, de Lotman, de Lyotard y de Peirce a su propia visión del concepto de “Espacio” como lenguaje y como el espacio donde se manifiestan los signos del lenguaje, si asumimos que todo periodo histórico es también un conjunto de signos por desentrañar.

Hoy hemos decidido juntos –dice Meyran– someter a discusión el espacio en sus representaciones con relación a la historia y a lo imaginario.

¿Escapa dicho espacio a la historia? El espacio en calidad de objeto cultural construido ¿será sólo el lugar de las prácticas imaginativas? ¿sólo el reflejo de lo imaginario social?.

Si el hombre es el tiempo, interviene sobre y dentro del espacio que construye y moldea; el espacio es entonces el lugar y el signo de las relaciones humanas. (...) Como imagen, como modelo, como signo cultural, el espacio es lenguaje y se manifiesta mediante los signos del lenguaje (lingüísticos y extralingüísticos) en una interesante puesta en signos o puesta en escena. Entonces, para delimitar y articular la experiencia espacial (...) elijo la **representación** porque la representación es un acontecimiento espacial. (Meyran, 1992, pp. 1 y 2)

Y si bien el término *representación* está vinculado con el concepto de puesta en escena teatral, se hace evidente y necesario extrapolarlo para nuestros fines a la función que cumple el cine como “arte de representación” también y en general lo que los objetos y los espacios representan dentro de un ambiente extracotidiano como lo es el cinematográfico,

en donde todo lo que se presenta ante nuestros ojos significa algo más que lo que en una primera lectura representa.

Más adelante observaremos como de manera digamos “casual” aparecen acontecimientos sociales y culturales en los años de 1931 y 1932, fechas de la filmación y proyección de la *Santa* que hemos escogido para nuestra búsqueda, que aún cuando no estén manejados de manera objetiva por el director Antonio Moreno, influyen de manera muy poderosa en su discurso o al menos en sus matices. Esto es, el espacio filmico está representando⁴ lo que está ocurriendo en los otros espacios de la realidad de donde surge.

Por tanto iremos haciendo reflexiones y correlacionado los distintos espacios sociales, políticos, religiosos o culturales que se *representan* en la película.

Rollo dos

En los estudios que ya se han hecho en profundidad en torno de la novela y las versiones cinematográficas de *Santa* (1907, 1931 y 1945)⁵, se hace patente que junto con la novela de Gamboa y el imaginario social en que está inmersa, se plantean valores, contradicciones sociales e incluso arquetipos de belleza con los que el espectador se sentía identificado.

Pero también se hace necesario reiterar la pregunta: ¿Por qué tuvo tanta importancia la novela de Gamboa, ¿por qué fue tan grande el éxito de la novela para que haya sido adaptada al cine en al menos tres versiones importantes, sin que se

⁴ Los subrayados son míos.

⁵ Hay un trabajo realizado por Álvaro Vázquez Mantecón *Orígenes literarios de un arquetipo filmico, adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, (Vázquez Mantecón, 2005) dedicado a la primera versión y sus vínculos con la novela de Gamboa y otro dedicado precisamente a comparar las tres versiones cinematográficas de Adriana Sandoval, *Tres Santas cinematográficas y una literaria*, (Sandoval, s.f.).

observen en el discurso sobre la mujer pecadora que es a final de cuentas redimida por el dolor y el sufrimiento cambios sustanciales? ¿Por qué a pesar de tantos acontecimientos históricos y transformaciones sociales importantes, las adaptaciones tuvieron un gran éxito, del mismo modo en que la novela lo seguía teniendo en ese lapso de alrededor de cuarenta años. ¿Qué había en la sociedad urbana de la ciudad de México que pudiera vincularse con las versiones cinematográficas?

No hay que ir muy lejos para responder. Ya Guadalupe Ríos de la Torre, en diversos trabajos, ha observado cómo el mundo prostibulario que refiere Gamboa en su novela, está cargado de verdad histórica; es algo más que ficción. La novela, fechada en 1903, expone un mundo de sobra conocido en la vida cotidiana del porfiriato, el de las llamadas “casas de tolerancia”, las que al parecer mantuvieron su importancia en la vida social de la ciudad de México tanto en el porfiriato, como durante la revuelta armada y el período posrevolucionario, (Ríos de la Torre; 1991 y 2004). De manera que el lector espectador encontraba en la novela y en las versiones cinematográficas, espacios reconocibles, tanto porque pudo haber oído hablar de ellos, como en el caso de las “señoritas decentes”, o simplemente porque era un habitual usuario de los servicios de dichas casas de tolerancia.

Por una parte el arquetipo de la mujer que cae, sufre y es redimida por el amor o por el arrepentimiento, es un lugar común en todo melodrama y herramienta propicia para el éxito; pero además la manera con que está condimentada tanto la novela como sus adaptaciones cinematográficas, está relacionada con un hecho bastante común en la vida cultural del México de entresiglos y de la posrevolución: Las hazañas de toreros y sus correspondientes amores tormentosos. Los toreros fueron durante muchos años lo que en nuestros tiempos resultan los boxeadores y futbolistas, razón por lo cual resultaban un buen gancho argumental para su explotación en el incipiente arte del cinematógrafo, como ocurrió con el filme *Susana* que hacía uso precisamente de este recurso, al mismo

tiempo que reproducía en la pantalla faenas del diestro mexicano Rodolfo Gaona y del español Sánchez Mejías. (Cf. *Excelsior*, 3a. secc., 17 de junio 1923, p. 1).

Los ambientes prostibularios y las vidas desgarradas de prostitutas, no eran sólo una ficción inventada por un novelista mexicano pretendidamente imitador del naturalista francés Emile Zolá, sino que formaban parte de la realidad social de la ciudad de México y de sus espacios de diversiones públicas.

Las diversiones públicas y en particular las de carácter “licencioso” o al menos las vinculadas con el “México de noche”, están ciertamente correspondiendo casi a una tradición cultural que proviene desde años antes del porfiriato y que explican quizás en algo el éxito de los consecutivos intentos de adaptación cinematográfica de esa novela, de poco valor literario desde nuestro punto de vista, pero de extraordinario valor testimonial como lo es *Santa* de Federico Gamboa. A final de cuentas el discurso esquizoide de dar o imponer a contrapelo, al mundo de la prostitución valores cristianos vinculados con la castidad, la pureza de alma y la redención de la carne, tiene que ver con una manera de pensar o de concebir hegemonícamente la condición social de la mujer: O sirve para la reproducción de la especie o para el desahogo sexual del varón. Ello también explicaría quizás la prolífica secuela de películas mexicanas de rumberas, ficheras y señoras de la noche en donde la antinomia Puta-Santa es el eje de la acción.

Último rollo

(Vistas al espacio de la modernidad en la vida privada de Santa)

Hay dentro de la banda sonora de la película otra canción más que, temáticamente, se acerca en mucho a la del tema original, en la secuencia en que Santita se nos manifiesta en toda su plenitud sensual, en ropa interior y vaporosa, contemplándose frente al espejo, mientras la mirada perdida de Hipólito

no acierta, —¡es imposible que acierte!— a contemplar la magnitud de la belleza de esa mujer. Un aparato de radio deja escapar las notas de una canción de la que Santa alcanza a explicarle a Hipo que se trata de una melodía que alguien le ha dedicado. Sin duda es otra canción de Agustín Lara, que no aparece en los créditos de la película, y si nuestro oído no nos falla podría tratarse de una grabación realizada años antes por el propio Agustín Lara y Guty Cárdenas. Resulta curioso que no se mencione la canción que podría ser *Pervertida* aunque no se entiende con claridad en el sonido de la película. (“Yo sé que tus amantes de una hora...” alcanzamos a entender en algún momento). Se trata, en cualquier forma, de una redundancia al tema de la película. De esa breve secuencia se escapa precisamente un testimonio muy interesante para comprender algunos aspectos de la vida cotidiana de entonces y de cómo los cánones de modernidad en la vida privada se fueron introduciendo en el México posrevolucionario: la trascendencia que ya para entonces había cobrado la radio, no sólo como medio masivo de difusión de cultura, sino también su importancia en el interior de las casas. Las notas musicales fluyen, de acuerdo con lo que se observa en la pantalla, de un lujoso mueble que ocupa un lugar preponderante dentro del decorado de la habitación de la hasta ese momento, meretriz de fama y éxito. El aparato de radio aparece así, en la habitación de Santa, no sólo como un mueble más, sino como un emblema de la entrada a la modernidad en el ambiente prostibulario. ¡En la habitación de Santa, la que fuera “la mujer más hermosa de México” —según palabras del médico que la opera— hay un aparato de radio! Y no sólo eso, sino que por ese medio le dedican una canción, una canción que habla de su mundo de pecado y perdición, para que todo México se entere.

Pero también observamos un hecho muy curioso que aparece en la misma secuencia y que está vinculado al mismo aspecto de la irrupción de la modernidad en la vida privada; se trata de la utilización de manera cotidiana de ropa íntima

que a diferencia de la que usaban las mujeres en el siglo anterior, resulta holgada y cómoda, sin que excluyamos su evidente función de realce de la sensualidad femenina. En anuncios de los diarios de la época encontramos cómo los grandes almacenes proveen de este tipo de prendas a la mujer común. Es claro que no se trata de las mismas vaporosas prendas de Santa, mujer sin recato que deambula frente a los ignorantes ojos de un ciego mostrando ante una ignorada cámara sus rotundidades; pero sí podemos correlacionar los anuncios publicitarios y la ropa interior de Santa con el hecho de que la tendencia en cuanto a la concepción de las vestimentas y la vida íntima, familiar u hogareña se orientaba por entonces hacia el modernísimo concepto de *confort*. Había que estar a la moda, y la moda marcaba que la elegancia no estaba reñida con la comodidad, como ocurría con los corsets, los polisones, calzados y demás prendas femeninas del siglo XIX. Es curioso cómo en la escena en que Santa guarda sus pertenencias para salir de la casa de doña Elvira a causa de su penosa enfermedad, lo que guarda en su maleta es ¡Oh, sorpresa!: ¡Lencería! como si eso fuese lo único que tuviera como vestimentas.

Y qué decir del mobiliario, particularmente el de la citada secuencia, en donde se nos muestra un ajuar moderno y confortable, también, en donde el diseño a diferencia del de la casa del Jarameño que aún mantiene ciertos resabios de épocas anteriores, hace patente el sentido práctico de lo que llegaría convertirse en el lugar común del prototipo de la mujer moderna, como lo podemos constatar en la publicidad de muebles y ajuares domésticos de los diarios de entonces. Así pues, no todo es pecado y perdición en el mundo que rodea a esta Santa. También confort y modernidad.

En cambio, los decorados y el mobiliario que se presentan en el resto de las habitaciones y salones de la casa de doña Elvira se nos muestran si bien funcionales y prácticos, poco interesantes en cuanto a la idea que podríamos tener de un prostíbulo elegante de la época, como lo intenta mostrar en su

correspondiente caso el director norteamericano Forster en su versión pretendidamente “de época” en la *Santa* de 1945.

En cualquier forma sí se nos muestra el contraste con el mobiliario que utiliza el pobre del ciego Hipólito, quien al llevar a Santa a sus terrenos nos muestra una vivienda equipada con lo indispensable, —aunque con luz eléctrica— sin ningún alarde de elegancia, aunque todo perfectamente ordenado y organizado, permitiéndose el lujo de colgar cuadros en la pared; y con exteriores llenos de enredaderas y flores. Así como también es notorio el contraste con el cuartucho en donde Santa va a a parar como refugio de soledad en su caída al abismo, en donde lo que se destaca es un camastro, una mesa, una silla y una estufa.

Así, si bien la secuela de adaptaciones cinematográficas de Santa no tienen que responder automáticamente a hechos significativamente reales, como puede ser la existencia “real” de una prostituta llamada Santa y de un burdel regenteado por una madrota de nombre Elvira, a donde un músico ciego, enamorado y músico poeta de nombre Hipólito laboraba con un profesionalismo a toda prueba. Sí, por lo menos el mito de Santa, de la puta-mártir, de una Santa María Egipciaca (la santa meretriz), podría estar vinculado con una cierta doble moral de diversas formaciones sociales en México.

Para concluir estas reflexiones parciales una última pregunta ¿por qué particularmente la *Santa* de 1931 resulta interesante? En parte por gusto y apreciación personal, aunque también hay una razón: La *Santa* de Antonio Moreno procura referirse de manera más consecuente que las otras versiones al entorno inmediato de la película. No se busca, ni ambientación de época, ni recurrir a diseños fastuosos, sino directamente al contexto socio-cultural de su propio tiempo. Por tanto, considero que es de esa manera una fuente al menos más maleable que las otras cintas; es decir la imagen fílmica no posee en específico una intencionalidad esteticista, sino que está dada en función de contar una historia en imágenes

y sonido, partiendo de una ambiente y una época determinada; en este caso la sociedad mexicana urbana de la ciudad de México en el período posrevolucionario, entre los años veinte y treinta.

Por el momento es todo. Se acabaron los rollos. Muchas gracias.

FIN

Obra citada o consultada

- MEYRAN, Daniel, *El espacio como ojo social: Organización cultural y/o representación de lo imaginario sociohistórico: el caso del espacio teatral*, Francia, Université de Perpignan, Inédito, 1992, 13 pp.
- NEGRETE, Claudia, “Pictorialismo y fotografía: Alex Phillips en los años treinta”, *Luna córnea*, núm, 24, 2002.
- QUIRARTE, Vicente, *Elogio de la calle, Biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001.
- RÍOS DE LA TORRE, Guadalupe, “Casas de tolerancia en la época porfirista”, en *Revista Fuentes Humanísticas*, núm 3, II semestre, 1991, pp. 32-37.
- , *Sexualidad y prostitución en la ciudad de México durante el ocaso del porfiriato y la Revolución Mexicana (1910-1920)* [tesis de doctor en Historia] Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, 240 pp.
- SANDOVAL, Adriana, *Tres Santas cinematográficas y una literaria*, México, UNAM (IIF-Filmoteca de la UNAM), [s.f.]
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo filmico, adaptaciones cinematográfica a Santa de Federico Gamboa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005, 137 pp.



Rebeca Ivonne Ruiz Padilla*

Para que una obra de teatro se lleve a cabo y para realizar la magia de la ficción escénica hacen falta una serie de elementos.

Al entrar a un espacio escénico se da por hecho que tanto el espectador como el actor han asimilado una serie de convenciones, de acuerdos culturalmente pactados en donde ambas partes saben que están participando de esa ficción.

En el caso concreto de los indígenas y españoles del siglo XVI, para los primeros esta actividad se consideraba *para teatro* (entendiéndolo como una serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real); para los españoles era toda una institución teatral heredada de los griegos y los romanos.

Si bien estas prácticas se hacían en función de la comunidad, y para cada cultura respondían a diferentes necesidades sociales, también es cierto que hay coincidencias entre la efectividad de estos actos en la población. La relación directa que encontramos entre el teatro (dramatizaciones y danzas) y los rituales, en los que también se danzaba y se llegaba a cierta teatralidad, son los elementos comunes a ambos y que de alguna manera cumplían la misma función.

* Universidad de la Coruña, España.

Las prácticas para-teatrales de los indígenas se realizaban en un sentido de supervivencia, para conseguir el beneplácito de los dioses, y para conseguir el bienestar del hombre. De esta manera se entiende que los rituales y las danzas reforzaban el sentido de la existencia del hombre en la tierra. Un testimonio de la utilización del rito lo tenemos en la descripción que hace Fray Juan Guadalupe Soriano, en el año de 1776, de una danza de los indios Pames llamada “milpa doncella, que realizaban cuando sembraban y recogían el maíz, adoraban al Sol y a otros dioses particulares como muñecos de piedra llamados cuddo cajoo, a los que adornaban con piedras de colores¹”.

En cuanto al uso de ciertos objetos y del sentido de su existencia y utilización, señala Mircea Eliade que:

Un objeto o una acción adquieren un valor y, de esta forma, llegan a ser reales, porque participan de una manera u otra, en una realidad que los trasciende. Una piedra, entre otras cosas, llega a ser sagrada –y, por tanto, se halla instantáneamente saturada de ser– por el hecho de que su forma acusa una participación en un símbolo determinado, o también porque constituye una hierofanía, posee mana, conmemora un acto mítico. El objeto aparece entonces como un receptáculo de una fuerza extraña que lo diferencia de su medio y le confiere sentido y valor (1982, 14).

Por otra parte, para los españoles el teatro, que a su vez tenía una clara función de adoctrinamiento (como es el caso del auto sacramental, primera forma teatral que ponen en práctica los misioneros y que a su vez van a definir y constituir la primera base del teatro mexicano), era una actividad más en la estructura social, un oficio en el que el actor decidía o no trabajar; digamos que *la vida no se les iba en ello*. En algún sentido podríamos decir que interpretar era la razón de existir, pero eso significaría darle una explicación a una actividad en

¹ Paez, R., 2002, 52.

la que el actor recibía un sueldo por su trabajo, razón por la cual la gente participaba de esta práctica escénica.

Para que fuera teatro hubiera sido necesaria la conciencia de los participantes entre lo que es el rol del actor y el del espectador; este último participa tan sólo como observador de lo que acontece en el escenario o del lugar elegido para la representación, participa de la convención de la ficción² teatral, consciente de que lo que sucede en el escenario es una verdad que se recrea sólo en el escenario, sabe que el actor representa a un personaje, que si bien existe y es tangible, no es más que un elemento ficcional. En cambio, en un ritual no hay mentiras, no hay nada fingido, toda la colectividad participa conciente de su compromiso y de la necesidad de obtener los favores de los dioses.

En este contexto lo que podemos concluir es que Santiago no fue más que un personaje teatral utilizado como sucede con cada uno los elementos que conforman una representación teatral: con una intención concreta, en este caso, lograr la conversión de los indígenas.

El escenario elegido por los españoles fue el Cerrito Colorado, con una gran ayuda de los indígenas, como es el caso del indio Conin, quien fue bautizado con el nombre de Fernando de Tapia en compensación por su invaluable labor evangelizadora. De hecho, por toda esta labor a favor de los españoles, en donde cientos de indígenas pasaron al dominio del Imperio español, a Don Fernando de Tapia se le nombró gobernador vitalicio de Querétaro y fue reconocido como el conquistador y fundador de este Estado. La manera en que se lleva a cabo la entrada de este ejército de Dios es curiosa. Tapia envió a un embajador para que negociara con el cacique y de esta forma lograr una alianza; como el sometimiento fue

² “Se trata... de crear un clima artificial para las acciones, separándolas, por consiguiente, de los sujetos históricos en quienes se produjeron... Tal es la faena del teatro: hacer de las cosas una simple exhibición... Nada ha de pasar realmente”. García Lorenzo, L., 2000, 43-44-45.

en tono pacífico, el ejército de Tapia y el cacique chichimeca acordaron que para demostrar la fuerza de ambos grupos los hombre lucharían sin armas; sería una riña cuerpo a cuerpo solamente usando brazos, pies y boca, con igual número de integrantes en cada bando. De esta manera el Cerrito Colorado quedaría sometido a los españoles.

Estando en pleno combate los indios y el bando de los españoles

se oscureció el cielo, y en lo alto, en el cielo, apareció una cruz blanca y resplandeciente, y a su lado el apóstol Santiago aparecía cabalgando un corcel blanco. Asombrados al contemplar este prodigio, los combatientes se aplacaron, y entre gritos y entre abrazos pactaron la paz. Desde entonces, el día 31 de julio de 1531, es reconocido como la fecha de la conquista y de la fundación de Querétaro³.

Cabe señalar que la supuesta aparición de Santiago coincide en año con la de la Virgen María en la ciudad de México.

Se dice que los indígenas, ante este milagro, pidieron que se colocara una cruz de madera en la loma del Sangremal. Fray Francisco Alonso celebró la primera misa en el poblado de Querétaro; este evento vendría a alterar de manera directa las manifestaciones para-teatrales de los indígenas; sin embargo, Paez, sostiene que fue Francisco Rangel, un franciscano, quien celebró, en el mismo año, la misa en el territorio queretano, específicamente en La Cañada y que al mismo tiempo se realizaron los primeros bautizos de indígenas convertidos, por convicción o por fuerza, al cristianismo en el cerro del Bautisterio o de las Cruces.

Lo que queda de manifiesto es la ficción empleada en estas historias de esos personajes heroicos que realizaban grandes hazañas, en las que los españoles tenían amplia experiencia. Recordemos que Santiago era el patrono de los combatientes

³ Paez, R., 2002, 9.

cruzados⁴ de occidente, era el protector espiritual y luchador contra los infieles que entonces eran los moros; ahora el escenario era en territorio de *infieles* chichimecas. La Santa Cruz, también patrona de los cruzados, se ha usado como el símbolo de la cristiandad y de la lucha de reconquista.

Se nos dice que: La batalla inició al amanecer del 25 de julio de 1531 y duró hasta el atardecer, siendo interrumpida por la aparición en el cielo de una Cruz blanca y de Santiago en su corcel blanco. Antes de continuar con este relato, haré algunos comentarios al respecto de esa lucha y de lo que parece más un simulacro que un enfrentamiento bélico. Es importante recordar que la historia la escriben los vencedores, en ese sentido es necesario tener reservas al leerla. Esta historia la escribieron los españoles, los conquistadores de aquellos a quienes llamaron salvajes.

La carga de teatralidad que tiene este evento la encontramos en varios aspectos. Por un lado, tenemos dos grupos que son enemigos y se enfrentan en un espacio físico y un momento escogido para esa supuesta lucha; como podemos observar se plantean claramente dos fuerzas en oposición, cada una de estas fuerzas representada por cada grupo, vemos, a través de sus acciones, el objetivo de cada uno de ellos. El principal objetivo, de esta lucha concertada es que una cultura conquiste a la otra, la reacción sería no dejarse conquistar pero, como ya hemos visto, el final está planteado desde el inicio, por lo

⁴ Entre el siglo XI y XII se libraron ocho Cruzadas "en las que miles de guerreros cristianos batallaron contra el Islam con la esperanza de encontrar acomodo relevante en el reino de los cielos... Santiago el menor, como Patrón de España, y se afirma que fue su evangelizador. Milagrosamente, años después, en el año 813 aparece la supuesta tumba del apóstol... las primera peregrinaciones a Santiago de Compostela en realidad fueron utilizadas en primer momento como forma de colonizar y preservar una vasta región fronteriza difícil de defender... poco a poco se va creando el ambiente propicio para que las cruzadas fueran posibles." La órdenes utilizaban la cruz, "la que se ha hecho famosa es la paté de color rojo. Algunos utilizaban una tau griega". Cuesta, J., 2005, 11-20-61.

tanto lo que está sucediendo es una representación teatral, una ficción.

Tenemos que suponer que tanto indios como españoles portaban cada uno su indumentaria, la que señalaríamos como vestuario, porque está sirviendo para lograr el objetivo de la representación.

No sabemos si este acto fue observado por el mismo Conín o por el Cacique chichimeca y el parlamento que decidió que así se llevara a cabo la sumisión, pero suponiendo que así hubiera sido, entonces el enfrentamiento adquiere más un carácter teatral, ya que pudo haber un elemento cuya función es la de mero espectador: el *público*.

El final es sorprendente con la aparición de Santiago y la Cruz, lo que me hace recordar esas tragedias griegas en que el actor que representaba a un dios descendía en una máquina, “*deus ex machina*, su actuación no debería situarse al mismo nivel de los personajes humanos”.

Las luchas fingidas no eran una estrategia original de los conquistadores españoles, lo dice Warman cuando señala que el combate fingido es el antecedente de la danza de moros y cristianos, y que es una práctica muy antigua en la danza de Occidente. Señala que, entre los griegos se llamaba *xiphismos* (desfiles militares) y que éstos y los romanos la difundieron por Europa, así los visigodos la adoptaron de la cultura romana, incorporándola a los llamados *juegos militares* (1985, 15).

La primera alteración provocada por los españoles en las actividades para-teatrales en territorio queretano fue la *misas*⁶ que cito en el párrafo anterior. Ceremonia que, indiscuti-

⁵ *Ibid.*, 42.

⁶ “Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis.” Grotowski, J., 1984, 17.

blemente, está llena de elementos teatrales cargados del simbolismo evangelizador necesario para provocar las reacciones que deseaban los conquistadores en los participantes; en este sentido, es necesario rescatar lo que Elmer Rice dice al respecto: “La misa, frecuentemente una ceremonia muy espectacular, conmueve profundamente a muchedumbres de comulgantes para quienes el lenguaje empleado es ininteligible” (1962, 24). Dentro de estos elementos teatrales resaltaré al orador quien tiene como objetivo causar conmiseración en los asistentes, quienes acudían por obligación. Como lo definen Oliva y Torres: “la misa es el mayor espectáculo teatral de occidente” (1990, 78).

Para los españoles, el oficio religioso, la misa, funcionaba como el ritual en donde se conectaba la colectividad en torno a un espacio lleno de símbolos religiosos que regían la vida. Esta visión de la existencia determinaba la forma y el contenido del teatro español, que tenía su origen en los ritos sagrados⁷.

El ritual católico de la misa contiene los mismos elementos sagrados que los rituales indígenas: un espacio y un tiempo hierático; forma y contenido de alabanza en el que el asistente se acerca espiritualmente a dios, con la salvedad de que este es un sólo dios cuya imagen se asemeja a la del conquistador, ya no era el Sol o la Luna que, si no tangibles, sí con una imagen distinta al hombre; una corporalidad y vestuario

⁷ “... Entre estos clérigos y el que interpretaba el ángel tenía lugar este diálogo sacado del Evangelio, el célebre *Quem quaeritis?*”

Ángel —¿A quién buscáis?

Clérigos —A Jesús de Nazareno

Ángel —No está aquí, resucitó como estaba profetizado.

Los clérigos levantaban entonces el velo dejando ver el lugar vacío. Muestran dicho velo al pueblo gritando con alegría ¡*Alleluia, resurrexit!* (...) estos brevísimos diálogos se hicieron más frecuentes. Son los llamados tropos, compuestos por clérigos. Y, si en la historia relatada en el Oficio litúrgico, se contenía la acción dramática en ciernes, estos topos fueron el origen del otro componente del teatro occidental: el diálogo.” Oliva, C., Torres Monreal, F., 1990, 79.

que denotaba fuerza y control, cierta grandeza y muy distante a la de los aborígenes. El objetivo finalmente de este gran espectáculo era la conquista espiritual (y por supuesto económica) y el rescate, según los españoles, de estos hombres alejados de Dios.

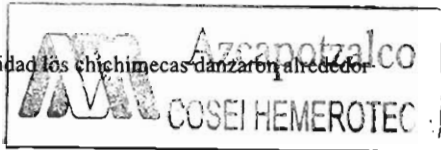
Bautizar es el rito de paso por medio del cual el hombre es liberado del pecado original. Cómo explicar esto a los indios, sólo puede hacerse atemorizándolos, amenazándolos y llenándolos de culpas y faltas cometidas contra Dios, el nuevo dios, que hacía unos instantes no existía para ellos. Culpar significaba convertir o matar a los rebeldes guerreros que defendían sus creencias hasta con la vida.

Son varios los testimonios en donde los españoles se refieren al indio como animal sin alma, criatura creada por Dios para el servicio del hombre, todos ellos descalificando las capacidades de hombres a los que ellos señalaban como salvajes y, como sabemos, los europeos necesitaron de cuatro órdenes religiosas para conseguir su conquista; los frailes de cada una ellas ofrecieron a los chichimecas oficios, música y otras actividades para participar en la colectividad e integrarse a ésta, muchos de ellos lo hicieron por el interés económico, para lograr hacerse de la riqueza de la zona para el beneficio del imperio español; sin embargo, hubo otros, como de las Casas, quienes lucharon por los derechos de los indígenas, denunciando y acusando a los europeos que incluso llegaron al asesinato para hacerse del control territorial; y por supuesto no podemos olvidar la oposición que ofrecieron los propios chichimecas.

Acerca de la colocación de la cruz, y aprovechando que estamos la fiesta de Los Concheros, se dice:

Como agradecimiento por la paz, pidieron a los españoles se colocara en ese mismo sitio una cruz como la observada en el cielo; después de

que se erigió, con toda solemnidad los chichimecas danzaron alrededor de ella diciendo: ¡Él es Dios!⁸.



Según la tradición oral

...Se menciona también la batalla en Querétaro donde apareció la Cruz de Sangremal y cuentan que desde entonces danzaron los concheros en los atrios. La danza era su manera de defenderse e incluso dicen que la Cruz apareció de la tanta armonía y espiritualidad que se dio, ahí fue donde se doblegaron⁹.

Los españoles sabían por experiencia que la religión era un medio de control social, y por medio de ella se lograron la obediencia y sumisión de todo el pueblo, nos dice Eliade:

los conquistadores españoles y portugueses tomaban posesión, en nombre de Jesucristo, de las islas y de los continentes que descubrían y conquistaban. La instalación de la Cruz equivalía a una justificación y a la consagración de la religión, a un nuevo nacimiento, repitiendo así el bautismo (1982, 20).

El mito de la aparición de Santiago o de otro santo, no era un recurso nuevo; (*apud* Warman) en la historia de España en la época de la reconquista surgieron crónicas y canciones de gestas que se extendían por todo el territorio a través de los juglares y de los libros¹⁰. Como la de que en 724 Garcí Jiménez

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ *Los concheros al fin del milenio*, 2002, 16.

¹⁰ "Honor y gloria eran los secretos del caballero, los cuales querían conquistar –junto con el poder y la riqueza– tras el duro ejercicio de la guerra. La hazaña era lo que importaba; únicamente la hazaña parecía digna de esfuerzo, una hazaña desmedida que extendiera el rumor de su fama a todos los ámbitos conocidos. La épica tuvo entonces su nacimiento.

... Los juglares y trovadores pusieron sus estros al servicio de ocasionales señores, cuando no estaban adscritos a la servidumbre de algún señorío o corte rural. Llenaban sus oídos con las historias de viejos héroes y

derrotó a los moros en Ainsa, gracias a que durante el combate apareció en el cielo una Cruz roja que animó a los cristianos; otra de las historias sucede en 1276, en un intento nuevamente por conquistar territorio español, un sacerdote elevó sus plegarias a San Jorge, como respuesta el santo apareció en el cielo con una cruz roja estampada en su pecho y sobre su corcel blanco lanzó nubes de flechas que mataban a los moros.

Acerca del término *concheros*, los investigadores y cronistas¹¹ señalan que se debe al uso de la concha de armadillo en los instrumentos musicales, a ese respecto el *capitán*¹² de

llevaban de uno a otro castillo las hazañas, más menos reales, de sus señores, esparciéndolo por el ancho mundo entonces conocido... En España la épica tenía raíces históricas más vigorosas y el recuerdo parecía más cercano. Nuestro Romancero es prueba fehaciente de ello. Alrededor del 'Mío Cid' y de la figura de Carlomagno, venerables y heroicas a un tiempo, vemos un cortejo impresionante de caballeros que imponen por el valor, la audacia, la desmesura y la eficacia guerrera. Al calor de las luchas entre cristianos e infieles, en los enlaces de amor, en las rivalidades de señorío, observamos que estos caballeros se presentan como paladines de una causa que trasciende su propia personalidad; sin proponérselo está realizando el grandioso destino de defender la Cristiandad: su hazaña está condicionada, casi siempre, por la necesidad de defender la Cristiandad y los Estados propios, cuando no el reino o el imperio." En las leyendas Medievales podemos leer: "... grupos de valientes españoles tremolaban en lo alto de aquellas montañas el blanco pendón de la Cruz. Aquellos que en los primeros tiempos constituían pequeños núcleos de resistencia al invasor sarraceno... En la siniestra tremolaba el blanco estandarte en el que destacaba una roja Cruz, símbolo del Cristianismo." Vilardaga, J., 1950, 10-11-32.

¹¹ *Los concheros al fin del milenio*, 2002, 17.

¹² El capitán, es el coordinador del grupo de danzantes, encargado de también de guardar la tradición. *Lotería de fiestas y tradiciones*. núm. 3. 2000, 22.

"Capitán general: Su nombramiento es producto de un acuerdo entre generales y berederos; se otorga a la persona, durante el desarrollo de laguna obligación importante, por sus méritos, diligencias y antigüedad en la danza, así como por las Mesas conquistadas a las cuales rige. En la actualidad hay mujeres que tienen este cargo por herencia... Las obligaciones son las celebraciones más importantes para los concheros". *Ibid.*, pp. 19, 25.

conquista de Amecameca (municipio del Estado de México), David Velásquez que dice lo siguiente:

... los frailes les enseñaron, a los chichimecas, a tocar las cuerdas y no los dejaban danzar con tambores, ya que decían que, ese sonido, les recordaba las cosas del demonio. Entonces como no había instrumentos de cuerdas aquí, hicieron un instrumento con el caparazón del armadillo para seguir conservando las danzas. Desde ese momento empezó a cambiar la tónica de la danza y surgió la concha¹³.

En cuanto a la alteración de los rituales. El origen del teatro lo encontramos en el ritual, en el cual tanto los actores como los participantes usaban máscaras¹⁴, vestuarios y otros elementos especialmente seleccionados para ese momento único en el que participaba la colectividad; aunque, sabemos que la diferencia entre ambos radica en el hecho de que uno es un acto fingido y el otro no.

Es necesario no olvidar que en sus inicios, los elementos de uso común tuvieron la misma finalidad, consiste en generar un cambio en los participantes; en este sentido, observamos

¹³ *Ibid.*, p 17.

¹⁴ Pavis, a este respecto dice que el uso de la máscara tiene varias intenciones, como es el hecho, en el sentido antropológico, de la imitación de algún elemento en particular; el de crear una identidad u ocultar la propia. En el teatro, el personaje/actor toma otra dimensión, ya que su fisonomía se ve alterada ante espectador o participante de un ritual con lo que se está provocando una reacción. (1998, 281).

“Podríamos decir que la máscara opera la transmutación del actor en personaje o, mejor dicho, la ocultación de los rasgos que individualizan al actor a fin de que éste deje manifiestos los rasgos del personaje reflejados en la máscara.” Oliva, O., Torres Monreal, F., 1990, p. 75.

“En la etimología latina del término “máscara” se encuentra uno de los aspectos que, a pesar del tiempo y los lugares donde se use, conserva la idea o percepción de ser un objeto o cosa que pareciera no parecer a este mundo. Máscara viene de Masca, creación asociada a lo fantasmal, a la muerte, a la posibilidad de traspasar fronteras (la de la vida cotidiana por ejemplo).” García, L., 2000, 330.

que ambas actividades eran un instrumento de control en los pueblos para organizar su vida y mantener el orden; es importante señalar que tanto el teatro como el ritual corresponden a un contexto en específico; la forma y función de cada uno se determina de acuerdo al ambiente en donde se realiza.

Es interesante cómo a pesar del tiempo y de las diferentes culturas, el teatro como fenómeno social, antropológico o artístico tiene una razón de ser, responde a un momento y a una necesidad independientemente del estilo o del género en el que se realice el montaje; como lo recoge Juan Hormigón del propio Meyerhold: “El punto fundamental es, pues entender la finalidad que el espectáculo se propone. Si no os proponéis un fin determinado y si no lo comprendéis, vuestro espectáculo estará falto de todo significado... El actor debe saber frente a quien actúa.” (1998, 285-286).

Intentar hablar de actividades para-teatrales de los chichimecas es una labor muy difícil dada su condición de hombres de guerra, nómadas y seminómadas. Como he mencionado, son contados los testimonios de este tipo de actividades que recuperamos de los historiadores y cronistas españoles, como la danza para el maíz, *milpa doncella*, o el hecho de que pintaran sus rostros cuando se enfrentaban a otra nación, por mencionar algunos. No obstante, ha sido una tarea interesante entender que en este tremendo proceso de aculturación es cuando se origina el teatro en zona chichimeca, y todo a consecuencia de los elementos que les ofrecieron e impusieron los conquistadores.

Es en este proceso de conquista cuando toma relevancia y al mismo tiempo se establece la cultura de Colonia, obligando a los indios a dejar de lado sus costumbres (rituales, mitos, ritos) para alienarse a los nuevos ritos que impone el europeo.

Los indígenas, por supuesto obedecieron, algunos por convicción y otros por conveniencia ante esta nueva condición; no olvidemos que dentro de las mismas naciones chichimecas algunos, como los pames, casi de inmediato se subordinaron,

en cambio los jonaces junto con otros, mantuvieron la llamada guerra chichimeca que duró cuarenta años.

El crisol que ahora conformaban los nuevos ritos estaban impregnados de elementos de cada grupo; tal sincretismo generó una riqueza cultural que persiste hasta nuestros días. Lo lamentable del proceso del que surge esta nueva identidad es que costó sangre para ambas culturas, ya que en el nombre de Dios y de la civilización no hubo el respeto a lo nuevo, todo fue interpretado desde un punto de vista, que a su parecer eran crímenes y actitudes salvajes.

La llegada de los españoles provocó una modificación en toda la sociedad indígena; los chichimecas dejaron de ser nómadas, o dejaron de existir a causa de las medidas radicales de los conquistadores, dejaron de adorar a sus dioses y se vieron obligados a venerar al Dios católico. Lo que pone de manifiesto que los grandes cambios generan nuevas identidades.

Pues bien, uno de los grandes cambios que sufrió Europa sucedió durante la Edad Media, este periodo definiría “un nuevo concepto de existencia que exige un cambio radical en las creencias y un traspase en el sistema de valores: la sociedad cristiana¹⁵”.

Finalmente, fueron los cristianos, en el viejo continente y en Las Indias recientemente descubiertas, los que determinarían quién era Dios y el cómo adorarlo. El cristianismo modificó los usos y costumbres y creencias de los dos pueblos. Por otra parte, para España y Europa en general, la edad media le dio un sentido teológico a la vida del hombre; en el caso de los chichimecas, la vida estaba regida por sus dioses, los grandes cuerpos celestes, la lluvia, las plantas, quienes definían una vida con un alto sentido hierático.

¹⁵ Oliva, C., Torres Monreal, F., 1990, 77.

Los Concheros y el Oficio de Alabancero y Rezandero, Querétaro siglo XXI

Los Concheros

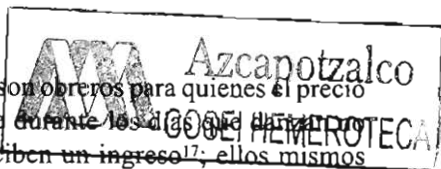
La actual fiesta de Concheros se realiza en el Barrio de La Cruz en la ciudad de Querétaro, del 12 al 15 de septiembre, en donde aún mantienen viva la fe por la Santa Cruz. La organización de la danza es toda una estructura de cargos que se coordinan para mantener viva la tradición; entre ellos se encuentra la figura de El Capitán Conchero Chichimeca, quien se encarga de la danza y el Presidente de la Cofradía de la Santa Cruz de los Milagros, portador de la palabra del Guardián del Convento de la Santa Cruz ante las mesas de danza, una especie de mayordomo, entre otros; el Guardián es una autoridad importante pues es el director espiritual, quien guarda a la Santa Cruz, y responsable de la organización y celebración religiosa dentro del templo y convento de la Cruz.

La fiesta que se hace fuera del templo está a cargo del presidente de la Cofradía, quien se encarga de que los concheros puedan danzar; quien coordina a los cerca de tres mil danzantes en el desfile hacia el cerro del Sangremal y al público que asiste para ver sus danzas. Comenta Guadalupe Barrera:

El danzante conchero chichimeca del barrio del Sangremal, tiene una fe ciega en la Santa Cruz de los Milagros; ella representa el sentido de su vida, su fe y esperanza, es su protectora y madre y así se dirigen a ella: 'mi Madre Santísima Cruz...' Tienen fe en que los va a proteger, a cuidar y también a castigar si no le cumplen; los consuela, los ama, los acoge en el día de su muerte¹⁶.

Para formar parte de un grupo de concheros es necesario pedir permiso al capitán y mostrar disciplina, respeto y obediencia.

¹⁶ *Lotería de fiestas y Tradiciones*, núm. 4, 2003, 21.



Por lo general, los danzantes son obreros para quienes el precio por participar es alto, ya que durante los días que danzaron trabajan y por ende, no perciben un ingreso¹⁷; ellos mismos cubren los gastos cuando van a otros sitios a danzar; además de que el vestuario es muy caro: plumas, instrumentos, adornos de telas y aparte, el mantenimiento de la capilla. La danza sigue siendo una tradición familiar¹⁸ que se va heredando de

¹⁷ La ley de los Trabajadores al Servicio del Estado y Municipios establece lo siguiente:

ARTÍCULO 49.- Los trabajadores tendrán derecho a dos tipos de licencias para faltar a sus labores con goce y sin goce de sueldo.

ARTÍCULO 50.- Las licencias sin goce de sueldo se concederán en los siguientes casos:

I.- Para el desempeño de puestos de confianza, cargos de elección popular e interinatos por permisos de los trabajadores.

II.- Para el arreglo de asuntos particulares, a solicitud del interesado, una vez dentro de cada año natural, y siempre que no exista nota desfavorable en su expediente, con separación de seis meses cuando menos entre uno y otro; hasta de treinta días, a los que tengan un año de servicio; hasta de noventa días a los que tengan de uno a cinco años de servicio; y hasta de ciento ochenta días a los que tengan más de cinco.

El tiempo que dure la licencia del trabajador se computará como efectiva dentro del escalafón, aun cuando el trabajador hubiere ascendido a un puesto de confianza, caso en el que, mientras tenga esa categoría, quedarán en suspenso los vínculos con el Sindicato el que pertenezca; pero conservará su derecho a la plaza de la cual se separó de tal manera que al concluir la licencia, volverá a ocupar su puesto en el escalafón, con la antigüedad respectiva, es decir, la que tenía más la que haya transcurrido en el puesto de confianza de elección popular o interinato en otra plaza.

¹⁸ "Jóvenes que guardan una escrupulosamente su tradición, porque como ellos dicen: 'esto es herencia de mi padre, de mi abuelo. O de mi bisabuelo'... Es un esfuerzo familiar y por eso su y tradición no muere, y así son todos los danzantes, participan las familias enteras y van pasando la tradición a las nuevas generaciones, es la palabra empeñada que no tiene duda ni pretexto, simplemente se cumple como debe ser, como la entregaron los antepasados." Don Enésimo, de la danza de San Francisco, habla respecto a la herencia familiar: "Había integrantes de la danza que decían: yo tengo sesenta años y voy a meter a mi hijo para que baile por mí. De esa forma entraba el muchacho al grupo. Una vez dentro, había

generación en generación, y que a pesar de la intrusión de herencias inventadas, de la danza como espectáculo, de la comercialización y de personas y autoridades con otras creencias, el conchero chichimeca intenta conservar lo mejor posible el sentido de su danza.

El vestuario del conchero consiste en:

una naguilla, una especie de quesquemetl, una capa muy sencilla de terciopelo y camisa blanca; el penacho de plumas de guajolote pintadas y enredadas en chilillos, con unos espejitos alrededor de la frente, huaraches con medias de popotillos... Danzar tocando la concha de armadillo o la sonaja, sonando los huesos de fraile y cantando las alabanzas. Y no hay que olvidar que se trata de una danza de conquista, en la que siempre se establece una lucha ritual¹⁹.

Sin embargo, cada grupo tiene un vestuario que lo caracteriza. Aunque algunos danzantes no tienen identidad propia y se visten con trajes de hippie, esotéricos o aztecas, pero de cualquier manera danzan, comen y festejan.

Cada grupo tiene su propio tipo de danza, algunas son muy guerreras, otras alegres o violentas, dedicadas al Sol, el Águila, el Trueno, Santiago y el Caballo, entre otras.

siempre que bailar, pues el reglamento era que si ustedes entraban a la danza y no tenían quien los reemplazara, solamente cuando ya estuvieran muy viejitos, que dijeran ya no podemos bailar, hasta entonces podían descansar. Mientras tanto ¡a bailar! Porque vamos a suponer que se llega el día de San Francisco y que a alguno de los danzantes no le daban ganas de bailar, pues en ese momento sus compañeros tenían el deber de agarrarlo y ponerlo en la cárcel. Se pasaba la fiesta en la cárcel hasta el día que terminara... ¡muy bien! Si no nos acompaña ¡pues tampoco va a estar en la fiesta! Va a estar preso según el reglamento". *Lotería de fiestas y Tradiciones*, núm. 4 y 12, 2003, 22-50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.



Niño Conchero. Basílica de Guadalupe, Ciudad de México²⁰

El oficio de Alabancero y Rezandero

Por último, haré mención de un curioso oficio que se realiza en la sierra queretana: el de Alabancero y Rezandero. Fenómeno similar en el que estudia Eliade:

Todo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo²¹; el hecho es suficientemente conocido para que nos baste con recordar algunos ejemplos... 'Así hicieron los dioses; así los hombres'. Este adagio hindú resume toda la teoría subyacente en los ritos de todos los países (1982, 28).

²⁰ *Los concheros al fin del milenio*, 2002, 22.

²¹ "Arquetipo es una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes". Durand, G., 2000, 47.

A lo largo de la historia, las diferentes culturas han alabado a sus dioses por medio de diferentes rituales, por agradecimiento o para pedir favores; en Landa de Matamoros, Querétaro, México, hay personas que se han especializado en dicha actividad conjugándola con la de rezar a los difuntos. El objetivo que buscan estas personas es

...cantarle a Dios y los santos en las velaciones así como acompañar a los difuntos hacia su morada final²².

La oración, al igual que un mito, está cargada de sentido; a menudo, es tan rica en ideas y en imágenes como una narración religiosa. Está llena de fuerza y de eficacia, como un rito... es todo lo contrario a la pasividad. En este sentido, un ritual de oraciones constituye un todo, en el que vienen dados los elementos míticos y rituales, necesarios para comprenderla. Puede decirse incluso que una sola oración comprende de cierto número de sus propias razones, expresadas con claridad (Mauss, 97).

Una de estas personas es Don Anselmo Hernández Montes, alabancero y rezadero. Uno de sus rezos dice:

“Virgen de Guadalupe
Defiende tu nación
Haz que reine y triunfe
Nuestra religión
Cantemos de gloria
Con voz hosanna
Viva, viva, viva
La Guadalupana
Que viva, que viva
Que viva Cristo Rey
Que muera, que muera
Que muera Lucifer”

²² *Lotería de fiestas y Tradiciones*, núm 12, 2003, 60.

Las oraciones suelen ser muy variadas, “unas veces es una exigencia brutal, otras, una orden, según el momento, un contrato, un acto de fe, una confesión, una súplica, una alabanza o bien un ¡hosanna!” (Mauss, 95).

Don Anselmo vive en el pueblo de Tres Lagunas, tiene 84 años, es el encargado de rezar y cantar las alabanzas en las velaciones, en los velorios y en los eventos religiosos de todo el año. “La oración participa de la naturaleza del rito y de la naturaleza de la creencia... Es un rito realizado cara a las cosas sagradas. Se dirige a la divinidad y la influye, consiste en materiales que buscan determinados resultados” (Mauss, 96).

Don Anselmo, cuenta que cuando niño le prometió a su abuelita que iba a aprender a leer, después a nadar y por último a bailar y cantar. Desde su bisabuelo, su familia ya asistía a los velorios a cantar, incluso ha compuesto sus propios cantos, y a rezar el Rosario con sus quince misterios, a las velaciones y velorios, “la oración es uno de los fenómenos centrales de la vida religiosa” (Mauss, 96). Él ha sido el heredero de esta tradición, por lo que es requerido, con frecuencia, por las comunidades para que vaya a rezar. “La gente ya conoce también a quien, como saben que yo no me emborracho, vienen entonces aquí a buscarme”.

Platica que: “con la oración se ora una sola vez, pero con el canto se ora dos veces... lo más bonito de este trabajo es la alegría, esos cantos de alegría para la Virgen, para los santitos...”²³”.

Los teóricos ven en la oración un tipo de lenguaje que la autoridad eclesiástica, algún poeta, o bien cualquier especialista, han inventado para la comodidad del fiel, y que no cobra sentido más que a través de los sentimientos personales que se expresan en ella (Mauss, 113).

²³ *Ibid.*, p. 61.

El sentido hierático de la vida indígena

La vida para los indígenas en la Sierra o en la Misión Chichimeca de San Luis de la Paz parece no haber cambiado; en el sentido social, los indígenas siguen siendo marginados y vistos como seres inferiores, de una segunda clase por parte de extranjeros o por los mismo mexicanos; en cuanto a lo estrictamente antropológico-teatral, da la impresión de que tampoco las cosas hayan cambiado en quinientos años. La vida continúa teniendo un sentido hierático, “todos los rituales imitan un arquetipo divino y su reactualización continua ocurre en el mismo instante mítico atemporal” (Eliade, 75); el tiempo se sigue dividiendo entre sagrado y profano, en el cual el hombre es capaz de pasar de uno a otro, marcado por el tiempo y el espacio en que exige cada mito representado en los diferentes rituales, en los cuales el hombre entra en un momento cosmogónico contactando con su dios suplicando favores y agradeciendo otros más; asimismo, “el hombre obtiene de esta representación la repetida convicción de su existencia y la confirmación de su vida colectiva” (Duvignaud, 1981, 15).

El indio chichimeca sigue siendo el enemigo salvaje al que hay que domesticar y evangelizar para lograrle un lugar digno en la sociedad; primero lo hizo el español, quien antes ya había sometido al moro, y después apareció el francés, personaje de la danza, como el cristiano que tiene que luchar contra el indio que no deja de ser el chichimeca salvaje.

Algunas danzas y representaciones, aderezadas con los cantos y la música, siguen recreando el momento de la conquista; para algunos, este rito reivindica al indio que se mantuvo fuerte y murió luchando por conservar su pureza; para otros, significa la justa acción que controló al aguerrido indígena cristianizando a sus dioses y a sus creencias prehispánicas.

Los españoles impusieron su religión; (*apud* Paz) los frailes sustituyeron a los dioses prehispánicos por los Santos españoles, los jesuitas mexicanizaron al catolicismo mientras que los franciscanos querían cristianizar a los indios. Im-

plantaron los símbolos más importantes de la santa cruzada, la Cruz y Santiago, impusieron a la Virgen y todos los Santos católicos; el indio se vio obligado, para sobrevivir, a modificar sus ritos; (*apud* Warman) sin embargo, los indígenas, celebraban a su estilo los diversos acontecimientos, por ejemplo, al inaugurarse una misión, éstos lo hacían con sus tradicionales danzas, mientras los indios cristianizados hacían dramatizaciones con el tema de la lucha entre cristianos y chichimecas.

El indígena, a pesar de la difícil situación económica y social en la que vive, continúa bailando ante las deidades importadas de Europa. Las danzas, las dramatizaciones, la misa y la feria y los demás ritos integran las fiestas de los indígenas, están cargadas de una simbología con la que el indio se identifica e interpreta según sus necesidades y su fe. Por ejemplo, para el conchero, la Cruz representa la esperanza y protección.

Visto desde fuera, para algunos estos ritos no tienen explicación, el indígena sabe que tienen un sentido, una razón de ser y que responden a sus creencias religiosas, para él todo tiene una justificación.

Por una parte el mito apenas tiene realidad si no lo ligamos con un hábito determinado del culto; y por otra parte, un rito no tiene valor *sino implica* el juego de ciertas creencias. Si separamos a una nación religiosa de las prácticas en las que funciona, se queda en algo desvaído y vago; y si no conocemos de fuentes fidedignas el sentido de una práctica determinada, la ciencia no puede considerarla más que como una serie mecánica de movimientos tradicionales (Mauss, 1970, 96, 97).

El indígena baila y dramatiza por diferentes motivos, es necesario entender estas actividades dentro del marco religioso, sólo así entenderemos que son

un producto de cierta masa social dotada de determinado estado de ánimo y estimulado por ciertos motivos. Son actos sociales en su contenido y forma. Las formas de la religión son exclusivamente de *origen*

social. Fuera del ritual no existe nada más... la gran masa de los fieles se sirven únicamente de fórmulas prescritas de antemano (Mauss, 90).

Cuenta Don Enésimo²⁴, Monarca de la danza de San Francisco, que:

anteriormente, también había quienes entraban a bailar por manda, como un amigo que una vez me contó: mira, yo quería mucho a la mujer que tengo, pero ella no me quería. Entonces le prometía a San Francisco bailar en la danza y me lo concedió ¡me casé con la mujer que tengo y vivo muy bien!

También sucedió que algunos danzantes bailaron de mala manera. Una vez, un señor dijo que bailaba porque quería, pero que San Francisco no lo mantenía. Eso fue el 4 de octubre y me parece que cerca del 17 de marzo lo mataron. La gente comentó: ‘mira, el señor se rebeló y ya murió’.

Otro señor, músico de la danza, de nombre Juan Solares cuando ya estaba muy viejito un buen día dijo que él no tocaba y no tocó. Ese año no bailó la danza y ese año se quemó la casa del señor y, por si fuera poco, también él se andaba quemando, por eso hay que cumplir con la tradición. Cuando yo bailaba, miraba que la gente me aplaudía y eso a mí me gustaba. Escuchaba que decían: ¡qué bien baila! y ¡más me gustaba!

²⁴ *Lotería de fiestas y Tradiciones*, núm 12, 2003, 51.

[*El luto humano* (1943) de José Revueltas (1914) es una novela que va más allá de la historia que cuenta. Revueltas se desprende de la novela de la Revolución, sin que por ello estén ausentes los conflictos sociales de su ámbito. Al contrario, ocupan un lugar relevante dentro del conflicto humano que plantea, pero de una manera en la que conviven con símbolos y mitos universales. Aunque la corriente literaria que prevalece en esta obra es el realismo crítico, de pronto aparecen rasgos del realismo socialista, que se resuelven sin que la verosimilitud del relato disminuya. Para este autor, la tendencia del artista siempre se plasma en su obra: “De un modo esquemático podríamos hablar del método por cuanto a los dos campos principales en que la novela se mueve: a) en el de la *dirección* o *tendencia* intrínseca, y b) en el de la *estructura*.” (“José Revueltas”, en *Los narradores frente al público*, p. 31)

De este modo, el método que elige el artista está ligado a su tendencia; desde luego, se trata de una tendencia ideológica, y por eso se justifica la elección del método a través del

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

cual será expresada. Considero que el método que utiliza Revueltas en esta novela corresponde al realismo crítico, pues mediante él podrá denunciar las causas de los conflictos sociales planteados en *El luto humano*.

Uno de los grandes aciertos que Revueltas expresa en su obra es su profundo conocimiento sobre la condición humana, tan contradictoria y compleja en sí misma. Al leer su obra siempre me pregunté cómo sería posible vivir con esa conciencia tan honda del hombre y de las relaciones humanas. Las diferentes voces narrativas, que aparecen en sus obras, transparentan que Revueltas era un ser atormentado, la existencia le dolía, sólo así pudo escribir tantas páginas sobre dicho tema. Transcribo un ejemplo:

Su mujer [Cecilia, esposa de Úrsulo] lo había odiado por un instante, cuando la niña roncaba ya, sin remedio; mas con un odio de tal intensidad, tan enorme y duro, que aquel instante tuvo el valor de una vida entera, como si lo hubiese odiado por mil años. (*El luto humano*, p. 176)
[...]

Cecilia volvió su rostro maternal (tan maternal que ya de pronto él, Úrsulo, era como su propio hijo, como su propia hija, de mirada oscura y extraños párpados mortales):

—Ten cuidado con el río. Le tengo miedo —dijo. (*Ibid.*, p. 178)

Este momento corresponde a las primeras páginas de la novela, cuando Úrsulo tiene que ir por el cura, cuya iglesia se ubica al otro lado del río, porque Chonita, hija de esta pareja, acaba de morir. Lo que llama la atención es el paso de la intensidad del odio al amor noble y maternal que siente Cecilia por su marido. En ese odio se advierte que lo culpa por la muerte de su niña, sin embargo, de alguna manera lo soslaya momentáneamente, porque la integridad física de Úrsulo está en riesgo al desafiar la fuerza de la tempestad que implica ir por el cura.

En las siguientes páginas pretendo acercarme a ésta, su segunda novela, *El luto humano*, porque en ella encuentro las contradicciones humanas señaladas y los conflictos sociales,

que van desde una revolución sin triunfos, una guerra cristera cuyos bandos cometen las mismas torturas y crueldades en nombre de Cristo y del gobierno federal, movimientos campesinos y obreros; hasta una huelga estéril cuyo fracaso termina con la esperanza de todo un pueblo.

La historia de *El luto humano* parte de la muerte de Chonita. Se trata, pues, de un funeral que se lleva a cabo en medio de una amenazante tempestad. El pueblo, que puede ser cualquiera del vasto territorio nacional —el nombre es irrelevante—, es uno de tantos traicionados por la Revolución, lo que se convierte en términos reales en miseria y desprotección.

Estilísticamente hablando Revueltas no describe el espacio físico ni a los personajes, más bien trata de crear atmósferas, sensaciones, por eso digo que no importa el nombre del pueblo, sino el sentimiento de desamparo que desata el duelo, a partir de la muerte de esa niña en el lector, se trata, pues, de un luto humano, al que en mucho contribuye el ambiente:

No ignoraba [el cura] que viviese gente del otro lado del río, pero cuando hoy se lo recordaban, sentía pena y una especie de remordimiento. Él no era nadie ni nada junto a la gente aquella. Allí vivían como perros famélicos, después de que la presa se echó a perder y vino la sequía. Vivían obstinadamente, sin querer abandonar la tierra. (*Ibid.*, p. 189)

[...]

Era inconcebible que pudieran permanecer seres humanos en aquella soledad. Por su pensamiento [el del cura] apareció la tierra avara y yerma: extensiones de cal dura y sin misericordia donde florecían las calaveras de los caballos y escuchábase el seco rumor de las culebras sedientas; desgracia de tierra apenas con sus cactus llenos de ceniza y agrio jugo de lágrimas remotas, hundidas en lejana geología. (*Loc. cit.*)

No son necesarias más palabras para ver las condiciones materiales en las que vivían los personajes, pero no se trata de ficción o una mera técnica literaria, lo que plantea Revueltas tiene referentes en todo el país, y lo que pretende es a través de la creación de esta atmósfera denunciar —ésa es su

tendencia—, que las causas del dolor humano están en la organización social porque es injusta. Por eso el autor plantea las causas materiales e históricas que congregan a los personajes en este funeral.

Socialmente, *El luto humano* narra el momento en que el gobierno propone a los campesinos la construcción de un sistema de riego, ya había pasado la revolución y la guerra cristera, y algo tenía que hacer para compensar de alguna manera la lucha campesina. Se trataba de llevar la modernización al campo, pero algo salió mal, pues la edificación de la presa que sería la infraestructura del sistema de riego no fue bien construida: la cortina se empezó a resquebrajar, lo que originó protestas y finalmente una huelga que los trabajadores no pudieron resistir. Aquí y en la guerra cristera es donde se ubica las relaciones laborales, políticas y humanas de los personajes. Natividad era el líder de la huelga, que fue asesinado; Adán es el asesino a sueldo del gobierno, es él quien mata al líder y previamente a los cristeros que le fueron ordenados. Úrsulo es el que se queda en el lugar de Natividad, pero nunca puede suplirlo ni como líder ni, tampoco, en el corazón de Cecilia, quien antes había sido mujer del líder muerto. No obstante, Úrsulo y Cecilia tienen una hija, Chonita, quien finalmente los reúne. Un cura cristero se suma también al funeral y la presencia constante de la muerte, a lo largo de la novela, la convierte en otro personaje, quizá el más importante.

Vale la pena señalar que en la huelga mencionada participó el propio Revueltas cuando aún era muy joven, en el estado de Nuevo León. Así puede verse un referente real en la novela:

—¡Pues mi general ya está cansado de lo que pasa por aquí, en el Sistema —dijo el ayudante—. Primero la agitación sembrada por José de Arcos, Revueltas, Salazar, García y demás comunistas. Luego ese líder, Natividad... Y ahora otra vez...(*Ibid.*, p. 265)

De regreso a la novela, los sentimientos que acompañan a este grupo en el triste suceso van desde el dolor mismo, propio de estas situaciones, a la nostalgia del amor perdido, el deseo, los celos, la traición, la infidelidad; hasta la desconfianza frente a un golpe del enemigo, todas estas emociones coexisten durante el funeral, todo bajo una solidaridad que produce el desamparo absoluto del hombre frente a la muerte y la impotencia frente a una fuerza natural desatada, sin ninguna forma de enfrentarla. Este acontecimiento es el tema central del relato y se desarrolla en un tiempo lineal y en ese espacio fantasmagórico cuya ubicación se desvanece a lo largo del país.

Estructuralmente, Revueltas utiliza una especie de *flash back* para que el narrador cuente la historia de cada personaje, como si se tratase de la función que desempeñaba el coro en las tragedias griegas: poner al tanto al espectador, en este caso al lector, de lo que ocurrió en otros tiempos y espacios. Así se interrumpe el relato central para señalar los antecedentes que unen a los personajes en la tragedia final. Se trata entonces de un tiempo subjetivo, y si se piensa que esta novela se publica en 1943 éste es un acierto innovador de Revueltas.

Quiero detenerme, en esta ya larga introducción, en las palabras de Revueltas que expresan su propia concepción de la novela:

[...] lo que concibo como novela, esto es, una forma *particular* del movimiento: el movimiento *real*, percibido, representado e imaginado por medio de los recursos de la literatura. Aquí no se trata tan sólo de la realidad objetiva, como pudiera suponerse equivocadamente. Para la novela, la realidad es un todo objetivo, subjetivo y fantástico, del cual puede ser eliminada incluso cualquier objetividad. [...] Ahora bien, todas las *actitudes* de la novela hacia la realidad, se abstraen –no quiero decir nada más que se *reducen*– al método: éste es la forma peculiar del movimiento interno de la novela de que se trate. [...] (“José Revueltas”, en *loc. cit.*)

Mé parece importante subrayar que en la novela, según esta cita, puede incluso prescindirse de la objetividad, que no es el caso en *El luto humano*, y dar lugar a un orden diferente en el que la fantasía y los mitos pueden desarrollarse. Así en el mundo autónomo que se despliega en esta segunda novela de Revueltas los mitos universales, paganos y judeo-cristianos se reúnen para dar mayor fuerza a la expresión estética sin que merme el contenido social.

II

Los mitos universales se narran y se repiten en diferentes modalidades y momentos, pues en palabras de Mircea Eliade: “Todo mito, independientemente de su naturaleza, enuncia un acontecimiento que tuvo lugar *in illo tempore* y constituye por este hecho un precedente ejemplar para todas las acciones y ‘situaciones’ que, más tarde, repetirán este acontecimiento.” (*Tratado de historia de las religiones*, p. 385)

En *El luto humano*, Revueltas revive el mito universal del diluvio y para recontarlo y dar su versión lo ubica en un espacio rural de México. Y digo universal porque aparece en muchas cosmovisiones incluso en las prehispánicas. Sólo me acercaré a la bíblica porque de alguna manera representa a todas: Jehová se sentía decepcionado por la maldad de la especie humana, y determinó mandar un diluvio para exterminar a todo ser vivo, pero antes de desencadenar el diluvio, Jehová llamó a Noé, quien se distinguía por su nobleza de espíritu y buenas acciones, y le dio instrucciones para sobrevivir él y su familia al inminente diluvio; asimismo le ordenó que pusiera en la famosa arca una pareja de cada especie animal, con lo cual después de los cuarenta días de lluvia y aguas provenientes del fondo de todos los mares, volverían a reproducirse las especies que poblaban la tierra. Noé cumplió con la voluntad divina y la tierra se repobló nuevamente. (Cf. *Génesis*, 7,8)

En la novela de Revueltas la furia de la tempestad en momentos expresa una atmósfera que bien pudiese parecer sobrenatural, la lluvia se torna tan violenta que hace que los dolientes se trasladan del interior de la misera vivienda a la azotea, con muy pocas esperanzas de sobrevivir. Pero lo que ocurre en este texto es que la tempestad no obedece a un castigo divino, ni tampoco hay una advertencia, como en el caso de Noé, que les permita prepararse para sobrevivir, sino que las causas de esta tragedia rural las ubica Revueltas en causas materiales, generadas por un gobierno posrevolucionario que rápidamente olvidó las promesas que había hecho a los campesinos. Si bien el plano divino no aparece en el texto, las autoridades del país frente a la impotencia de los campesinos, sí adquieren una calidad divina: la omnipotencia, pues sólo de ellas depende la vida de miles de seres que lejanamente esperan una ayuda que nunca llega. En este caso, pienso que frente al desacato que implica una huelga el gobierno decidió castigarlos olvidando a aquellos pueblos.

Adán es un personaje muy interesante, porque representa a dos personajes míticos, Caronte y Judas, claro está que con sus rasgos individuales. Al inicio de la novela, cuando Úrsulo pide a Adán que lo lleve en su lancha al otro lado del río para traer al cura, parece que Revueltas revive el mito de Caronte, el anciano que transportaba en su barca a las almas, ayudándolas a pasar por las aguas del río Aqueronte hasta llegar al lugar donde por fin debían permanecer. Los griegos tenían la costumbre de pagar los servicios de Caronte colocando una moneda bajo la lengua de sus muertos. Si no ocurría así, Caronte los dejaba vagando un año y después de cumplido a regañadientes los transportaba a su lugar de reposo.

En *El luto humano*, Úrsulo pide ayuda a su enemigo Adán, hay que recordar que se trata del asesino a sueldo y ha recibido órdenes de matarlo a él también. Pese a todo, Adán decide a ayudar a Úrsulo e ir por el cura aunque para ello arriesgue su vida, dado que su lancha era muy frágil. De este modo, Adán cumple con la función de Caronte. La atmósfera que se

desprende de este pasaje es doblemente zozobante, por un lado el río y la tempestad, una amenaza real, y por el otro en el plano subjetivo: la desconfianza mutua que sienten entre ellos. Por otra parte, aquí la muerte está tan presente y la desolación es tal que pareciese que efectivamente ya están en el inframundo, lugar habitado por el mítico barquero. La sensación que produce este pasaje es como si todos los personajes ya estuviesen muertos, no inútilmente Revueltas cita las palabras de Jesús: “Deja que los muertos entierren a sus muertos.” Y es que vivir en esas condiciones infrahumanas equivale a no vivir, se está en el límite en que la vida deja de serlo. Por eso la atmósfera general que se desprende de esta novela es de muerte, de luto.

El modo hipócrita y taimado de ser de Adán, lo ubica muy cercano al Judas que entregó a Jesús por treinta monedas, un jueves que ahora llamamos santo. Él sólo recibe órdenes y las cumple sin ningún remordimiento, pero cuando se le encarga matar a Natividad, el líder, una sensación desconocida recorre su cuerpo, quizá la misma que tuvo Judas antes de entregar a su maestro:

La emoción extraña que Adán sentía con respecto a Natividad desde que recibió órdenes de matarlo estaba determinada en efecto por la fuerza, la honradez, la rotundidad humana característica de Natividad. Un sentimiento confuso adueñábase de Adán al percibirse de su impotencia efectiva con respecto a un hombre que era poderoso en sí mismo, seguro. Parecía como si se enfrentase a un ser inmortal cuyas razones de vida fueran superiores a la propia vida.

“No podré”, pensó. (*El luto humano*, p. 282)

Sí pudo, pero sólo a traición, igual que Judas, quien con un beso distinguió a su maestro de los demás apóstoles; Adán no pudo matar a Natividad en la primera oportunidad, pues le era imposible enfrentar a un espíritu de tal naturaleza. Tuvo que esperar el momento para hacerlo por la espalda.

Después de matar al líder, Adán ya no tuvo salvación, ni siquiera el amor que por primera vez siente por La Borrada, su mujer, al sentir que ella realmente lo ama y por eso le propone huir, lo redime. No obstante sólo por un breve momento Adán siente que es bueno, pero ya no puede volver a empezar, ni siquiera el castigo de Caín es suficiente para él, por eso se queda y pese a la orden oficial tampoco mata a Úrsulo.

III

Me parece importante detenerme en algunos planteamientos del realismo socialista, pues considero que son relevantes para sostener que en *El luto humano* hay ciertos rasgos de esta corriente. Precisamente en la descripción de Natividad y en la construcción de la presa.

Como es de todos conocido, el realismo socialista surge con el triunfo de la revolución de octubre, cuando Lenin y su secretario de instrucción pública, Anatoli Lunacharsky, discutían la función del arte en la nueva sociedad. Si bien reconocían que el realismo era el estilo más apropiado para sensibilizar y acercar el arte a las masas –pues era más directo que el arte que surgió en las primeras décadas del siglo XX–, no se impuso como corriente oficial dado que una imposición iría en contra de la libertad esencial del arte.

Habría que recordar que el arte vanguardista era para Ortega y Gasset, un arte para artistas, pues la masa no lo entendía al haberse perdido los referentes reales, lo figurativo, en el arte y el vulgo no conocía el lenguaje propiamente artístico, es decir, lo formal. (Cf. *La deshumanización del arte*) Cosa que sustancialmente se oponía a los planteamientos de la sociedad socialista, porque para Lunacharsky la nueva función del arte debía encaminarse a resaltar los logros de la revolución. Se trataba, entonces, de un arte propagandístico del nuevo orden; y por eso el realismo era el método apropiado. Pese a todo no se prohibió la experimentación formal, ni otras

corrientes, prueba de ello fue el futurismo que no tuvo mucho éxito entre la población, pero sí puede ubicarse en la época de Lenin, el surgimiento del realismo socialista.

Esta apertura terminó con Stalin al frente del Partido Comunista. Ernst Fischer en su libro intitulado *La necesidad del arte*, afirma que el desarrollo del arte en la Unión Soviética se vio obstaculizado por algunas trabas burocráticas. Estos límites se refieren evidentemente a la imposición de una corriente artística oficial, es decir, el realismo socialista, durante el régimen de Stalin.

Es en esta oficialización donde el arte en la URSS sufre las trabas que menciona Fischer. Esto condujo a un estancamiento en el campo artístico, ya que en el concepto de realismo socialista se manifestaba, por un lado, la institucionalización de un método, de un estilo, el realismo, y por otro, una limitación ideológica que se encierra bajo el término socialista, que si bien pudiera haber sido una elección auténtica del artista, perdía su justificación por el hecho de ser impuesta. Así, según Andrei Zhdánov, secretario de instrucción pública en la época de Stalin: “Extirpar la supervivencia del capitalismo en la conciencia de las gentes significa luchar contra los restos de la influencia burguesa en el proletariado [...]” (“El realismo socialista”, p. 236)

Ernst Fischer describe así el arte que se produjo en la época de Stalin:

Así como la obligación del pintor consistía en representar a Stalin de tal forma que ninguna arruga convirtiera su traje en producto terrenal, la función del escritor consistía en idealizar absurdamente la vida en la Unión Soviética, en reflejar la situación actual como el resultado inmejorable de una certera dirección, en achacar anomalías oficialmente comprobadas a la labor de zapa de espías, agentes y personas contrarias al régimen. Al artista no se le permitía ninguna espontaneidad, sino que lo mismo él como su obra estaban sometidos a las instrucciones, disposiciones, administración, control e inspección de las autoridades competentes. De esta forma, el “realismo socialista” se

convirtió en un arte de lo irreal. En lugar de la realidad apareció un mundo de apariencias planificado. (*El artista y su época*, pp. 112, 113)

El realismo socialista se convirtió, de este modo, en un arte que en vez de representar las contradicciones evidentes en una nueva sociedad, simplemente las falseaba. Por lo tanto esta corriente perdió su justificación y deformó su naturaleza original, al convertirse en propaganda de una realidad idealizada, cuya causa debe encontrarse en el culto a la personalidad de Stalin.

El realismo socialista tuvo sus repercusiones en México, durante la década de los cuarenta, muchos intelectuales se sintieron deslumbrados por la nueva sociedad que se desarrollaba en la URSS. Muchos de ellos incluso se adscribieron al Partido Comunista, y esta influencia repercutió en sus obras, desde luego, en la de José Revueltas, también.

En *El luto humano*, la corriente que predomina es el realismo crítico, pero éste no es un realismo comparable al del siglo XIX, sino como ya se ha visto, en la obra de Revueltas hay mitos, símbolos, cambios en la estructura de narrar, en síntesis, en este tipo de realismo aparentemente pueden desaparecer los referentes objetivos. En el realismo crítico que sostiene a *El luto humano*, por momentos veo ciertos rasgos del realismo socialista, por ejemplo, cuando Revueltas describe el momento en que se está construyendo la presa remite a un cuadro que bien pudo producirse durante esa época en la URSS o en la China de Mao:

Ingenieros, contratistas, albañiles, mecánicos, carpinteros, poblaron todo de un rumor intenso, vital, como si no fuera una presa sino una estatua, algo nada más bello, que esculpieran para adorno del paisaje gris. Dos, tres años. Quizá cuatro o cinco, de contarse el tiempo empleado en la construcción de la presa. Felicidad llena de vigor, aviso de camiones cargados con cemento, lenguaje preciso en los martillos. Iban creciendo hombres nuevos, con caras nuevas, con manos nuevas, con voces nuevas. El antiguo, ancestral campesino, manejando

hoy una revoladora de cemento, en contacto firme, estrecho, con esa materia novísima y esbelta, era como un dios joven bajo el varonil traje de mezclilla. Construía la estatua; elevaba sobre la tierra esa música del hierro, de la arena, de la madera, de la grava, condensando poco a poco el aire para volverlo aquella estatua, primero los pies y la osamenta oscura, para más tarde el cuerpo entero con sus cortinas, con sus vestiduras, como un anfiteatro antiguo, solemne y noble. (*El luto humano*, pp. 316, 317)

En esta descripción, cuya base son las artes, las plásticas y la música, aparece una idealización del trabajo colectivo, en la que no hay conflicto de ninguna especie, el optimismo tiñe todo el ambiente.

En este pasaje, puede verse la influencia de Andrei Zhdánov, teórico del realismo socialista, que describe cómo debían ser los personajes de este estilo.

Aquí los héroes de las obras literarias son los constructores activos de la nueva vida: obreros y obreras, koljosianos y koljosianas, miembros del partido, administradores, ingenieros, jóvenes comunistas, pioneros. He aquí los tipos fundamentales y los héroes esenciales de nuestra literatura soviética. (A. Zhdánov, *op. cit.* p. 238)

Parece que Revueltas no pudo sustraerse a dicha influencia, pues igual que en el pasaje citado, cuando describe al líder de la huelga, Natividad, se percibe la idealización del personaje: “Tenía Natividad una sonrisa franca, ancha, magnífica. En su rostro quién sabe qué de atractivo prestábase a la cordialidad inmediata, ya fueran los ojos negros, vivísimos, o la frente serena y clara.” (*El luto humano*, p. 266) Esto en cuanto a su aspecto físico, pero su carácter va más allá:

Natividad era un hijo de las masas; en ellas nutría su poderosa fe. Las masas repartían el pan de la historia y de este pan alimentábase Natividad. ¿Cómo iba a morir nunca? Cual en los antiguos ríos egipcios, un

alimento, un pan de cada día, dábanle las masas al muerto vivo. Un pan secreto y nuevo, nutricio, inmortal, immortalizador. . .
"Es como si no lo hubiera matado", pensaba Adán [...] (Ibid., p. 328)

Todas las cualidades de Natividad lo hacen adquirir una dimensión inmortal, lo cual le confiere una atribución divina, en las descripciones que se hacen de este personaje a lo largo de la novela; no existe registro de ningún defecto que lo haga disminuir, no tiene mancha. Pero el autor hace que ese carácter excepcional, se fundamente en la conciencia de que su vida está ligada de manera indisoluble a los otros, quienes le dan sentido a su existencia. Se trata, pues, del individuo conciente de su ser y su función social. De ahí su inmortalidad: su presencia es prescindible porque el germen de su espíritu está sembrado ya en los otros, incluso después de la muerte.

Si bien Revueltas da una explicación material a la inmortalidad de Natividad, pues este rasgo se lo da su condición de ser conciente de su clase y su función social; el personaje resulta esquemático, precisamente por su perfección, que incluso genera que el narrador se cuestione en primera persona: "Como preguntar yo mismo dónde comienzan mis propios límites, distinguiéndome del coro, y en qué sitio se encuentra la frontera entre mi sangre y la otra inmensa de los hombres, que me forman." (*El luto humano*, p. 328) En este cambio de voces narrativas se vislumbra que quien se pregunta es el propio autor.

Se trata, de una pregunta dialéctica, pues ésta es: cómo conciliar los opuestos manifiestos entre el individuo y la sociedad. La respuesta sólo puede encontrarse a través de la conciencia de clase. Lo cual corresponde a la teoría del conocimiento marxista.

Así las cosas, Natividad resulta un personaje, como he dicho, esquemático, mientras que Adán constituye un personaje más rico en términos literarios, pues en su estructura hay más contradicciones y matices, lo cual lo aproxima a un hombre

real en toda su complejidad, pues aunque sea por un momento el amor redime a este asesino a sueldo.

Por último quiero subrayar la grandeza de *El luto humano*, pues es una novela que contiene una riqueza literaria que aunque el tema es fuerte y está sujeto a un momento determinado, el tiempo no la ha hecho envejecer, y todavía hoy, puede ofrecer mucho a sus lectores, porque el tema del campo en este país sigue tan vigente como antes, nunca se ha resuelto, no se diga el de las lluvias, que es un problema que se presenta anualmente. Las abundantes reflexiones sobre el ser del mexicano y el desamparo universal del hombre hace que esta novela pueda abordarse desde diversas disciplinas: la crítica y la teoría literarias, la filosofía y la sociología, entre otras. No en vano se pueden escuchar sus repercusiones en autores tan relevantes como Juan Rulfo y Octavio Paz.

Bibliografía directa

REVUELTAS, José, "El luto humano", en *Obra literaria*, t. I, México, Empresas Editoriales, 1967, pp. 175-335.

Bibliografía indirecta

La Biblia, 12ª. edición, Madrid, San Pablo, 1972.

ELIADE, Mircea, *Tratado de las religiones*, 13ª. edición, México, Siglo XXI, Era, 1998.

FISCHER, Ernst, *El artista y su época*, Madrid, Fundamentos, 1972.

LUNACHARSKY, Anatoli. *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, Barcelona, Seix y Barral, 1969. (Biblioteca breve de bolsillo, 48)

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1956. (El arquero)

- REVUELTAS, José, “José Revueltas”, en *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, 1967.
- ZHDÁNOV, Andrei, “El realismo socialista”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, t. II, Era, 1970. (El hombre y su tiempo)

Miguel Hidalgo y Costilla, Josefa Ortiz de Domínguez, así como José María Morelos y Pavón, son considerados, indiscutiblemente, integrantes del conjunto de héroes de la Guerra de Independencia; en contraparte, Agustín de Iturbide, también líder insurgente, se evoca como el fallido emperador. De esta manera, aunque la Guerra por la Independencia es concebida como la antesala de la vida republicana y un vestigio del México Moderno, sus protagonistas han sido representados en el teatro con un enfoque que va desde la exaltación patriótica, característica del siglo XIX, hasta la exploración de su carácter humano o de alejamiento de la solemnidad protocolaria, como en algunas obras de los últimos años del siglo veinte.

Las independencias

Las funciones teatrales formaron parte de los protocolos festivos oficiales para conmemorar el triunfo de los insurgentes desde 1821, a propósito de la entrada del Ejército Trigarante a la ciudad de México.

* CITRU-INBA.

La obras dramáticas, junto con otro tipo de manifestaciones artísticas como la poesía, la novela y la música, contribuyeron al origen y consolidación de un mito, el de los héroes de la patria, representados en la figura de los caudillos y en símbolos, como la bandera nacional, la campana de Dolores y el estandarte de la virgen de Guadalupe; así como en los cantos patrióticos, sintetizados en el Himno Nacional Mexicano.

El mito enunciado se construyó a través de diferentes medios, entre estos la realización de funciones teatrales durante las fechas cívicas. Acorde con ello, el 16 de septiembre se realizaban representaciones escénicas como parte de los festejos por el inicio de la independencia, y solo ocasionalmente el 29 de septiembre, para recordar la consumación de la misma, este festejo dependía de la filiación del gobierno en turno, en tanto ese acontecimiento se relacionaba con Agustín de Iturbide, cuyas aspiraciones a la fundación del Imperio Mexicano le restaron méritos en su carácter heroico y simultáneamente develaron “defectos personales”, como la ambición que lo guió a ceñirse la corona, actitud reprochable en el proceso de exaltación patriótica y de conformación de un mito fundacional, la Guerra de Independencia y sus protagonistas, los héroes.

Para las representaciones dramáticas conmemorativas de la independencia se diseñaba una “decoración” especial en los teatros capitalinos, se adornaban desde el vestíbulo y los balcones hasta el foro. Así, entre estandartes, leyendas alegóricas, bustos, flores y cortinajes con colores patrios, los actores participaban en programas diseñados con un final espectacular, entre tremolar de banderas, entonación de cantos patrióticos y vitores a México.

La intervención extranjera y la derrota del ejército francés por las huestes del general Ignacio Zaragoza, y la posterior extinción del Segundo Imperio, fueron interpretadas como la “Segunda Independencia” y con ello se inscribió en el altar de los mitos nacionales a Zaragoza, comandante de un ejército victorioso. De esta manera se anotó el 5 de mayo en

el calendario cívico oficial, para rememorar la independencia junto con la defensa de la soberanía.

Entre las obras presentadas desde la Consumación de la Independencia hasta los preparativos para el festejo de su primer centenario, destacan *El abrazo de Acatempan o el primer día de la bandera nacional*, de Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos, como parte del protocolo del 16 de septiembre de 1861, en ella se exalta a los caudillos insurgentes y uno de los símbolos patrios, como se indica en el título; *La Patria*, obra de Joaquín Villalobos a propósito de la intervención francesa y la defensa de la soberanía, representada en varias funciones del 16 de septiembre y del 5 de mayo; la *Loa patriótica*, de Enrique de Olavarría y Ferrari, Justo Sierra y Esteban González, donde la alegoría de la *Patria* pide el auxilio de su hijo, la alegoría del *Pueblo Mexicano*, cuyos partes de guerra son inscritos por otra alegoría, la *Historia*; y finalmente *El cura Hidalgo*, cuya autoría se desconoce, trata sobre la vida cotidiana del llamado “Padre de la Patria” en los días previos al “Grito de Dolores”, así se muestra el lado humano del que sería consagrado como máximo héroe de la independencia. En general, la representación de obras con temas de la insurgencia se inscribieron en el proceso de formación del mito de los héroes patrios, en ellas se exaltaban las cualidades de los personajes, que resultaban deseables en los espectadores.¹

¹ Miguel Ángel Vásquez Meléndez, “Teatro y calendario cívico en la ciudad de México, 1824-1910, Un medio para el fomento del teatro” en *Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910). Dos ensayos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, Escenología, 2003, pp. 269-346; Anónimo, “El cura Hidalgo” en *Teatro mexicano, historia y dramaturgia, XV, Dramaturgos de las guerras civiles e intervenciones (1810-1867)*, (Estudio introductorio y notas de Vicente Quirarte), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 47-68.

En oposición, a finales del siglo XX, los dramaturgos iniciaron la desmitificación de los héroes a través de una óptica analítica y polémica, como se expone en seguida.

Morelos más allá del escenario

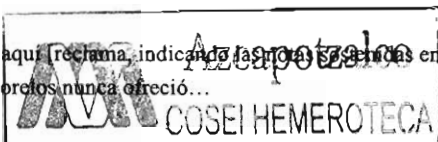
En 1982, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó la recopilación titulada *Teatro Completo* de Vicente Leñero, que incluye *El martirio de Morelos*.² En esa obra, el autor recrea el proceso judicial sufrido por el héroe y destaca la propuesta formulada por uno de sus defensores: revelar los nombres de los comandantes principales de la insurgencia, el estado de sus tropas y los puntos débiles del ejército popular, esto con el propósito de aniquilar el movimiento independentista.

Aunque Leñero refiere situaciones reales, a través de un personaje, denominado *Lector*, establece el enlace entre el pasado y el presente o la comparación entre el mito oficial del héroe y una propuesta dramática novedosa.

Desde el inicio de la obra, un atril sostiene notas biográficas sobre José María Morelos y Pavón y los pormenores de su proceso judicial hasta el fusilamiento, el personaje del *Lector* se refiere a la historia oficial, señalando el atril, incluso para asombro del propio personaje de *Morelos*. Cuando todo marcha sin contratiempos, siguiendo las versiones más conocidas, aparece el personaje del *Virrey*, que aduce la retractación del personaje de *Morelos* y con ello sugiere la traición a la causa insurgente por parte del caudillo. Ante esto, el personaje del *Lector* manifiesta su negativa:

² Vicente Leñero, *Teatro completo*, 2 volúmenes, (edición Josefina Brun, prólogo Bruce Swansey), México, Extensión Universitaria-Dirección de Actividades Teatrales-Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

De eso nunca se habló aquí [reclama, indicando las pocas palabras en el atril]. Es mentira. Morelos nunca ofreció...



Alcanza a refutar sin una conclusión contundente, no obstante poco después asegura que la retractación es “ajena al estilo del héroe” y además “tampoco es probable que la firmase *Morelos*”, estas últimas aseveraciones fundadas en la obra del historiador Lucas Alamán.³

En algunas obras del teatro decimonónico, entre ellas la *Loa patriótica*, se recurre a la historia como una alegoría que confirma el curso de los acontecimientos, de antemano conocidos por los espectadores. En cambio, la novedad en *El martirio de Morelos* radica en el cuestionamiento de la historia oficial, manifiesta por la reacción del personaje del *Lector* ante la pretendida declaración de Morelos para salvaguardar su propia vida. Al respecto el prologuista del *Teatro completo*, de Vicente Leñero, anota la siguiente apreciación:

Morelos se derrumba desde la altura acartonada y artificial de la historia oficial hasta el papel de un delator que proporciona información vital para atrapar a los insurgentes y aplastar la rebelión. La sola idea de desnudar al héroe y exponerlo en un país que lo exalta resulta novedosa. Supone que la aproximación del teatro a la historia nacional ya no es ingenua.⁴

Con mayor cautela, en una nota periodística, incluida en la misma edición, José Agustín concluye:

...creo que de ninguna manera Morelos se lesiona con esta visión, indudablemente no hay héroes impolutos; de hecho, las características mismas del arquetipo del héroe revelan condiciones que no están debidamente equilibradas o maduras; todos los héroes tienen su talón, y por doquier Morelos muestra rasgos que se revelan arcaicos o infe-

³ “El Martirio de Morelos” en Vicente Leñero, *Teatro completo*, vol. 1, p. 261 y 266.

⁴ Bruce Swansey, “Prologo” en Vicente Leñero, *Teatro completo*, vol. 1, p. 13.

riores. Eso no le quita el valor o la grandeza histórica en los momentos en que más hacía falta.⁵

Como parte del libro editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, la obra permaneció inadvertida, sin mayores controversias ante los defensores de la historia oficial; no obstante cuando estaba a punto de estrenarse fue censurada por las autoridades universitarias argumentando “razones de seguridad”, por probables agresiones contra los actores. De esta manera, antes del estreno *El martirio de Morelos* propició discusiones sobre temas teatrales, políticos e históricos como la censura, la libertad de expresión, el colapso del teatro universitario (ante las presuntas renunciadas de Luis de Tavira, director de la obra y de Ludwik Margules, director del CUT); así como diversas muestras de solidaridad con la compañía, juicios sobre la vida personal de algunos héroes patrios y precisiones sobre los jueces y los últimos días de José María Morelos y Pavón:

Superado el conflicto y pospuesto el estreno de la obra, Miguel Ángel Granados Chapa revela una paradoja:

La insensibilidad de los censores les impidió advertir que al intentar clausurar un esfuerzo de expresión se convertían en los mejores propagandistas de ella.

Y supone:

[de otra manera, la obra] ...hubiera pasado más o menos inadvertida, salvo para el pequeño mundo que asiste a las funciones del Centro Cultural Universitario de la UNAM.⁶

⁵ José Agustín, “Lado oscuro de un héroe”, *Excelsior*, 1 de febrero de 1982, en Vicente Leñero, *Teatro completo*, vol. 1, p.193.

⁶ Miguel Ángel Granados Chapa, “Plaza Pública”, recorte del periódico *Uno más Uno*, 26 de septiembre de 1983, [s. n. p.]; Archivo Vertical del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (AVCITRU), Expediente Martirio de Morelos.

En el ámbito teatral, se destacaba la conjunción de tres de los más reconocidos creadores de ese momento, Vicente Leñero, autor, Luis de Tavira, director, y Juan José Gurrrola, protagonista. Acorde con ello se expresaron juicios como el siguiente:

Sin duda el *Martirio de Morelos*, es un acercamiento a la figura de Morelos, no una obra concluyente, que por proposición escénica, técnica y maquinaria teatrales y realizaciones plásticas se encamina hacia una redefinición de la historia y el teatro nacionales.⁷

Así se revitalizaba un viejo anhelo decimonónico, la fundación de un “teatro nacional”, cuyo antecedente más inmediato se reconocía en *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli y ahora parecía resucitar con la obra de Vicente Leñero.

Por otro lado, varias asociaciones “cívico-culturales”, consideraron la obra un “atentado que perpetra la UNAM en contra del honor y la gloria del fundador de la patria José María Morelos y Pavón”. Ante estas declaraciones, José Luis Martínez sostuvo que la denuncia del “Siervo de la Nación” había sido publicada en 1918 por el Archivo General de la Nación y por el Partido Revolucionario Institucional en 1976, e inclusive el especialista Ernesto Lemoine Villicaña la consideraba parte de los testimonios del héroe y, por tanto, concluía:

...los nuestros como los demás héroes del mundo, fueron también hombres cabales, con luces y sombras, que es lamentable síntoma de desarrollo mental la propensión por las convenciones piadosas; y que el genio militar de Morelos, su valor como legislador y su calidad de héroe de la patria siguen intactos a pesar de su mancha.⁸

⁷ Bruce Swansey, “Teatro, Hacia una redefinición de la historia y el teatro nacionales”, recorte de la revista *Proceso*, 3 de octubre de 1983, p. 59, AVCITRU, Expediente Martirio de Morelos.

⁸ José Luis Martínez, “Acerca de Morelos”, recorte del periódico *Uno mas Uno*, 17 de septiembre de 1983, [s. n. p.], AVCITRU, Expediente Martirio de Morelos.

Sorprende, además de la reacción de las asociaciones, la de los lectores que enviaron cartas a la sección correspondiente del diario *Uno más Uno*, donde se quejaban por los costos de la obra y por el aburrimiento que les producía permanecer tres horas en un teatro (más que el “martirio para Morelos es un martirio para los espectadores”, afirmaba uno de ellos); otros sugerían que la denuncia de Morelos se guardara como un “secreto de estado”. Mientras, Luis de Tavira reiteraba:

Quiero decir que la puesta en escena trata precisamente de descalificar el juicio, sobre Morelos, de descalificar a sus jueces.⁹

En suma, desde el teatro se desató un debate acerca de José María Morelos y Pavón e implícitamente sobre el carácter humano de los héroes. Pero lo que parece complicado a nivel individual puede ser distinto cuando se juzga a los insurgentes en conjunto, o al menos así se sugiere en el siguiente apartado.

De buen humor con los insurgentes

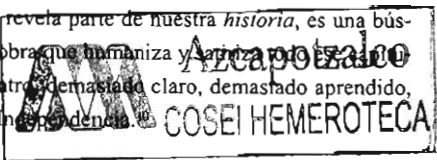
Con objetivos similares a los propuestos por Vicente Leñero (analizar los personajes míticos de la historia y revelar su condición humana), se presentó *La insurgenteada*, en dos temporadas.

En concordancia, con lo anterior, se anotaba en el programa de mano de esta obra:

La historia que contamos es otra, tal vez no es la que conocemos ni la que nos hubiera gustado que fuera. La desmitificación de los héroes a

⁹ Fernando de Ita, “Todo el mundo se ha visto obligado a tener una posición, a tomar de juez de Morelos: Luis de Tavira”, recorte del periódico *Uno más Uno*, 22 de octubre de 1983, AVCITRU, Expediente Martirio de Morelos. Una conclusión similar es sostenida por otros intelectuales; Fernando Benítez, “La verdadera tragedia de Morelos”, recorte del periódico *Uno más Uno*, 28 de septiembre de 1983, [s. n. p.]; AVCITRU, Expediente Martirio de Morelos.

partir de una fantasía que revela parte de nuestra historia, es una búsqueda importante en esta obra que humaniza y aprendiza todo lo que llevamos muy adentro, demasiado claro, demasiado aprendido, demasiado sublimado: la Independencia.



Hugo Fragozo, autor y director de *La insurgenteada*, reconoce la novela *Los pasos de López*, de Jorge Ibarguengoitia y “algunos textos de historia”, como sus fuentes básicas, y con ellas propone “un tratamiento plástico, de imágenes compuestas con el cuerpo de los actores”. Además de una visión contemporánea de los acontecimientos, donde anota el director:

...la anécdota inicial sitúa a un grupo de marginados al que le toca montar un espectáculo teatral acerca de la independencia. El momento en que empiezan, como actores improvisados, a penetrar en sus personajes, esto es los héroes históricos, la realidad cobra otro sentido y los mitos empiezan a derrumbarse desde el momento en que los héroes son enfocados como seres de carne y hueso, desde el momento en que son humanizados.

Esto principalmente, en el llamado “padre de la patria”, como afirma Hugo Fragozo:

...puse el acento en Miguel Hidalgo y Costilla, que en mi obra es el líder ideológico, el criollo bonachón que no toma decisiones radicales y debido a que no es un militar como Aldama o Allende, no es capaz de organizar a fondo el movimiento independentista. En mi obra Hidalgo es el Tata, el Padrino, el que tiene que hacerlo todo...¹¹

¹⁰ Programa de mano de *La insurgenteada*, creación y dirección Hugo Fragozo [en otras fuentes se anota Fragozo], Coordinación de Difusión Cultural, Teatro y Danza, 1990; AVCITRU, Expediente: *La insurgenteada*.

¹¹ Pablo Espinosa, “*La insurgenteada*, un intento de desmitificar la historia”, recorte del periódico, [s. t.]; [s. n. p.], 3 de noviembre de 1988. AVCITRU, Expediente *La insurgenteada*.

A diferencia de *El Martirio de Morelos* no se registraron intentos de censura o aplazamiento de estreno, a pesar de que la mezcla de humanización, sátira e improvisación propiciaron que el “grito de independencia”, acontecimiento cumbre en la historia oficial, se recreara de una manera ajena a la solemnidad característica de las “fiestas patrias”. Sobre este pasaje relata Estela Leñero:

...no hay bandera y le dan a Hidalgo el estandarte de la primera Virgen a la mano, no hay campana y le dan una cazuela, no hay con que tocarla y le dan una cuchara que se rompe con el impacto.¹²

Esta imagen y la propuesta del director, de representar a un “criollo bonachón que no toma decisiones radicales”, sugerían un tema controvertido acerca del caudillo insurgente y su inexperiencia militar, justificable en un cura y demostrada en varios pasajes de la guerra. Sin embargo, lo que se reconoce oficialmente de estrategia militar en José María Morelos y Pavón se destaca como carencia en Miguel Hidalgo y Costilla, todo ello en este proceso de reconsideración de los héroes patrios.

Entre la edición y puesta en escena del *Martirio de Morelos*, 1982-1983; y la representación de *La insurgenteada*, 1990-1991, apenas transcurrieron ocho años. La brevedad de este lapso impide suponer un cambio radical en la percepción de

En la obra de Ibarguengoitia, el personaje *José Atanasio Redondo*, que corresponde a José María Morelos y Pavón, es tratado por el autor de forma convencional, en contraparte, se identifica al personaje de *Periñón* con Miguel Hidalgo y Costilla, que firmó su “arrepentimiento”, pero logró burlarse de los jueces, como se advierte en el último párrafo de la novela; Jorge Ibarguengoitia, *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 2006, pp. 150 y 171.

¹² Estela Leñero, “Chacota con los héroes de nuestra independencia” en *Voces de teatro en México a fin de milenio*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 119.

los héroes patrios, menos todavía cuando se acerca el bicentenario del inicio de la guerra de independencia y su desmitificación marcha con paso cansino de los círculos académicos a la memoria colectiva.

Por otro lado, cuando se piensa en el “teatro histórico” se presume la difusión de las versiones oficiales de los acontecimientos, no obstante, en otra vertiente, obras como *El martirio de Morelos* y *La insurgenteada* sugieren el análisis de los mitos nacionales, labor donde los dramaturgos, literatos e historiadores a menudo entretejen sus disertaciones y comparten itinerarios hacia nuevas formas de recrear e interpretar el pasado.

Bibliografía

- AGUSTÍN, José, “Lado oscuro de un héroe”, *Excélsior*, 1 de febrero de 1982, en Vicente Leñero, *Teatro completo*, vol. 1, p.193.
- Archivo Vertical del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, AVCITRU.
- Expediente La insurgenteada
Expediente Martirio de Morelos
- ANÓNIMO, “El cura Hidalgo” en *Teatro mexicano, historia y dramaturgia, XV, Dramaturgos de las guerras civiles e intervenciones (1810-1867)*, (estudio introductorio y notas de Vicente Quirarte), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 47-68.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 2006.
- LEÑERO, Estela, “Chacota con los héroes de nuestra independencia” en *Voces de teatro en México a fin de milenio*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 119.

- LEÑERO, Vicente, *Teatro completo*, 2 volúmenes, (edición Josefina Brun, prólogo Bruce Swansey), México, Extensión Universitaria-Dirección de Actividades Teatrales-Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- VÁSQUEZ MELÉNDEZ, Miguel Ángel, "Teatro y calendario cívico en la ciudad de México, 1824-1910, Un medio para el fomento del teatro" en *Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910), Dos ensayos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli", Escenología, 2003, pp. 269-346.

Presentación

El cuerpo ha estado ausente de la historia tradicional. La vida de los sujetos y de las sociedades de las que intenta dar cuenta es una vida descarnada. Su búsqueda se ha encaminado a hurgar en las imágenes, a indagar en las representaciones, y más que hablar de una historia bronce debemos referirnos, paradójicamente, a una historia de la humanidad sustraída de cuerpo, de su carne, de sus dolores, de sus sabores, de sus miserias, de ahí la importancia de devolverle a la historia su humanidad a partir de la recuperación del cuerpo.

Plantear una historia del cuerpo es, tal vez, una empresa tan ambiciosa como imposible, a lo más que podemos aspirar es a reconocer la historicidad de la concepción del cuerpo, su lugar en las diferentes sociedades, su presencia en el imaginario social y su representación en la filosofía y en el arte. En este sentido, la propuesta de este trabajo es la recuperación de los registros corporales que se encuentran diseminados y en muchos casos invisibilizados por una historia que, privilegiando la cultura, deshecha lo que se considera “natural” y lo

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

más natural, para el pensamiento occidental, es el cuerpo de los individuos.

El cuerpo, como ya lo han señalado antropólogos e historiadores y, más incisivamente, las feministas de los setenta, ha sido el blanco privilegiado de los procesos de naturalización característicos de la modernidad, cuya fundamental oposición ha colocado a la naturaleza como la contraparte de la cultura, al cuerpo de la razón y a lo femenino de lo masculino.

No obstante, y de ahí la paradoja, el cuerpo juega un papel fundamental como lugar, sede y agente del proceso de civilización. Las concepciones y prácticas corporales muestran la lentitud con la que avanzan las mentalidades y las instituciones. El cuerpo se transforma, se altera en su realidad física y, de manera inevitable forma parte de un orden simbólico.¹

Recuperar los registros corporales para humanizar la historia, es como señala Georges Vigarello, recobrar los

...indicios heterogéneos: la sensibilidad material las representaciones internas, las manifestaciones expresivas o la conciencia en el sueño no siempre pertenecen al mismo registro de referencias y comportamientos. Los datos son dispersos, son variados. Abundan las distancias: del sentimiento íntimo a la manifestación social, de la sexualidad a los gustos alimentarios, a las técnicas físicas, a las luchas contra la enfermedad.²

El cuerpo naturalizado

Como es bien sabido, la preocupación por el cuerpo ha estado presente en la historia de la humanidad aunque el cuerpo, en

¹ Véase, Jesús Adrián Escudero, "La genealogía del cuerpo", en *Corporizar el pensamiento*, Universidad Autónoma de Barcelona/Mirabel Editorial, Pontevedra, 2006, pp. 17-28.

² Georges Vigarello, *Historia del cuerpo. Del renacimiento a la ilustración*, Taurus, Madrid, 2005, p. 20.

su materialidad, ha estado ausente en la tradición intelectual dominante en occidente. No obstante su necesaria omnipresencia y su importancia como sólida fundamentación del pensamiento, del proceso de teorización y de la teoría misma, los constructores del conocimiento han procedido como si el cuerpo en si mismo no contara y como si el pensamiento, en efecto descorporizado, fuera capaz de operar en términos de la pura mente. Hacia finales del siglo XX, sin embargo, esa forma particular de abstracción incorpórea es un lugar de respuestas serias emanado, en gran medida, de la teoría feminista. El feminismo ha visto su proyecto íntimamente ligado al cuerpo, produciendo una variedad de acercamientos teóricos que lo toman en cuenta. Algunos son explícitamente “encarnados” e insisten en la importancia central del cuerpo material; otros más, influenciadas principalmente por el posestructuralismo, han cuestionado la “naturalidad” del cuerpo y han colocado en su lugar una corporalidad textual que es un fluido en sus valores y significados.

No existe pues una única teoría del cuerpo, por el contrario, hay una gran riqueza de respuestas que se han dado a su existencia, sobre todo a partir de lo que se conoce como segunda ola del feminismo. Si podemos unificar alguna idea feminista en torno al cuerpo, es aquella de que el cuerpo importa.

En la teoría occidental el cuerpo ha sido un sobrentendido, considerado siempre con sospecha como el lugar de las pasiones y apetitos incontrolables que altera la búsqueda del conocimiento y la verdad. Ante el riesgo de esta engañosa simplificación, se argumenta la negación de la corporalidad y la correspondiente sobrevaloración de la mente o el espíritu en un transhistórico deseo de acceder a la pura inteligibilidad como la más alta forma del ser.

Lo que hace del binomio cuerpo-mente particularmente característico de la ilustración no es la escisión del ser, sino el cambio en el énfasis. Donde la tradición judeo-cristiana ve al cuerpo como el mundano camino a una mas alta y valorizada espiritualidad, el postcartesianismo moderno está marcado

por un rechazo al cuerpo al considerarlo como un obstáculo al pensamiento racional. Es así que el cuerpo ocupa el lugar del excluido, *del otro*, y generalmente es despreciado o ignorado, en el mejor de los casos. Definitivamente, la distinción que Descartes hizo entre *res cogitans* y *res extensa*, es decir, entre el poder de la mente en la existencia de sí mismo y el cuerpo como una máquina, es mucho más compleja de lo que comúnmente se piensa, sin embargo, lo que es y ha sido relevante para el feminismo es la aceptación de la fractura cultural entre cuerpo y mente y la persistente asociación del cuerpo devaluado con lo femenino. En el esquema poscartesiano, el cuerpo se ha visto simplemente como la entidad material biológicamente determinada, que obedece leyes de la causalidad matemática y que ha de ser trascendida para liberar a la mente en la búsqueda de una completa subjetividad racional.

En los inicios del análisis sobre el cuerpo, gran parte de la crítica feminista se dirigió a la convención de lo femenino como un humano incompleto. Sin embargo, ha crecido la preocupación por determinar la importancia del cuerpo en procesos sociales y culturales amplios, así se ha atendido a la asociación del cuerpo con otras marcas como son las, raza o clase y la manera en la que tales aspectos se cruzan para conformar formas específicas de devaluación de los cuerpos. Al mismo tiempo, estos cuerpos devaluados se constituyen en marginados por perturbadores, como es el caso específico de las mujeres, los homosexuales, los racialmente diferentes. No es extraño entonces que los hombres blancos, saludables y heterosexuales, pertenecientes a la clase media, sean los únicos que están en posibilidad de trascender y de poseer la capacidad de reflexión.

A partir de estos planteamientos se ha desarrollado una alternativa de análisis que enfatiza la importancia de la corporalidad como una construcción fluida y diferenciada, lugar de potencial más que de algo dado. Esta teoría de la construcción corporal toma en cuenta no solamente la diferencia sexual, también contempla las diferencias raciales, las de cla-

se, las de capacidades, en conclusión, el contexto específico de la materialidad del cuerpo.

Hacia una recuperación de los registros corporales

Se han hecho intentos por abordar la complejidad del cuerpo humano desde diversos registros disciplinarios. Así, las representaciones del cuerpo humano se convierten en imágenes preformativas que proyectan los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad de los individuos mediante los diferentes códigos que las construyen. El cuerpo es pues un fenómeno discursivo cuya composición puede ser evocada desde la antropología, la historia. La comprensión del cuerpo y su construcción conducen a plantear ciertas preguntas y reflexiones: cómo se entiende el ser humano, qué sentido tiene la vida y como puede construirla o modificarla a través del cuerpo. La historicidad de dichos interrogantes se muestra en los discursos acerca del cuerpo a través del papel que éste ha jugado en el devenir social, político y económico de la sociedad mexicana en la constitución de procesos tales como la conquista, y por ende el mestizaje y la evangelización o la modernidad y por tanto en conformación del Estado nacional en sus diferentes etapas. Los estudios culturales en la actualidad tienen en el análisis del cuerpo humano, uno de los principales motivos de reconocimiento subjetivo y cultural, y a uno de los más prolíficos escenarios de creación metafórica de que ha dispuesto la imaginación en todos los tiempos. Así, el cuerpo no es concebible como hecho objetivo, sino, ante todo, como un campo de elaboración discursiva que no cabe interpretar más que a la luz de los temores, los conocimientos, los intereses, los tabúes y la imaginación de cada época. Efectivamente, cada época y, en ella, cada discurso, han querido ver un determinado cuerpo susceptible de ser descifrado: en una imagen, en un conjunto de ellas, en un discurso o en un condensado de ellos. La construcción cultural del cuerpo

traduce la percepción de su condición física, al mismo tiempo, esta visión del cuerpo material pone de manifiesto una determinada concepción de sociedad. En cada sociedad y contexto cultural, el cuerpo tiene un itinerario ya definido, para lo cual hay fórmulas y saberes desde los más sofisticados y científicos, elaborados por los intelectuales, hasta los más cotidianos y populares: cada sociedad requiere en el cuerpo un tinte particular porque su puesta en escena presupone la representación estética adecuada. Lo cual presupone los comportamientos, el aspecto externo, los géneros, las edades, la figura, las percepciones o estilos de vida, y la particular relación con la muerte y la naturaleza.³

El estudio del cuerpo humano desde una perspectiva contemporánea, ha retomado los planteamientos elaborados por Michel Foucault en sus diversos análisis históricos, antropológicos y filosóficos. Desde esta visión, el cuerpo es un aparato semiótico que al deconstruirlo se reconocen algunos de los entramados discursivos que subyacen a la conformación de los sujetos mediante el análisis de los discursos oficiales, institucionales, o en palabras de Foucault, “los discursos dichos”,⁴ como el religioso, el de la publicidad, el de las buenas maneras, el jurídico, el de género y el de clase, el de la normalidad vs. la anormalidad, el médico, el étnico, el de la sexualidad, el artístico (escultura, pintura, danza), los cuales actúan como tecnologías sociales que construyen, moldean y controlan los cuerpos de los individuos en todas las etapas del desarrollo histórico en México. El efecto de los discursos en la construcción del cuerpo de los individuos es el de la simbolización y por ende de la elaboración de las representaciones de lo corpóreo y lo humano. Desde esta perspectiva, como

³ Zandra Pedraza Gómez, *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*, Departamento de Antropología Universidad de los Andes, Bogotá, 1999, p. 21.

⁴ Véase, Michel Foucault, *El orden del discurso*, Ediciones Populares, Archivo de Filosofía, núm.4 México, 1982.

ya señalamos al inicio, el cuerpo se convierte en punto de partida y retorno en el proceso dialéctico de “enculturar” (y generizar) a los hombres y las mujeres y de construir su representación y autorepresentación, entendiendo éstas como la manera de proyectar los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad de los individuos mediante los diferentes códigos. Cada uno de estos códigos propone una representación de lo humano y lo corpóreo, de lo femenino y lo masculino, de lo viejo y lo joven, de lo sano y de lo enfermo, lo indígena y lo occidental, y, finalmente, de lo normal y lo anormal.⁵ Cada una de estas representaciones es una construcción ficticia, un destilado de discursos diversos pero coherentes que dominan las culturas occidentales “que funcionan a la vez como puntos de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones”.⁶

En el proceso de investigación que ya hemos emprendido, algunas estrategias han sido determinantes para el acercamiento al objeto de estudio y las problemáticas propuestas, entre ellas se encuentra el conocimiento de los estudios que se realizan en la actualidad en torno al cuerpo en México, en los cuales hemos atendido a la diversidad de enfoques disciplinarios, temáticas y variadas fuentes que apoyan las investigaciones. Es así que para el análisis del objeto de estudio que es el cuerpo humano, utilizamos diferentes fuentes: los Archivos de la Secretaría de Salud, fuentes hemerográficas (consulta de revistas, periódicos), análisis de las crónicas novohispanas, entrevistas, análisis fotográfico y cinematográfico, análisis de la producción literaria, los manuales de buenas

⁵ Véase, Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, Miguel Ángel Porrúa/UAM-A, Introducción.

⁶ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 13 (Col. Feminismos).

maneras, los Códigos Civiles y Penales, las revistas médicas y la producción científica de las distintas épocas, Censos y datos económicos, estadísticas, políticas gubernamentales, libros de texto, entre otras. Se utilizarán diversas técnicas como la investigación documental, entrevistas, encuestas, trayectorias de vida, estudios de caso e historias de vida e historia oral. Michel de Certeau señalaba que “el cuerpo es algo mítico, en el sentido de que el mito es un discurso no experimental que autoriza y reglamenta algunas prácticas. Lo que caracteriza al cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo”,⁷ hay un cuerpo griego, un cuerpo indio, un cuerpo occidental moderno y habría muchas caracterizaciones más. Los cuerpos no son idénticos, tampoco son estables, pues lentas mutaciones de un símbolo a otro. Cada uno de ellos puede definirse como un teatro de operaciones, estructurado de acuerdo a los marcos de referencia de una sociedad, provisto de un escenario que esta sociedad privilegia, es decir, las formas de pararse, de moverse, de hablar, de bañarse, de hacer el amor, sólo por citar algunas. Otras acciones son toleradas, pero se consideran marginales; otras más, están prohibidas o simplemente desconocidas. En fin, cada sociedad tiene “su cuerpo”, igual que su lengua, constituida por un sistema más o menos refinado de opciones entre un conjunto innumerable de posibilidades fonéticas, léxicas y sintácticas. Al igual que esta lengua, el cuerpo está sometido a una administración social. Obedece a reglas, rituales de interacción y escenificaciones cotidianas. Tiene igualmente sus desbordamientos relativos a estas reglas. El conjunto a la vez codificado y móvil que forma este cuerpo no se puede aprehender en su totalidad, uno capta realizaciones particulares: comportamientos, acciones, ritos.⁸ Es en este sentido que investigadores de diversas disciplinas se han interesado por recuperar las dis-

⁷ Georges Vigarello, “Historia de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau”, en, *Historia y grafía*, 9, Universidad Iberoamericana, 1997, p. 11.

⁸ *Ibidem*, p.12.

tintos cuerpos que han habitado las diferentes épocas. Así lo comprendían los artífices de la ciencia Antropológica, que ya en sus trabajos pioneros, ahora clásicos, se remitían irremisiblemente a la corporeidad de la “naturaleza humana”. Sobre todo, si como señalaba Bronislaw Malinowski, la antropología “nació bajo el signo del evolucionismo entusiasta, de los métodos antropométricos y de los reveladores descubrimientos prehistóricos”.⁹ En el estudio y conocimiento de “otras” culturas, los antropólogos reflexionaron acerca de lo que el mismo Malinowski denominó “los fundamentos biológicos de la cultura” y se refirió a la “naturaleza humana” como el hecho de que todos los hombres (y mujeres) deben comer, respirar, dormir, procrear y eliminar sustancias superfluas de su organismo, dondequiera que vivan y cualquiera sea el tipo de civilización.¹⁰ En su propuesta funcionalista, el antropólogo de origen polaco consideraba que el impulso que conduce al acto fisiológico más simple está, por un lado, plasmado y determinado por la tradición, y, por otra, es inevitable en la vida, porque está además determinado por las necesidades fisiológicas. Sin profundizar más, los planteamientos de Malinowski nos conducen a constatar que los hombres y las mujeres construyen su cultura, con todo lo que ella implica, desde una corporeidad que complejamente asimila biología a cultura.

Por su parte, Margaret Mead, desde la antropología cultural, examinó en su primer libro, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, el comportamiento de las adolescentes en el momento de la transición de niña a mujer centrándose en el estudio de los comportamientos, la personalidad y la sexualidad. En él sostiene que la naturaleza humana no es rígida e inflexible, sino que se caracteriza por su extraordinaria capacidad de adaptación. Afirmaba que los ritmos culturales son más fuertes y coercitivos que los fisiológicos y los cubren y los

⁹ Bronislaw Malinowski, *Una teoría científica de la cultura*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978, p.14.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 92.

deforman, así que no satisfacer una necesidad artificial y culturalmente estimulada puede producir más infelicidad y frustración en el corazón humano que el más riguroso.¹¹ Otro estudio, *Sexo y temperamento*,¹² analiza el temperamento femenino y el masculino en tres comunidades de Nueva Guinea. En dicha investigación, la antropóloga norteamericana llega a la conclusión de que dichos temperamentos no son producto fatal de un determinismo biológico sino que derivan de formas particulares de la cultura.

Tomando parte de esta discusión sobre la distinción naturaleza-cultura, Claude Lévi-Staruss señalaba en su obra *Las estructuras elementales del parentesco*,¹³ que el hombre es un ser biológico al mismo tiempo que un individuo social y añadía que negarle importancia a esta oposición podría limitar la comprensión de los fenómenos sociales, las preguntas ¿Dónde termina la naturaleza? ¿Dónde empieza la cultura? Pueden tener variadas respuestas, pero como él mismo comentaba, todas igualmente frustrantes en su tiempo como en el nuestro. No obstante, tal debate irresuelto no impidió a los antropólogos para ocuparse, en sus análisis y estudios, de temas como el parentesco, la sexualidad, la reproducción, la salud y la medicina. A partir de la década del treinta del siglo pasado, estos y otros aportes de la antropología fueron recuperadas por la corriente historiográfica cuyas investigaciones eran expuestas a la comunidad científica, vía la revista *Annales*, en las que intervenían otras disciplinas como la Economía, la Geografía, la Sociología y posteriormente, la Demografía. El rescate de otros planos de la realidad social, más allá de la llamada “historia de bronce” o la biografías de hombres cé-

¹¹ Georges Vigarello, *Historia del cuerpo. Del renacimiento a la ilustración*, Taurus, Madrid, 2005, p. 20.

¹² Margaret Mead, *Sexo y temperamento*, Paidós, México, 1990.

¹³ Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Planeta-Agostini, Trad. De Marie Therese Cevasco, Barcelona, 1993, p. 35 y ss.

lebres, se difundió hasta formar corrientes como la Historia Social (Eric Hobsbawm) o la Historia Popular (Peter Burke) en la que la vida de los “sin historia” cobraba sentido histórico al vincular los grandes procesos políticos y económicos con la vida diaria de los obreros (Edward P. Thompson), campesinos (Erick Wolf) y amas de casa. Otras vertientes adquirieron importancia al revalorar los procesos colectivos de larga duración y en los que intervenían la subjetividad, la moral y los comportamientos de los individuos; la Historia de las Mentalidades brindó la oportunidad de abundar en aspectos antes no contemplados por las grandes narraciones históricas. Dentro de esta misma vertiente, el estudio de las representaciones sociales y nuevos exponentes de la corriente de los Annales como Roger Chartier y Michel de Certeau, sólo por citar a los más relevantes, propiciaron aún más el acercamiento de la historia y la antropología creando lo que actualmente conocemos como Historia Cultural o Antropología Histórica.

Junto a esta tendencia de los estudios históricos, los planteamientos feministas y el auge de los estudios de la mujer y de género, propiciaron el surgimiento de una auténtica preocupación por el cuerpo y la sexualidad que a su vez produjo una basta bibliografía, sin embargo, antes de las propuestas de Michel Foucault¹⁴ no se había hecho bajo una perspectiva histórica. Desde la perspectiva de este autor, el cuerpo y la sexualidad se presentaban como permanentes cuestiones sobre los que cada sociedad había construido respuestas y estas se ordenaban de forma minuciosa bajo la mirada médica, anatómica, filosófica, religiosa, estética, política, educativa, etc. Historiadores como Peter Brown,¹⁵ Aline Rouselle,¹⁶ Georges

¹⁴ Michel Foucault, *La historia de la sexualidad*, 4a edic., Trad. de Ulises Guinazú, et.al., Siglo XXI, México, 1987. 3 ts.

¹⁵ Peter Brown, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Muchnik Editores, Madrid, 1993.

¹⁶ Aline Rousell, *Porneia. Del dominio del cuerpo a la provocación sensorial*, Península, Barcelona, 1983.

Vigarello¹⁷ y Thomas W. Laqueur¹⁸ han elaborado importantes acercamientos a la historia del cuerpo humano desde temas como higiene, la violación, la construcción social del sexo, la prostitución y el placer. En el mismo sentido, han aparecido obras como *La historia de las mujeres* y *La historia de la vida privada*, que son colectivas y han reunido diversos acercamientos a la vida cotidiana de hombres y mujeres desde la historia cultural en las cuales se puede constatar que el cuerpo es fundamental en la construcción de las diferencias entre los géneros y la manera en la que a través de la historia el cuerpo se ha concebido de manera diferente y se le han dado usos y tratos particulares, sobre todo, cómo se ha intentado recluirlo en el ámbito de lo privado, y finalmente, cómo dicho tratamiento, en particular de la sexualidad, da cuenta de los vaivenes de la sociedad.¹⁹ Entre estas obras sobresale la obra editada y compilada por Michel Feher, *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*,²⁰ en la cual se tratan una serie de problemas y aspectos sobre el cuerpo humano desde diferentes disciplinas –historia, antropología, filosofía– con ello se intenta dar una visión panorámica de la amplitud del campo investigado y señalar diversos modos que hay de enfocarlo.²¹ Como ya se señaló anteriormente, la etnología y otras

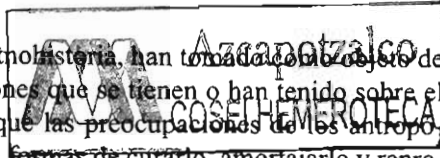
¹⁷ Georges Vigarello, *La historia de la violación, siglos XVI-XX*, Trad., Alicia Martell, Cátedra, 1999 (Col. Feminismos); *Lo limpio y lo sucio. La higiene desde la Edad Media*, Trad. de Rosendo Ferrán, Alianza, Madrid, 1991.

¹⁸ Thomas W. Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos*, Trad. de Eugenis Portela, Cátedra, 1994 (Col. Feminismos).

¹⁹ Véase, Philippe Ariès y Georges Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, Taurus, Madrid, 2001. 5 Tomos; Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres*, Taurus, Madrid, 1993.

²⁰ Michel Féher, Ramona Naddaf y Nadia Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Trad. de José Casas, et al., Taurus, Madrid, 1991. 3 ts.

²¹ *Ibid.*, p. 11, t. 2.



disciplinas como la etnohistoria, han tomado como objeto de estudio las concepciones que se tienen o han tenido sobre el cuerpo humano, aunque las preocupaciones de los antropólogos se referían a las formas de curarlo, amortajarlo y representarlo. En México, a partir de los años sesenta se multiplicaron los estudios que en nuestra realidad atendían a los grupos tradicionales en tópicos como las enfermedades, la salud, la curación, la sexualidad y la medicina tradicional, ocupando el quehacer de investigadores tanto nacionales como extranjeros.²² Sin embargo, los estudios que planteaban el análisis tomando como objeto central de la investigación al cuerpo eran y son escasos. Debemos mencionar la relevante obra de Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, de 1979, donde el antropólogo señalaba que las concepciones

²² Véase, Hugo Burgos Guevara y Norma Flores Mota, *Medicina de transición en una comunidad campesina*, México, Organización de los Estados Americanos, 1964; Miguel E. Bustamante, "Notas sobre enfermedades post-hispánicas en México: el paludismo", *Boletín de la oficina sanitaria Panamericana*, LXIII, 1967; Francisco A. Flores, *Historia de la medicina en México desde la época de los indios hasta el presente*, prol. Porfirio Parra, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1886-1888, 3 v.; William R. Holland, *Medicina maya en los Altos de Chiapas. Un estudio del cambio sociocultural*, Trad. por Daniel Cazés, México, Instituto nacional Indigenista, México, 1963 (Col. Antropología Social, 2); John M. Ingham, "On Mexican Folk Medicin", *American Anthropologist*, LXXII, 1970; De Alfredo López Austin: a) "Conjuros médicos de los nahuas", *Revista de la Universidad de México*, XIV, 11 de julio de 1970; b) "De las enfermedades del cuerpo humano y de las medicinas contra ellas", ECN, VIII, 1965; c) "De las plantas medicinales y de otras cosas medicinales", ECN, IX, 1971; d) "Textos de medicina náhuatl"; José María Osuna, *Los curanderos*, Barcelona, 1971; Spnecér L. Rogers y Arthur J. O. Anderson, "El inventario anatómico Sahaguniano", *Actas y Memorias del XXIV Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla, 1966; Dow F. Robinson, Textos de medicina náhuatl", *América Indígena*, XXI, 1961; Carlos Viesca Treviño, "Los psicotrópicos y la medicina de los gobernantes entre los aztecas", *Estudios sobre Etnobotánica y Antropología Médica*, IMEPLAN, II, 1977.

que se forman acerca del cuerpo humano son meollos receptores, ordenadores y proyectores de las esferas físicas y sociales que las envuelven. El estudio de estas concepciones debe partir del conocimiento de las sociedades que las crean y, recíprocamente, puede dar debida cuenta del mundo natural y social en el que los creadores han vivido. La relación entre estas concepciones y la acción y el entorno humanos es tan íntima como se creyó en la antigüedad que lo era el vínculo entre el microcosmos y el macrocosmos.²³

Para los años ochenta, bajo la influencia de la historia de las mentalidades se realizaron interesantes trabajos en particular sobre la represión sexual en la época colonial, en los cuales se vinculaban un tema de carácter audaz y con una serie de preocupaciones contemporáneas:²⁴ la condición de las mujeres, la crítica del machismo, el persistente influjo de la moral católica, el eficaz papel de la Iglesia católica. Sobresalen los trabajos de Solange Alberro,²⁵ Pilar Gonzalbo²⁶ y Serge Gruzinski.²⁷

²³ Alfredo López Austin, *loc. cit.*

²⁴ Seminario de las Mentalidades, *El placer de pecar y el afán de normar*, Joaquín Mortiz-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1988; Solange Alberro, *et al.*, *Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica*, INAH, México, 1980.

²⁵ Solange Alberro, *Familia y sexualidad en la Nueva España*, SEP-Ochentas, México; *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988; "El matrimonio, la sexualidad y la unidad doméstica entre los criptojudíos de la Nueva España, 1640-1650", en Seminario de las Mentalidades, *op. cit.*, pp. 103-169.

²⁶ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España: Educación y vida cotidiana*, El Colegio de México, México, 1987; *Historia de la educación en la época colonial: La educación de los criollos*, El Colegio de México, México, 1990.

²⁷ Serge Gruzinski, *El poder sin límite: cuatro respuestas indígenas a la dominación española*, INAH-Instituto Francés de América Latina, México, 1988; "Confesión, alianza y sexualidad entre los indios de Nueva España (introducción al estudio de los confesionarios en lenguas indígenas)", en Seminario de las mentalidades, *op. cit.*, pp. 169-216.

Por otro lado, desde la historia de las mujeres, también se ha abordado la importancia del cuerpo, en particular de la sexualidad para la construcción de la identidad femenina. Aquí los aportes sustanciales tienen que ver con el aborto, la virginidad, la prostitución,²⁸ el matrimonio, la maternidad y la participación laboral de las mujeres. Encontramos trabajos relevantes como el de Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*, en el que desde el feminismo concibe al cuerpo femenino como un cuerpo sometido. Desde esta perspectiva, encontramos algunos trabajos de una historia "revisitada", es decir, nuevas interpretaciones de periodos largamente estudiados pero que desde los enfoques de género, de la sexualidad y del cuerpo nos brindan interpretaciones novedosas.²⁹

Colofón

El somero recuento presentado, nos da clara idea de los temas que la investigación social y humanística ha privilegiado en relación al tópico del cuerpo. Si bien todos estos temas se ocupan de uno u otro aspecto relacionado con la corporeidad de los individuos, muy pocos toman al cuerpo como el objeto

²⁸ Katherine Bliss, *Prostitution, Revolution and social Reform in Mexico City 1918-1940*, Chicago University Press, 1996; Ana María Rodríguez Atondo *El amor venal y la condición femenina en el México colonial*, INAH, México, 1992 (Col. Divulgación); Guadalupe Ríos de la Torre, *La prostitución femenina en la Ciudad de México durante el porfiriato*, UNAM, México, 1991; Guadalupe Ríos y Marcela Suárez, "Reglamentarismo, historia y prostitutas", en *Constelaciones de modernidad*, UAM-A, México, 1992.

²⁹ Véase, René González, *Sexo y confesionario*, Plaza y Valdés-CONACULTA, México, 2002; Oliva López Sánchez, *Enfermas, mentirosas y temperamentales: la concepción médica del cuerpo femenino*. Plaza y Valdés, México, 1998; Elsa Muñiz, *Cuerpo representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional*, UAM/Miguel Ángel Porrúa, México, 2002.

propiamente dicho de la investigación. De tal manera que recuperar los registros corporales es, como señala Michel Féher en el prólogo al segundo tomo de *Fragments para una historia del cuerpo humano*, precisamente conjuntar los fragmentos que intentan apuntalar la recuperación del cuerpo en el contexto de nuestra historia y nuestra cultura.

Bibliografía

- ALBERRO, Solange, (et.al), *Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica*, INAH, México, 1980.
- , *Familia y sexualidad en la Nueva España*, SEP-Ochentas, México.
- , *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- , “El matrimonio, la sexualidad y la unidad doméstica entre los criptojudíos de la Nueva España, 1640-1650”, Seminario de las Mentalidades, *El placer de pecar y el afán de normar*, Joaquín Mortiz- Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1988.
- ARIÈS, Philippe y Georges Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, Taurus, Madrid, 2001. 5 Tomos.
- BLISS, Katherine, *Prostitution, Revolution and social Reform in Mexico City 1918-1940*, Chicago University Press, 1996.
- BUSTAMANTE, Miguel E., “Notas sobre enfermedades post-hispánicas en México: el paludismo”, *Boletín de la oficina sanitaria Panamericana*, LXIII, 1967.
- BURGOS GUEVARA, Hugo y Norma Flores Mota, *Medicina de transición en una comunidad campesina*, México, Organización de los Estados Americanos, 1964.
- BROWN, Meter, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Muchnik Editores, Madrid, 1993.
- DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no*, Cátedra, Madrid, 1992, Col. Feminismos.

- DUBY, George, y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres*, Taurus, Madrid, 1993.
- ESCUADERO, Jesús Adrián, "La genealogía del cuerpo", en *Corporizar el pensamiento*, Universidad Autónoma de Barcelona/Mirabel Editorial, Pontevedra, 2006.
- FÉHER, Michel, Ramona Naddaf y Nadia Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Trad. de José Casas, *et.al.*, Taurus, Madrid, 1991. 3 Tomos.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Ediciones Populares, Archivo de Filosofía, Núm.4 México, 1982.
- _____, *La historia de la sexualidad*, 4a edic., Trad. de Ulises Guñazú, *et.al.*, Siglo XXI, México, 1987. 3 Tomos.
- Flores, Francisco de A., *Historia de la medicina en México desde la época de los indios hasta el presente*, Prol. Porfirio Parra, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1886-1888, 3 Vols.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Las mujeres en la Nueva España: Educación y vida cotidiana*, El Colegio de México, México, 1987.
- _____, *Historia de la educación en la época colonial: La educación de los criollos*, El Colegio de México, México, 1990.
- González, René, *Sexo y confesionario*, Plaza y Valdés-CONACULTA, México, 2002.
- Gruzinski, Sergei, *El poder sin limite: cuatro respuestas indígenas a la dominación española*, INAH-Instituto Francés de América Latina, México, 1988.
- _____, "Confesión, alianza y sexualidad entre los indios de Nueva España (introducción al estudio de los confesionarios en lenguas indígenas)", en Seminario de las mentalidades, *op.cit.*, pp. 169-216.
- Holland, William R., *Medicina maya en los Altos de Chiapas. Un estudio del cambio sociocultural*, Trad. por Daniel Cazés, México, Instituto Nacional Indigenista, México, 1963, Col. Antropología Social, 2.

- Ingham, Johon M., "On Mexican Folk Medicin", *American Anthropologist*, LXXII, 1970.
- Laqueur, Thomas W., *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos*, Trad. de Eugenis Portela, Cátedra, 1994, Col. Feminismos.
- Lévi-Strauss, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Planeta-Agostini, Trad. De Marie Therese Cevalasco, Barcelona, 1993.
- López Austin, Alfredo, "Conjuros médicos de los nahuas", *Revista de la Universidad de México*, XIV, 11 de julio de 1970.
- _____, "De las enfermedades del cuerpo humano y de las medicinas contra ellas", ECN, VIII, 1965.
- _____, "De las plantas medicinales y de otras cosas medicinales", ECN, IX, 1971.
- López Sánchez, Oliva, *Enfermas, mentirosas y temperamentales: la concepción médica del cuerpo femenino*, Plaza y Valdés, México, 1998
- Malinowski, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978.
- Mead, Margaret, *Sexo y temperamento*, Paidós, México, 1990.
- Muñiz, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, Miguel Ángel Porrúa/UAM-A, México, 2002.
- Pedraza Gómez, Zandra, *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*, Departamento de Antropología Universidad de los Andes, Bogotá, 1999, p. 21.
- Ríos de la Torre, Guadalupe, *La prostitución femenina en la Ciudad de México durante el porfiriato*, UNAM, México, 1991.
- _____, y Marcela Suárez, "Reglamentarismo, historia y prostitutas", en *Constelaciones de modernidad*, UAM-A, México, 1992.
- Robinson, Dow F., *Textos de medicina náhuatl*, *América Indígena*, XXI, 1961.

- Rodríguez Atondo, Ana María, *El amor venal y la condición femenina en el México colonial*, INAH, México, 1992, Col. Divulgación.
- Rogers, Spencer L. y Arthur J. O. Anderson, “El inventario anatómico Sahaguniano”, *Actas y Memorias del XXIV Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla, 1966.
- Rousell, Aline, *Porneia. Del dominio del cuerpo a la provocación sensorial*, Península, Barcelona, 1983.
- Seminario de las Mentalidades, *El placer de pecar y el afán de normar*, Joaquín Mortiz- Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1988.
- Viesca Treviño, Carlos, “Los psicotrópicos y la medicina de los gobernantes entre los aztecas”, *Estudios sobre Etnobotánica y Antropología Médica*, IMEPLAM, II, 1977.
- Vigarelo, Georges, *Historia del cuerpo. Del renacimiento a la ilustración*, Taurus, Madrid, 2005.
- , *La historia de la violación, siglos XVI-XX*, Trad., Alicia Martell, Cátedra, 1999, Col. Feminismos.
- , *Lo limpio y lo sucio. La higiene desde la Edad Media*, Trad. de Rosendo Ferrán, Alianza, Madrid, 1991.
- , “Historia de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau”, en, *Historia y grafía*, 9, Universidad Iberoamericana, México, 1997.

Antonio Marquet*

Epígrafe

A manera de epígrafe, quiero empezar por comentar un fragmento de *El largo viaje* (1960) de Jorge Semprún en el que el dirigente del partido comunista español afirma que no va a morir, sino a desaparecer, porque la gente para la que él importa, con la que vivió esa experiencia de la detención, del largo viaje de Compiègne a Buchenwald, ya ha muerto:

La idea de que tal vez mi muerte no llegue a ser algo verdaderamente real, es decir, algo que forme parte de la vida de alguien, al menos de alguien. Tal vez mi muerte como algo real me será negada, aun esta simple posibilidad, y busco desesperadamente quién me echará en falta, qué vida podré dejar vacía, obsesionar con mi ausencia, y no lo encuentro, en este preciso momento no lo encuentro, mi muerte no tiene una posibilidad real, tal vez ni siquiera podré morir, sino que sólo podré desaparecer, dejarme borrar suavemente de esta existencia, sería preciso que Hans viviera, que Michel viviera, para que yo pudiese tener una muerte real, que se aferre a lo real, para que no me desvanezca simplemente en la penumbra maloliente de este vagón. (p. 204)

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

La muerte no es algo personal. Significa, llega a ser muerte, en la medida en que es resentida por alguien, en la medida en que alguien tramita un duelo. Desde esta perspectiva, Semprún distingue entre morir y desaparecer. Los muertos por la pandemia del VIH, serían desaparecidos si no hubiera una comunidad que los eche en falta, que haga un esfuerzo de recordación a partir de su fin trágico, muchas veces en el silencio (porque es difícil decirlo: a la familia, a la pareja, a la comunidad), en la soledad (rechazados por familia, abandonados por su pareja, sin dinero, debieron partir de sus lugares de origen por la estigmatización, por el clóset, expulsados de sus familias, para vivir una vida libre, para encontrar a otros gay y vivir en la comunidad); sin medicamentos (por desabasto, por falta de recursos, porque no existían, por ausencia de medicamentos genéricos, por la “libertad” de la que goza la mafia blanca...). Puesto que cada gay lleva inscrito las marcas de una historia de discriminación, no solo cuentan las muertes recientes.

Un dato debe presidirlo todo: En 2007 hay 193,000 casos registrados de VIH.

Problemas

No hay tal cosa como la aparición súbita del universo gay en la Ciudad de México
Carlos Monsiváis, *Salvador Novo*

Me gustaría enumerar en primer término un cierto número de problemas: 1) terminológico. La primera dificultad es cómo referirse a un colectivo que se ha nombrado como vértice de la condena, sodomitas, como vértice de la patología, homosexuales o como el vértice de la injuria maricones o jotos. Gay y Queer son términos muy recientes. Los demás grupos marginales tienen un nombre que los designa y no plantea problemas históricos. Hay un malestar en las denominaciones. 2)

las posibles temáticas que abracaría esa historia. 3) La homofobia o supremachismo: ¿En qué medida el supremachismo ha sido modeladora de la cultura LGBTTTT? ¿Cómo la cultura en tanto que construcción simbólica actúa en contra de la discriminación? El supremachismo como modelador de la política y el estado nacional. Supremachismo y discurso identitario. 4) Una historia social de la comunidad gay, 4) los derechos humanos, la gaydad como un movimiento en pro de los derechos civiles, en el contexto del feminismo y también de otros movimientos sociales; 5) La gaydad como una narrativa a partir de la experiencia del Sida, es decir, de haber experimentado la posibilidad de desaparición como comunidad. 6) La gaydad como una historia cultural (esto puede ser lo menos provocativo, puesto que es lo que la heterosexualidad esperaría...)¹ 7) La relación de la cultura LGBTTTT con la cultura canónica, la cultura de élite y cultura popular: estando la cultura LGBTTTT en ambos márgenes. 8) ausencia y desaparición de documentación. Archivos, problemas de material (carácter efímero de los soportes, o el carácter clandestino de las producciones, de la vida gay, dificultad de encontrar ediciones limitadas, lo gay sólo ha existido en el orden de la nota roja, del castigo, del hermetismo. 9) Creadores en el clóset: los mismos artistas muchas veces no se reconocen como creadores de cultura LGBTTTT). 9) Quiénes son los objetos historizables: los creadores culturales; los activistas, los intelectuales, las figuras descollantes; también los bares, los animadores de la noche, los chichifos y los travestis, las transformistas y las *drag queens*. Es la historia de las fiestas, de las formas de reunión, de las clandestinidades y de la burla al aparato de vigilancia del Estado. La homosociabilidad: El ligue, los sitios de ligue, las redes de consumo. 10) La primera vez: La historia

¹ "Así, la constitución de los invertidos u homosexuales se caracteriza frecuentemente por una especial aptitud del instinto sexual para la sublimación cultural.", afirma Sigmund Freud en "La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna" (1908).

de la comunidad gay es un recuento de “la primera vez”: la primera vez que el tema fue abiertamente hablado Nancy Cárdenas; la primera marcha de 1970; la primera vez que apareció el término Sida (3 de julio de 1981), del primer *best seller*, *El vampiro de la colonia Roma*, de la primera vez que marchamos hasta el Zócalo (1999); de la primera firma de la sociedad de convivencia; o de la primeras lesbianas que se unieron en Coahuila. María Teresa Llamas es despedida por hacer el primer reportaje en Televisa.²

Francia: Foucault, Fernandez, Eribon, Martel

Antes de desarrollar estos temas, me permitiré un rodeo por Francia para especular sobre diferentes épocas, diferentes soluciones a la cuestión gay. Al pensar la gaydad, Michel Foucault (1926-1984) reflexionó sobre el poder, hizo *La historia de la sexualidad*; Dominique Fernandez (1929), escribió *El rapto de Ganimedes* (1989), una colección de ensayos sobre artistas homosexuales. Cuando tocó el turno a Didier Eribon (1953) pensó la injuria (*Reflexiones sobre la cuestión gay*, 1999): Frederic Martel (1967) por su parte hizo *Le rose et le noir* (1996) *La longue marche des homosexuels* (2002). Se trata de cuatro generaciones y de cuatro formas diferentes de preocuparse por la gaydad. Se trata también de pensarla desde diferentes disciplinas: la filosofía Foucault y Eribon, por oposición a la literatura (Fernandez) y la historia del movimiento (Martel). Se trata de diferentes concepciones de la gaydad: el elitismo de Fernandez que escoge el ensayo, frente a la gaydad como un movimiento (Martel) en una monografía. En los cuatro casos hay un esfuerzo de historización.

² Braulio Peralta, *Los nombres del arco iris: trazos para redescubrir el movimiento homosexual*, Nueva Imagen/CONACULTA/INBA, México, 2006. p. 31.

Sin olvidar a Francisco de la Maza y su indagación sobre Antinoo, o el ensayo pionero sobre la literatura de tema homosexual de Luis Mario Schneider, en México el iniciador es sin duda Novo, escribió tres formas de historia: el ensayo histórico *Las locas, el sexo...* (el ensayo con la ironía y el sentido del humor característico) escribió *La estatua de sal* (la historia del descubrimiento subjetivo de la gaydad y de las vicisitudes para asumirla, así como la historia de una comunidad: las chicas de donceles) y las crónicas periodísticas después recopiladas por J. E. Pacheco, que es un ejercicio de crónica social con la impronta de una mirada gay. En el proyecto de Novo se une la autobiografía, la historia y la crónica.

Monsiváis escribió el prólogo a *La estatua de sal*; pero es evidente que no otorga una especificidad a la gaydad como temática independiente: Monsiváis enmarca al movimiento gay dentro del surgimiento de la sociedad civil (ante el terremoto y sus consecuencias, por ejemplo), pero se centra en América Latina, la crítica del discurso; la mirada del marginal (por motivos de política, género y religión), observa críticamente y describe con ironía el poder. Monsiváis no hace de la gaydad su objeto de estudio, aunque de cierta forma su trabajo es consecuencia de la suma de marginalidades, entre las cuales yo colocaría en primer término a la homosexualidad. Tal como lo demuestra el inmenso trabajo de coleccionismo que desemboca en *El Estanquillo*, a Monsiváis le importa la revalorización de la cultura popular, frente a la cultura de élite... a partir de esta trayectoria general se pueden articular otros proyectos.

Fito Best³

“Fito Best” es el título de una semblanza de Monsiváis donde aborda al artista y director (1891-1965) a partir de su excentricidad. Monsiváis se centra en una reseña de *Mancha de sangre*

³ *Confabulario*, 13 de enero de 2007. núm. 143. p. 3.

película de Best Maugard que se distingue por el desnudo de Stella Inda y por inaugurar el género de las cabareteras. Fito también es asesor de Eisenstein durante la filmación *Que viva México*. Muere en el ascenso a la Acrópolis de un ataque al corazón.

Monsiváis nunca habla de la homosexualidad de Fito; de las relaciones de amistad, del círculo de Best Maugard. Me parece sorprendente que un gay haga una semblanza de otro gay, sin mencionar su dimensión homosexual: sólo alude a ella. Ciertamente no tiene por qué hacerlo directamente Monsiváis. Sin embargo, esta actitud es sintomática y característica de otra época en que no había vida fuera del clóset, ni estudios gays.

En cambio, en el retrato de Fito Best Maugard que hace Diego Rivera, el muralista subraya su homosexualidad. Su pose, su elegancia, la atención que presta a su arreglo personal tienen un lugar destacado en el retrato. Fito se pone un guante y se prepara para salir, a sus pies se dibuja un paisaje urbano, fabril... (¿la escena contiene alguna alusión? El espectador puede preguntarse si a Fito Best le gustaban los obreros; o si el contraste entre la elegancia y la austeridad del entorno subrayan una vida proletarizada y la elegancia de Fito). Su figura delgada corresponde a la de un dandy. Diego Rivera no tiene empacho en representar una imagen masculina ajena al canon de virilidad. Es un hombre joven, de figura espigada, que se arregla. En contraste, Monsiváis habla de él como excéntrico, como elegante, como colaborador de Eisenstein (colaboración de dos gays), como director de cine, trasgresor de los códigos de decencia. Pero no dice gay, homosexual, en ningún momento. Estamos en la frecuencia de la insinuación, de las pocas palabras que sabrán entender los "entendidos". Es de esta forma como la comunidad gay ha quedado sin historia. Reducida a casos aislados, clínicos, policíacos, inquisitoriales: nuestra historia, fragmentada, criminalizada, ha sido "contada" por otros.

La antropología

La antropología ha abierto los ojos a la descripción de un colectivo al que desconoce la categoría de comunidad. Se describe a los jóvenes (Mauricio List), a los muxes (Marilene Miano, *Género y homosexualidad entre los Zapotecos del Istmo de Tehuantepec*, Tesis doctoral en antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2001; Alejandra Islas, *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* 2005), el cotorreo en el Noroccidente de México (Guillermo Núñez Noriega). ¿Cómo nombrarlos?, gays, hombres que tienen [sic] sexo con hombres⁴ ¿cómo se autonombran?, para poner en relieve su existencia en el tejido social. La antropología procede a través de entrevistas, en profundidad. Tales testimonios han quedado en cintas que no son vertidas in extenso en los estudios. Apenas un párrafo, si acaso, accede a la argumentación. Se salva de naufragar en el anonimato un nombre, desprovisto de apellido... quizá un sobrenombre. Esas palabras en el umbral del anonimato, invalidan, ilustran, justifican, apuntalan una argumentación teórica: lo importante es la discusión del científico; y el testimonio queda en segundo lugar, listo para ser utilizado. El antropólogo se convierte en el mediador de una voz, una subjetividad que se expresa sin rostro civil... En este contexto, importa un grupo, no una subjetividad.

La historia gay, discursos sobre la gaydad y el fanatismo

La gaydad existe en el discurso teórico universitario, en el discurso legal, en el terreno de los derechos civiles: la homosexualidad se ha transformado en un terreno de disputa de las

⁴ Ahora se utiliza este anglicismo para “sostener relaciones sexuales” o “hacer sexo” (o “el amor”), expresiones que seguramente sonaban mal a la generación anterior a la nuestra y que ahora han caído en desuso en México.

fuerzas en el que se enfrenta dos concepciones jurídicas: el derecho natural vs. los derechos humanos; la laicidad contra la filosofía natural tras la cual se esconde la jerarquía del fanatismo religioso.

De acuerdo con lo que estamos viviendo históricamente, el fanatismo impera en el mundo (Estados Unidos, mundo islámico, Israel, México). Ante la falta de perspectivas económicas, educativas y sociales, la religión apela al sujeto: eres cristiano, judío, o musulmán; exagera el sectarismo: protestante o católico; shía o sunita; hasidi, sionista. A fin de cuentas la Sharía resulta tan violatoria de los derechos humanos de la comunidad LGBTTTT como las encíclicas del Vaticano o los fundamentalistas hebreos o norteamericanos.

En un contexto en que los derechos humanos retroceden, el rabí, el ayatollah o el gran inquisidor de Roma pretenden convertir al gay, homosexual, queer en el WC, la amenaza contra la civilización o la hez de la humanidad⁵. Decretando que su existencia es causa de la decadencia universal, signo del fin de los tiempos. Se pretende hacerlo chivo expiatorio de la modernidad (según la tesis de Marina Castañeda en la *Nueva homosexualidad*).

Otros la reprueban en nombre de un discurso identitario: el gay no debe tener cabida en el proyecto heteronormado de Nación que en tanto que delirio idealista, excluye a los marginados. Los mexicanos al grito de guerra, tan anticuado como

⁵ El presidente de Irán, Mahmoud Ahmadinejad, negó en su visita a Columbia University (25 de septiembre de 2007) que existieran homosexuales en su país: "We do not have this phenomenon. I don't know who has told you that we have". Pero no es necesario desplazarse hasta Asia central, en *El miedo a los animales*, Enrique Serna describe las preferencias por los travestis del comandante de la judicial, Maytorena; y como otro ejemplo de la descomposición y corrupción del mundo intelectual a Fabiola Nava que no duda en sostener relaciones lésbicas para publicar su libro de cuentos. La homosexualidad es un elemento que sirve para describir el grado de decadencia moral de los personajes y fortalecer la denuncia que se propone Serna.

violento, son machos: “un maricón ofende a la hombría, a México, a la revolución.” (Monsiváis, 2000; p. 32)

La gaydad está atrapada en el discurso religioso, en un contexto conservador que pretende hacer de ella, el peligro por antonomasia contra la familia, contra la moral... la comunidad gay sirve como pretexto para un discurso vacío que elabora una moral para el otro, una moral como estrategia de sumisión, no como proyecto ético. Se hace la moral para la mujer, se aplica los castigos de esa moral para quien se aparta de ella; pero incumplirla no causa daño al varón heterosexual habituado a una doble moral.

Uno va a la cárcel por un robo de unos pesos, no por el robo de millones; se sanciona al pobre, al indio, al puto, pero, de acuerdo con criterios de raza, clase o género, los castigos son diferentes. A unos se les envía a la cárcel; a los otros se les asesina. No hay justicia para el homosexual que es víctima cotidiana de discriminación, velada o abierta, robos, injurias, burla, a pesar de la afirmación de Monsiváis: “la homosexualidad en México desde el siglo XIX está permitida simplemente porque los legisladores no se atrevieron a mencionarla.”⁶

En este contexto, hacer la historia de la comunidad gay es un acto en contra del gaycidio, esa política que orquestada desde el poder, la iglesia y el estado, victimiza y promueve el odio, la intolerancia, la marginación. Invisibilizar (a través de la abstención, de la discreción) es el proyecto de la (pseudo) tolerancia... invisibilizar para aniquilar.

Se habla de la anomía para caracterizar a un Estado que sirve para mantener a una clase de privilegiados. Pero que no

⁶ Afirmación reivindicatoria, en cierto aspecto, y derivada de una reflexión lógica, pero que no toma en cuenta la incertidumbre legal de la comunidad. No mencionarla no es equivalente a permitir la homosexualidad, es una negación de una violencia que no ha conocido ningún marginal o perseguido. Por otro lado, las consecuencias de la injuria y la subalternización de la homosexualidad se experimentan en coordenadas ajenas a la lógica. Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, p. 36.

se preocupa el bienestar de los ciudadanos, que no favorece sus proyectos.

La incompletud de los proyectos y los cambios de puntos de vista

En su época se polarizaron las reacciones en torno a *La estatua de sal*. Algunos la leyeron como un afán de exhibir a quienes preferían mantener su orientación sin develar, como un afán de exhibir, un *outing*. Un homosexual ahora septuagenario, que haya conocido a personajes aludidos, quizá no haya valorado esta novela con el mismo entusiasmo que despierta en alguien más joven. Al fallecer los aludidos, se puede ver otros sentidos más allá de las tensiones dentro de la comunidad gay en que surgió. Si en un momento pudieron ser muy evidentes las estrategias de agresión (Monsiváis señala que “Novo carece de solidaridad explícita para con sus semejantes”, 2000; p. 35); posteriormente pudo verse como un relato fundador de la gaydad en México; o como “breve joya de la literatura cómica”⁷. De todas formas, al no ser impresa, *La estatua de sal* circuló de mano en mano. ¿Cuántas copias pudieron hacerse si tenemos en cuenta que el sistema de fotocopiado no existía? ¿Cuánta angustia pudo generar en los balconeados?

Por otro lado, *La estatua de sal* permaneció incompleta. Lo que conocemos actualmente apenas es un fragmento de novela de lo que fue el proyecto inicial. Novo tenía en mente *En busca del tiempo perdido* como una coordenada cultural. Se puede especular en torno al esfuerzo emocional, en cuanto a la viabilidad como proyecto editorial, en cualquier caso, lo que aparece es la imposibilidad de hacer un relato “completo” de la homosexualidad; es decir la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto que no contaba con modelos en español, un proyecto que trasgredía las estructuras morales. Para

⁷ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, p. 17.

Monsiváis es una cuestión económica: “Según creo, *La estatua de sal* se interrumpe cuando a su autor empieza a irle muy bien en lo económico y en lo social. Mucho del impulso más crítico y autocrítico vine de la época del acoso” (2000: p. 127)

Me parece que sería importante comparar *La estatua de sal* y *Fruta verde* (2006) de Enrique Serna con el objeto de percibir los cambios de dos procesos de convertirse en escritor (gay o bisexual); de crecer y convertirse en adulto; dos mentalidades, dos sociedades diferentes. El primer plan parte desde la infancia, sigue la gestación del sentimiento homosexual en el alma de un niño; el segundo es un programa que parte desde la adolescencia y describe cómo un adolescente es cortejado por un dramaturgo homosexual (lo cual significa que ya hay homosexuales establecidos abiertamente en el espacio social y cultural) y tiene una primera experiencia homosexual: la fascinación del adolescente por un escritor, novela en que la trasgresión y el humor juegan un papel importante en el proceso de seducción. En todo caso, Serna articula un proyecto que narra el inicio de la escritura, la confrontación y liberación del universo materno (Novo se conforma con denunciarla). En medio siglo, el cambio de mentalidad es enorme, a pesar del acusado conservadurismo.

Destrucción

Uno de los problemas más graves a los que se enfrenta la historización de la cultura LGBTTT es la inexistencia y la destrucción de la documentación LGBTTT que ha sido sistemática. ¿Cuántos objetos personales, correspondencia, fotos, objetos artísticos se ha perdido en nombre del ocultamiento? Una vez muerto el creador, a la familia le importa borrar las huellas: que no se diga que fue gay. La “gazmoñería” de las familias ha dificultado el trabajo de los biógrafos. Gibson pone como ejemplo que en España se tiende “a destruir

correspondencia cuando se trata de cosas íntimas” para proteger el “buen nombre” de un hombre o mujer famosos y el de su familia.⁸ Una historia cultural de la gaydad debe hacer el registro de tales quemas inquisitoriales.

Lesbianas fueron Sor Juana, Gabriela Mistral. Son íconos de la comunidad gay. Pero ¡Malhaya a quien se atreva a decirlo...! ¡Cómo se puede ensuciar a una figura nacional con la sospecha! Por otro lado, se argumenta que no se puede aplicar a ellas un concepto que no existía. Las cartas a la virreina, los argumentos que Sor Juana esgrime para estudiar en el convento y retirarse del juego del matrimonio, no prueba nada. Creo que sería hora de recuperar la queeridad de los genios. Queeridad como desajuste de las tendencias homogeneizantes, como cuestionamiento del orden existente, como rebeldía a la autoridad, como insumisión a la jerarquía; como reivindicación de un espacio para la subjetividad. La gaydad a fin de cuentas exige que el Estado no invada la esfera privada con decretos. Quiere que el sujeto conserve su autonomía para decidir en el terreno de su intimidad, lo cual irrita a la mente totalitaria.

¿Dónde sucedió la fiesta de los 41? Exactamente no lo sé, por el monumento a la Revolución, en la colonia Tabacalera. ¿Es puramente ignorancia mía, siendo un hecho que lo conoce toda la sociedad entera? El linchamiento de una sociedad que ríe en su acto salvaje; la sociedad porfiriana, sumida en la injusticia y la corrupción, en el bestialismo seguirá triunfando mientras no haya una placa que recuerde los sitios del infamante allanamiento.

⁸ Álvarez, Soledad, “Bajo su apariencia de duro escondía una gran ternura. Ian Gibson prepara una biografía sobre Buñuel en la que revela el lado sensible del cineasta”, en *elmundo.es*, <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/12/cultura/1186917623.html>

La publicidad

Al igual que la sociedad en su conjunto, la comunidad gay está expuesta a la devastación de la publicidad. En este terreno, sucede con los gays al igual que las mujeres, cuya representación es objeto de violencia (retratadas como consumistas, corporeidad pura, subalternizadas...). Me gustaría comentar desde esta lógica abordando la salida al mercado en septiembre de 2006 de una red telefónica: *Gaymovil* que ofrece enviar una serie de mensajes al celular, organizados por secciones. ¿Cuáles son las categorías que ofrece?: una línea de chistes y perradas; posiciones sexuales; horóscopo gay; preguntas a un consejero llamado Jeff; Consulta Shamman; cartelera Urban Fest y los “Mejores tests” que consisten en saber:

Obvio	¿Qué tan obvio eres?
Fashion	¿Qué tan fashion eres?
Activo	¿Qué tan activo eres?
Sabes	¿Cuánto sabes sobre sexo?
Prueba	¿Debo hacerme la prueba del VIH?
Cita	¿Cómo eres en la primera cita?
Fanta	¿Son peligrosas tus fantasías sexuales?

Y finaliza con Reventones ERADIO, sección que promete: “recibirás un mensaje con la recomendación más IN para reventarte este fin o entre semana”. Se trataría de una radiografía de las “preocupaciones” que giran en torno a parecer o no gay (lo cual habría que disimular a toda costa), el imperativo de glamurizarse (como forma de integración social, maquillando algo que de inicio está devaluado) y ser activo (pare rendir tributo a una sociedad machista que vuelve subalterna a la gaydad): inútil poner en relieve la enorme autodescalificación gay (hecha por gays) que conlleva y la violencia discursiva desde la misma comunidad gay. No se trata de sostener hipócritamente un discurso políticamente correcto; sin embargo, una historia de la cultura LGBTTT

debe tener en todo momento presente la imagen negativa que puede tener la homosexualidad entre los mismos gays.

Una cuestión de terminología

Solo la aceptación de uno mismo como miembro del “colectivo” en cuestión y la solidaridad mínima como gay con los demás gays (y con las lesbianas) puede servir de punto de apoyo para una resistencia eficaz a la injuria y al proceso de estigmatización de los homosexuales en la sociedad
Didier Eribon, *Reflexiones en torno a la cuestión gay* (p. 107)

Retorno al primer punto de la problemática ¿cómo hacer una historia de la cultura LGBTTT, cuando todos los términos que existen, homosexual (mediados del s. XIX), gay (años sesenta), transexual (creada en los años cincuenta), travesti, homofobia, lesbofobia, transfobia, queer, han sido acuñados recientemente? ¿Como hacer una historia que imprimiría el sello del anacronismo en lo que quiere historiar lo cual constituye una forma de alienación, de manipulación, de violencia?

¿Qué historia hacer? y ¿cómo delimitar el territorio? ¿Hay que hacer una historia de la cultura gay o de la cultura queer? ¿Hay que elaborar una historia de la mariconería, de la jotería, del ambiente, del otro lado? ¿Habría que incluir juntos a lesbianas y gays? ¿En esa historia de la cultura se incluiría en “el mismo saco” a travestis y transexuales; osos y “leathers”; “fashions” y lesbianas?⁹

⁹ En el siguiente pasaje, Monsiváis aplica términos anacrónicos a Novo: “ser de ambiente”, “ser gay”, son sinónimos: “Novo es ejemplar en diversos sentidos: el escritor de originalidad extraordinaria; el paseante que le proporciona a la Ciudad de México su primera versión de conjunto; el gay que le concede un rostro talentosísimo a su predilección. También es un representante del Ambiente con su práctica del “afeminamiento” que satisface las expectativas del voyeurismo moral...” (2000; p. 39)

Atendiendo a las reservas que plantea el contraste actual de gaydad como identitaria y queerdad como apertura cuestionadora del orden gay y del orden heteronormativo, ¿cómo hace una historia que se centre sólo en una porción, en lo que se considera la cultura queer? ¿Que dé lugar a una historia gay homosexual de ambiente maricón en dado caso de que pudiera realizarse, qué validez y qué horizonte abarcaría? ¿A alguien interesaría mutilar gay-homosexual... para quedarse tan sólo en lo queer, dándole la espalda a lo gay que ha sido el motor de rebeldía, de visibilización, y de consolidación en la sociedad por lo menos hasta la década de los noventa?

El acercamiento al tema no implica resolver problemas terminológicos sino enfrentar otros puntos polémicos: ¿hay una cultura LGBTTT, o se trata de una subcultura? ¿El hecho de plantear que hay una cultura LGBTTT implica que hay cultura heterosexual? Más allá de las definiciones teóricas, lo importante es la fuerte necesidad de elaborar un tejido (que sería la historia o la crónica) que sirva de soporte, que coloque en una retícula, que una lo que es dispar, lo que pertenece a registros diferentes (lo popular/lo intelectual, por ejemplo) lo que ha sido cercenado del tejido grupal: familiar, generacional, escolar, social. La caída en el vacío que significa para un homosexual las primeras etapas del proceso de salir del clóset, el proceso de marginalización y de estigmatización social subsecuentes, crea un ansia de reencontrarse en otro grupo, en otro orden. Puede ser desde el sexo grupal, hasta la comunidad de amigas, o la familia gay (hermanas, comadres, madres), grupos de amigos que se hablan en femenino, grupos que se visten de la misma manera, siguiendo una misma lógica (*fashion, leather, drag, travesti...*) la diversidad de estrategias de grupalización y la fuerza con la que se constituyen, hacen evidente la separación traumática original del grupo, de los grupos. Simbólicamente hay un trabajo enorme para que el individuo se integre en un grupo, forme un grupo.

En la actualidad, el significado de la agenda del movimiento, no puede descalificarse reduciéndola a una lucha por hacer sexo con acta de matrimonio, ni por vestirse de novia para ir al altar... Desde mi punto de vista por lo que se está luchando es por la posibilidad del sujeto de poder cuestionar. Por lo que se pelea es por restituir a la constitución mexicana parcialmente la verdad de su mentira, es decir la igualdad de todos los mexicanos ante la ley, por inscribir al gay dentro de la ley. Por lo que se pelea es por ejercer la libertad del sujeto de ser dueño de su destino, de poder intervenir en su historia personal. Es fundamental hacerlo, ahora que el Estado opera sistemáticamente tajadas en los derechos humanos.

Es fundamental oponerse a esos pseudovalores que pretenden transformar al sujeto en esclavo de la voluntad divina, interpretada por el oráculo del Vaticano, ahora que Estados Unidos quiere mantener a los presos políticos fuera de su territorio, ahora que el Tribunal de La Haya ha declarado que no hay extraterritorialidad ni prescripción a los crímenes contra la humanidad, y que se hace patente que hay una “democracia” de las colonias y otra “democracia”, no menos ficticia, de (Norte)América; y que el estado mexicano se encuentra en un proceso intensivo de sotanización.

Por ello es preciso elaborar la definición del terreno, discutir los problemas de nominación de lo historiado, emprender historias o crónicas de parcelas dentro de la Nación *Queer*, al mismo tiempo que enfrentar la urgencia de elaborar una historia integral. No hay que pasar por alto que cuando la comunidad gay es observada desde el exterior se reduce su variedad: la condena alcanza por igual a lesbianas, homosexuales, travestis, transexuales. El matiz está en las formas de castigar.

¿Cuáles son los criterios de periodización, y la dinámica de una historia que no puede hacerse sino de manera fragmentaria? La década de los setenta es un parteaguas: separa el régimen de gubernamentalidad homosexual del régimen de gubernamentalidad gay, de acuerdo con los términos que uti-

liza Roberto González Villarreal en “El Nuevo Régimen de Gubernamentalidad Gay”¹⁰.

González Villarreal caracteriza el régimen de gubernamentalidad homosexual a través de: segregación del deseo homoerótico del cuerpo social; formulación de arreglos institucionales de exclusión y castigo; existencia técnicas de corrección del cuerpo; discursos de normalización; tipificación de las representaciones, enclaustramiento, individuos sin voz ni imagen.

Por otra parte, define la era gay a través de la visibilización de la homosexualidad, la construcción de identitarios lésbico-gays; el relajamiento de las interdicciones sobre prácticas homoeróticas; institucionalización de la diferencia por orientación sexual; aparición de una población gay reconocida y auto-asumida; la apropiación gay de saberes e invención de discursos propios.

Sin duda la literatura gay ha jugado un papel esencial en este proceso de cambio, puesto que contribuye a la visibilización, a la apropiación de técnicas y saberes, como apoderarse de un saber particularmente investido simbólicamente como es la literatura.¹¹

¹⁰ Ponencia leída el 28 de octubre en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en el II Congreso de Escritores Sobre Diversidad Sexual.

¹¹ Cf. “Ofensivas discursivas en la narrativa gay (para sobrevivir en Heterolandia)”, en *Literatura mexicana*, vol. XVI-2 (2005), pp. 89-115.

¿Una historia balcanizada?

Todo gesto gay, toda participación, ya fuese la más lejana,
la más distante, la más secreta, en la vida gay, pone a cualquier
homosexual en relación con todos los demás, y con toda
la historia de la homosexualidad y de sus luchas.

Didier Eribon, *Reflexiones en torno a la cuestión gay* (p. 89)

Mi propósito, mis esfuerzos en la recensión y documentación de la cultura LGBTTT (*¡Que se quede el infinito sin estrellas!*, 2001; *El crepúsculo de Heterolandia*, 2006), busca la unificación, la unidad, una solución que nos lleve a la superación de lo que ha sido nuestra vida de administración esquizofrénica, polarizada. Represión de día, libertad de noche... solamente por un par de horas, en el espacio abarrotado del bar, cuando se da el caso de que éste no haya sido clausurado por el gobierno capitalino. El gay es un pedazo en la familia, diferente del jirón nocturno: se oculta en la noche la personalidad que se portó como careta en el día. A fin de cuentas, el gay es una máscara de noche y de día: disfraz gay por la noche, antifaz serio por el día. Ni uno ni otro engaña a nadie. La comedia, la representación es el común denominador de la condición gay cuando cede a la escisión. ¿Se puede uno relacionar desde la autenticidad, se puede formar comunidad desde lo fingido, en el simulacro?

¿O debe considerarse todo esto como una teatralidad del fracaso? Porque se representa un guión al que los otros, los heterosexuales no dan crédito; los gays, menos. El gay vive en nubes de humo del semblante. Si durante el día, al esforzarse por representar pedazos diferentes de su guión, prevalece el sentimiento de inautenticidad; después del trabajo, las cosas no van mejor por la práctica de una sexualidad presurosa, quizá de cuarto oscuro, en el anonimato. A fin de cuentas, se circula con máscaras.

Estallamiento o consolidación, parecería la paradójica tendencia del movimiento gay en México. En efecto, una de las

direcciones del movimiento gay en México es sin duda la fragmentación, una balcanización. Cada uno de los grupos y subgrupos, clama por su diversidad, subraya su diferencia, se aferra a aquello que lo vuelve único. Incapaces de ceder en cuanto a su especificidad, se descuida la hostilidad del contexto en el que se produce la marginalidad por motivos de elecciones sexuales.

De esta forma, hay lesbianas que no quieren ser llamadas mujeres gay; que por ninguna razón aceptarían aparecer en una historia del movimiento gay argumentando tantos años de lucha para, de acuerdo con su punto de vista, terminar asimiladas, colonizadas, silenciadas, confundidas con el movimiento gay. No quieren tener que ver nada con varones; optan por mantener la mayor distancia posible, para sostener su radical fundamentalismo. Sueñan en un mundo como gineceo, donde sólo haya lesbianas; quizá tolerarían mujeres heterosexuales. Las lesbianas organizadoras de la marcha lésbica que se realiza en la ciudad de México en primavera, tampoco muestran apertura. Niegan información sobre sus objetivos a hombres, se muestran reacias a ser fotografiadas (por hombres). Su postura es comprensible, respetable: sin duda tienen todo el derecho de hacerlo.

En consonancia con esto, Arturo Díaz en una intervención en la Semana cultural gay (2003) señaló que en la administración de la crisis que provocó el sida desde su aparición en los años ochenta, los gay no han recibido ni un vaso de agua por parte de las lesbianas. Independientemente de que esto corresponda a una descripción fidedigna, queda resonando la vehemencia de la reclamación.

Por otro lado, existe el desprecio de los rudos, de los osos por los travestis; el desprecio de los gays por los bisexuales. Ser homosexual no significa ser afeminado se repite con una frecuencia en la que se podría escuchar cierta misoginia: habría que perseguir cualquier rastro de feminidad que pudiéramos tener. Tampoco es raro escuchar que algunos homosexuales no van a las marchas porque argumentan, armados con

todo el clasismo posible, que es un fenómeno para loquitas proletarizadas. Para qué ir si viven tan bien, si no han sido objeto de discriminación y pretenden que todo marcha bien en su mundo, afirmación con una denegación sorprendente.

Una historia integral del movimiento gay no puede escribirse porque cada grupo pretendería anular a los otros. Y de tal forma se tendría la historia de las lesbianas, la historia de los homosexuales; la historia de los travestis, de los osos, de las trans, de las transformistas, de los chichifos, de los queer... sin poder aspirar a una síntesis en donde cupieran todas las tribus de la Nación *Queer*.

Por ello se niega la existencia de una comunidad homosexual. Se dice que hay un colectivo gay. A este respecto, valdría evocar a Sartre quien establece una diferencia entre grupo y colectivo. El primero resulta de una organización y por lo tanto está dotado de objetivos y conciencia de la trascendencia de la tarea que se ha impuesto grupalmente. El colectivo carece de organización que ofrece la conciencia de la situación propia: se trata de individuos a la deriva.

La comunidad ofrece el espectáculo de tensiones y contradicciones. Ciertamente ausencia de solidaridad, diferencias establecidas por el clasismo, el racismo, diferencias de edad y de intereses y de una gran dosis de intolerancia genérica. No se puede negar tajantemente que sea una comunidad atraída por la frivolidad y la superficialidad, que se cobije en representaciones fantasiosas, ferozmente individualistas. Y sin embargo esas contradicciones y diferencias hablan también de sus cualidades: de una comunidad pasional y apasionante, de una comunidad diversa, con vitalidad: en la fantasía también se encuentra lo más creativo de sus miembros. Una comunidad que entra en muchos ámbitos y que se entrena con armas sofisticadas para sostener una vida moderna cada vez más competitiva. La soledad derivada del individualismo, es decir, la cantidad de duelos que se suman en la construcción del sujeto gay, ofrece la seguridad de que no vamos a terminar como comunidad, que tenemos fuerza para sobrevivir.

El destinatario de la (historia de la) cultura LGBTTT

¿Quién es el destinatario de la cultura LGBTTT? ¿Se trata de un lector, de un espectador, de un consumidor? ¿Es gay o también heterosexual? El espacio del lector es la soledad; el espectador nunca está solo (al menos de que se trate de un DVD o de un video rentado). Hay que reconocer que quizá la lectura es la actividad menos socorrida en la comunidad gay, o dicho de otra forma, los gay lectores, que los hay y son de una gran avidez circulan por otros canales, por ejemplo José Joaquín Blanco, Antonio Alatorre, Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, Severino Salazar, Mario Bellatin... El gay en la actualidad es más espectador, se adscribe a una cultura de la imagen, prefiere los acontecimientos gregarios, que pasan por rituales como las premieres, las muestras, eventos en que el aspecto social está particularmente acentuado. Se va a espectáculos donde se cultiva una homosociedad, donde también se liga (al menos la posibilidad existe); se va al espectáculo con amigos, con los cuales después se comenta la película o la pieza... cada acto comunitario está fuertemente atado por un lazo social y erotizado: tal es la potencia del deseo gay; tal es la lógica de la subalternización que también actúa como elemento de consolidación de pequeños grupos... hablo de homofobia para evocar la vida disociada de algunos gays que trabajan en un mundo heterosexual, machista y por la noche sacan una cara que no está presionada por exigencias profesionales y de la heteronormatividad...

Por otra parte hay que reconocer que el ideal del ghetto es que todo circule dentro de un circuito totalmente gay: obras de creadores gay sobre temáticas gay para un público gay: al menos esto es lo que se desprende de lo que se anuncia como cartelera gay en el *Tiempo libre*. A esto se suma la lógica del estallamiento de la comunidad por un afán identitario que encierra las producciones culturales con rigidez. La obra lésbica estaría destinada a lesbianas, las únicas que podrían entenderla; la obra travesti es para travestis; la obra gay es para gays...

Murallas que construye la tautología, el narcisismo: ¿se puede negar un efecto de empobrecimiento que conlleva una convocatoria que subraya el aspecto identitario? Evoquemos también el caso contrario: ¿Se puede negar que obras como la danza gay de la Cebra, constituyeron un sobresaliente hecho cultural de los ochenta justamente por dirigirse de una manera tan inequívoca al público gay, ignorando al público heterosexual, invirtiendo las fórmulas de generaciones anteriores?

Una de las más agradables sorpresas en los años noventa, me la llevé cuando comprendí que el grupo de danza gay, La Zebra se dirigía sin ambigüedades a un público gay, al utilizar su gramática, sus temas, al bailar sus historias de amor y violencia; de amor y frivolidad; al colocar sus historias en la cantina, en los baños de vapor o en los bares de moda como el Tom's, al focalizarse en las relaciones homosexuales que florecen dentro del fútbol o dentro de la caserna. No como historias en donde impere el secreto, sino como lugares en donde existe una compleja red de relaciones en las que interviene esa misma comunidad que quizá no se considere gay pero que practican la homosexualidad a los ojos de otros. ¡Ellos llevaron al escenario nuestros lugares, lo que hacemos en la vida cotidiana! En el fútbol aparece la ternura de dos personajes y en una coreografía se ve a un futbolista que levanta en brazos a su amante y lo arrulla como si fuera un niño, su niño (qué cursi, y sin embargo pienso que hay que tener arrestos para expresarlo, es decir que hay que construir un destinatario para que procese lo que podría ser calificado como cursilería en otro registro). En otra coreografía estamos en el cuartel y se ve a ese grupo de hombres que victimiza a un homosexual, lo persiguen, lo atrapan, lo orinan, lo humillan: la luz ilumina la escena del placer gay como un calidoscopio de fantasías gay. Está un cuerpo forzado, colocado en la debilidad y soledad para que sea obligado, raptado, violado. (Quiero ser presa del deseo del otro equivale a enfatizar que debe de haber un otro para un sujeto que está colocado en la otredad social, un sujeto que es capaz de despertar un deseo de tal

fuerza como para imponerlo por la fuerza de un grupo). Allí el sujeto no hace nada *motu proprio* sino que es conducido a los extremos de placer, de (in)dignidad; de violencia... En la marginalidad axiológica en que aparece el deseo homosexual se multiplica el uso de la coartada. La fuerte resistencia, los muros de la heteromoralidad se ven en esta necesidad de excusas, en este recurso a la fuerza: no es que el sujeto lo haya querido; lo obligaron.

En las coreografías de la Zebra, no hay explicación, no interesa la heteronormatividad, ni la compañía se preocupa por lograr el pleno entendimiento para un espectador heterosexual. Las coreografías de la Zebra funcionan como un espejo: allí aparecen los emblemas de la cultura gay, la bandera de siete franjas, el desnudo, el vapor, la cantina, la música disco, el baile, el travestismo, la jotería... Se lleva a escena lo que sucede en los escenarios de la cotidianidad de la comunidad gay capitalina: la que frecuenta bares y baños.

Dicho esto, hay que reconocer que una obra produce un público y por consiguiente toda obra tiene un efecto comunitario. La relación no se da sólo entre la obra y su lector/espectador, sino entre los lectores que comentan una obra, que saben de una obra a través de reseñas, conversaciones. Una película gay convoca a la comunidad. La obra crea un espacio cultural. La biografía de un sujeto también comprende las obras que ha visto/leído, que lo han marcado. Entre otras funciones de la cultura LGBTTTT se puede decir que ésta cobija a la comunidad; es la argamasa que la une; promueve relaciones, marca modas. En la exhibición de la película *El show de terror de Rocky* la gente desde sus butacas actúa, canta, baila. La escena se desarrolla en el escenario y también en las butacas: la gente va disfrazada y se sabe de memoria el texto, las canciones...

Dedicado a Carlos Monsiváis, uno de los ensayos más lúcidos sobre cultura gay es "Ojos que da pánico soñar" de José Joaquín Blanco. Habla de homosexuales de clase media, con una cultura determinada que los hace lectores de ensayos,

con un interés que va más allá de sobrevivir. Y habla de la mirada, es decir de un sujeto que mira y de otro que es mirado. El ensayo surge como una conversación entre iguales (Mon-siváis y José Joaquín), y se habla de algunos puntos fundamentales, emblemáticos de la comunidad capitalina. Como se puede apreciar, el ensayo surge con un destinatario.

Si me preguntan por lo que yo hago, mis crónicas y ensayos, responderé que yo documento por los muertos, porque sé que hubo una vida homosexual que desapareció. Rostros, lugares, prácticas se desvanecieron. Ya no se liga en la avenida Juárez como antes se hacía. Ya no existe el pasaje Del Prado; ni el Sanborn's Del Prado, ni el Sanborn's del Ángel, o de Aguascalientes o de San Ángel son lo que fueron; ni existe el Marrakesch, el bar El Paseo, el bar del Hotel Hilton, ni el Lady Baltimore que era el lugar de Novo, o el fugaz Happiness en Florencia ni el Pent House en Manzanillo 100 de los setenta; el Nueve en la Calle de Londres, L'Baron en Insurgentes, el Dandy's Le Club, ni el Bar el Vaquero, ni una gran cantidad de bares. La fonda San Francisco cambió de Antonio Caso al Box, en Versalles y desapareció, el Box dejó la calle de Versalles y se fue a Polanco y ahora cambió de nombre por la Poule. La cantina París cambió de domicilio y se vistió de galas...

Las causas de la desaparición han sido muchas: desde la modificación del rostro de la ciudad por el terremoto, o por el dinamismo de la propia ciudad, por las leyes de la oferta y la demanda, por la intolerancia y corrupción delegacionales y porque la comunidad gay es dinámica, tiene una historia y muchos rostros. Antes no había series de televisión gays (Mundo L;), ni mucho menos canales gays, no había plazas comerciales gay ni siquiera ferias gay. Hace diez años las marchas del último sábado de junio eran minúsculas, de apenas un centenar de personas. ¿Dónde está la legendaria Xóchitl? ¿Dónde está Henri Donadieu? ¿Ese gringo con sus perros afganos, dueño del Paseo?

Con el nuevo milenio hay nuevos pobladores de la noche, nuevos protagonistas de la escena gay. En mi época no exis-

tían los DJ, ni había culto a ellos, ni su nombre convocaba. No había White ni Pink Parties, ni fiestas de disfraces, ni se ponían ofrendas gay en las calles el día de muertos, no había 1º de diciembre, ni se había establecido un calendario de la vida gay en la ciudad de México. A mis veinte años no conocía a Drag queens ni menos Drag Kings, a lo lejos se oía de algún transgénero. Los cuartos oscuros surgieron en México en los ochenta. Fue primero el Taller, luego el Tom's... aunque no conozco muchos bares de la periferia, de ciudad Neza.

Por otro lado hay que reconocer que la cultura LGBTTT no suele ser muy apreciada en algunos círculos homosexuales. Muchos no asisten. No les interesa. ¿Cuántos homosexuales habrán leído una novela gay? Hay sectores en la comunidad LGBTTT que no se interesa por la cultura; ni la alta cultura ni la cultura catecúmena. Repaso los rostros de los parroquianos del Oasis que es el bar que actualmente frecuento dos veces por semana, los viernes y los sábados, y no es gente que haya encontrado en otro tipo de manifestaciones culturales. Para muchos, la cultura LGBTTT, se reduce a asistir a un bar gay, en donde se encuentra a los semejantes, en donde heterolandia deja de existir...

Por una forma de autodevaluación insidiosa siempre presente, se hace muy poco por recoger la cultura LGBTTT con miras a una crónica o historia (no ignoro el esfuerzo colectivo *Méjico se escribe con jota*, que pretende escribirse con "términos sencillos", con el vocabulario del *reader digest*, tal fue la consigna en la primera junta de trabajo en la editorial en 2004), es tal el desprecio social, que no se considera que exista algo semejante ni que "eso" tenga una historia.

Cuento una anécdota: en una reunión regional de ILGA, Monsiváis fue invitado a hablar de los estudios gay en México: habló de Villaurrutia, Novo, de los Contemporáneos: ni siquiera llegó a la segunda mitad del siglo XX; es decir no hay nadie que haya hecho nada en el terreno de los estudios LGBTTT; lo gay sería algo remoto, histórico... ¿Ignorancia o negación de un campo de estudios que él no abona por...?

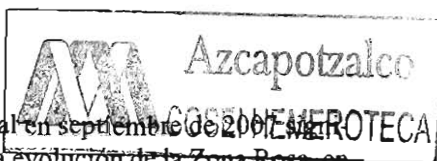
¿Por qué escribo?: porque tengo pésima memoria, porque me resisto a perder para siempre mis coordenadas culturales, porque los sitios gay se van sin dejar huella, porque he visto que los centros de la vida gay se pierden, los parroquianos se dispersan y los nuevos bares aparecen con muchas caras nuevas que no conozco.

Muchos partieron. Muchos ya no están. Escribo para ellos. Mis crónicas son una manera de hacerlos vivir, de convocarlos. Luis Alfonso Maruri murió en 87, le siguieron Walter, Jaime, Carlos Ordóñez, el tejano Bryan Wilson, Severino Salazar, Jorge López Medel, Carlos Gómez, Coco... Sergio, Edgar, Manuel...

Me gustaría que aquellos para los cuales escribo, mis lectores pudieran ser quienes ya no están. Para mí representa un deber recuperar lo que ya sé que desaparece, lo que no se recoge de manera sistemática, lo que no es puesto en un libro, ni es objeto de investigación. Esta vida secreta, nocturna que no se ve, que hacen como si no existiera, me parece fundamental. Para mí es mi cultura, más que esa cultura del águila y la serpiente, más que esa cultura nacionalista, sexista, machista, excluyente. Mi intención es apuntar la cámara a los travestis, hacer circular las obras que veo, que leo, hacer vivir y resonar esta ciudad que tiene un vigor excepcional, una locura, un frenesí gay. Cedo a ello porque vivo dentro de ella. Escribo para los muertos; para provocar a los vivos. Escribo para testimoniar.

Escribo porque tengo la convicción que la fuerza, la energía, la decisión de la comunidad gay ya nadie la puede parar. Escribo porque estoy seguro que a esa entidad discriminadora que es heterolandia le queda muy poco tiempo: esa heterolandia que cree que es la única que tiene derechos e instituciones, la única hacedora de cultura, la única posibilidad de organización sobre el planeta, la única mónada digna de historia.

Aquí y ahora



Tomar el pulso a la vida cultural en septiembre de 2007. ~~414~~
ficaría: hacer una crónica de la evolución de la Zona Rosa, en especial de la calle Amberes, que desde los sesenta era el lugar glamoroso de ligue, reunión que José Joaquín Blanco reseña, con un amplio periodo de decadencia por el impacto del metro en los setenta y señalando cómo a partir de los noventa la calle se transforma: el emblemático restaurante de la vida política de la capital Champs Elysées se muda a la esquina de Reforma y Estocolmo y cómo el antiguo local donde se encontraba, se convierte en un bar discoteque, Lipstick (mayo de 2004) donde se presentaba la Malagón-Lipstika-Gleatter (fallecido en 2006), uno de las drags más representativas del milenio, donde trabajan como dragas esporádicamente Miss Marko e Israel...

Los antros gay se abren uno tras otro en 2007: se inauguran Liverpool 100 y el HS, High School, al tiempo que se produce la transformación de los table dances en lugares gay, como el Magochi's, el club Vacalao en Londres y Florencia. En 2007 es preciso abordar la consolidación comercial de la empresas Cabaretito (Cabaretito Beach, Cabaretito Neón, Cabaretito Safari, Cabaretito VIP, al que se suma el Contempo Cinema (donde se presenta Suave Matria de Darío T. Pie; "No soy Madonna pero soy la Bogue"), abierto en 2005; Radiorockola, la agencia Turismo diferente y la agencia eventos lésbicos) de Tito Vasconcelos. En la Zona se encuentra también el Híbrido, Boy Bar, Gyata Freezing Bar, el Pai Fun Bar, el café Bgay Bproud, El Takón en Liverpool y Florencia, además de tiendas de souvenirs gays.

A partir de este centro, se debe agregar, el club privado Fuck sobre Reforma e Insurgentes, el Tom's, en Insurgentes; el Pride en la Condesa, El Galeh y el Cream (abrieron a fines de septiembre de 2007); El Bota's bar (antes el Don y Enigma) en la calle de Niza. El Bacalao en Oaxaca 90, el Play en Oaxaca, 137.; el New Cien Club (antes Alebri-G). Más allá, en

el centro, el Oasis (clausurado simbólicamente por la comunidad gay, el 5 de septiembre de 2007, por discriminar a las Travestis –impidieron la entrada a Bieletto y Roberto Cabral cuando promocionaban el show Rosa Mexicano de la Regina Orozco en septiembre)¹², el Infierno Club, el Celebrity, el Club 69, el Viena, el 33, el Butterfly o Buttergold, Las Adelitas...

En un círculo mayor están el Spartacu's, Café Urbano, Gay World, en Neza; Libélula, La casa del Angel, Castillo de Metratón, en Coacalco; Extravaganz en Iztapalapa; Tribal en Ecatepec; en Ixtapaluca el Tonyck, la disotheque Hysteria en Oceanía; Chango y Evolution en Cuatitlán. las empresas de meseros-estripers 69 service.

En otro ámbito, hacer una crónica del aquí y el ahora, exige hacer el análisis de las revistas desde *Ser gay: el magazine nacional gay*, *Zona Gay* y *Homopolis* que se disputan el mercado de guías-directorio de la actualidad gay. Las agencias noticiosas electrónicas como *Enkidu Magazine* (muy internacional) frente a la nacional y frívola *Anodis*, la agencia de noticias *Letra S* (VIH, derechos humanos.)

Sin duda habría que hablar de la transformación del cuerpo gay, en su vertiente varonil o femenina, que sufre los fuertes embates de una idealización o los de un abandono a la oralidad representada por el mundo de los osos, una de las comunidades más organizadas, con un comité, con presidente: jueves de osos en el Living, fiestas de osos “Viva bear” el grito oso en Yucatán 145.

Retornemos a la publicidad para trazar un espectro: “Consultarte” publicita: aumento de pantorrilla, cadera, rinoplasia, mesoterapia y delineados permanentes. El gastroenterólogo Ávila subraya en su anuncio los condilomas, abscesos, fistulas y celebra contar ya con “vacunas contra el papiloma humano (condilomas ano-genitales), espectro que completaría la idea del cuerpo gay.

¹² La idea de hacer una caravana permanente contra la discriminación surgió en los Martes de Enkidú, sugerida por Hazel Gloria Davenport. Cf.

Significaría hacer el recuento del “Primer encuentro Internacional Laico sobre diversidad sexual y familias, organizado en la Cámara de diputados en julio de 2007¹³; el IX Simposio Internacional sobre VIH-Sida en BUAP de Puebla.

¿Qué ve la comunidad gay en septiembre de 2007? Se inicia en ese mes la gira de *Lo que el viento se llevó* de Oswaldo Calderón por Vallarta, Guadalajara, Ciudad de México, San Luis Potosí, Zacatecas, Aguascalientes, Xalapa, Monterrey, León, Celaya, Mazatlán, Ensenada, Mexicali, Pachuca...

En el Teatro Arlequín se pone *El día que las niñas Fassbinder se pusieron en huelga* (de Leonor Azcárate con Roshell, Sandra Ponce y Edgar Muñoz); *Recogido, Cama para dos, Atrapadas en el ascensor, Placer y dolor* (La Gruta, en el Helénico). En el Foro Luces de Bohemia lleva años la lacrimosa *El joven del traje de seda*; *Los monólogos de la vestida* de Roshell, *Sensacional de Maricones* (La capilla), *Muxe* (Danza en el Foro de las artes del CNA). Por otro lado en la Capilla se anuncia la jornada de Rebeldía lésbica para octubre de 2007.

En agosto de 2007, muere de Iván Gardida (*Se-xitaron en el cuarto; Detrás de un stripper, Degeneraciones*) cuyas “obras reflejaban la decadencia social, era una crítica fuerte a las dependencias sexuales u a la doble moral en la que vivimos”¹⁴ y el 10 de octubre, fallece Francis, la travesti que supo hacer una gran carrera con sus temporadas en el teatro Frufú y en el teatro Blanquita.

¹³ Roshell lo resume los compromisos de la agenda final en ocho puntos: condena y erradicación de la homo y trans fobia; la penalización de la homosexualidad en países que la mantienen (Nicaragua y Panamá, por ejemplo); luchar contra la consideración del transexualismo como desorden mental; Demandar que el 17 de mayo sea considerado como el día internacional de la lucha contra la homofobia; requerir que la UNESCO se incluya el derecho a la educación sexual; apoyar la Declaración de Montreal de 2006. (“La dignidad humana es la verdadera diferencia”, en *Zona Gay*, 28)

¹⁴ Jorge Sánchez de Tagle, “Ivan Gardida” en *Ser gay*, núm. 329.

La muerte

Al analizar la obra de Pedro Lemebel, Fernando Blanco, siguiendo a Nunokawa, señala que “el varón homosexual siempre ha sido presentado como una persona de por sí cercana a la muerte” y añade que: “los hombres homosexuales son sujetos guiados y predestinados por y para la muerte.” (67)¹⁵ Confirmarían este cliché, los homosexuales en la obra de Eduardo Antonio Parra, *Fabricio Luppó* de Carlo Cócchioli, *Después de todo* de José Ceballos Maldonado, *El jinete Azul* de Rafael Calva, *El diario de José Toledo*, *El lugar sin límites*, *Exxsocismos*, los innumerables asesinatos que aparecen en la nota roja, el asesinato de travestis en Chiapas (*La muerte se viste de rosa*), algunas coreografías de José Rivera, *Salón de Belleza*. Monsiváis señala que “La condición del marginal es un fracaso previo, es la épica del incumplimiento, es la tristeza inabarcable de contemplar desde el resentimiento los días felices que jamás se han vivido.” (2000; p. 95) Con otra tónica hipócrita se suma a esto el discurso religioso de invisibilización de la gaydad, o el desconocimiento legal del Pan que pretende imponer el modelo de una sola familia a la población¹⁶, mientras los políticos arman escándalos en *tables dances* de Jalisco (la imposición canónica de la familia es para los otros los oprimidos, los creyentes). Tam-

¹⁵ Fernando Blanco, “Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria”, en *Desde aceras opuestas* (2006).

¹⁶ Emilio González Márquez, gobernador en uno de los bastiones del fanatismo religioso, hizo declaraciones en agosto de 2007 en las que se niega a repartir condones: equivaldría a entregar “un six de cerveza”, “un vale para el motel”, financiar “la diversión de los jóvenes”. El sida para él es un problema exclusivo de la comunidad LGTBTT. Cf. Carlos Monsiváis, “Jalisco y sus ferias del condón” en *La Jornada*, 7 de agosto de 2007. <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/07/index.pbp?section=politica&article=012a1pol>

bién contribuye a ello el silencio (silencio = muerte) y la “discreción (invisibilidad = muerte).

En *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo señala que, en el caso de Argentina “...los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática...” (p. 24). Por mi parte, estoy seguro que sin una recuperación de la memoria LGBTTTT a través de una historia de nuestra cultura no habrá transición posible hacia, lo que hoy parece tan remoto, la democracia en México.

Después de leer *Tiempo pasado* el lector se pregunta: “¿Cuál es el sitio de la memoria gay en la historia? ¿Cómo y quién administra la memoria? ¿Qué desconoce la memoria? ¿Qué incorpora la memoria de la historia mexicana? ¿A quién y para qué sirve una memoria selectiva? ¿Cómo producir una memoria “incluyente” en México? Sarlo señala el efecto de sanación nacional que ha producido el testimonio de los desaparecidos.

A este respecto conviene traer a cuento el lugar privilegiado que ocupa la recordación en la teoría freudiana, es decir, en el discurso histórico que padece de una memoria lacunaria. Como consecuencia de un conflicto psíquico, las históricas reprimen una escena traumática, “olvido” que posteriormente dará lugar a un proceso de somatización. La cura analítica a través de la catarsis consistía en llevarlas a recordar y verbalizar la escena traumática reprimida, con lo cual desaparecían los síntomas. Sin duda el síndrome de la desigualdad y la discriminación sería menos agudo con una historia de la cultura LGBTTTT.

Los homosexuales, la larga marcha de los homosexuales, como la nombra Frederic Martel, constituyen un hueco en la memoria de la nación.

Referencias

- CASTAÑEDA, Marina, *La nueva homosexualidad*, Paidós, México, 2006. 216 pp.
- MARQUET, Antonio, *El crepúsculo de Heterolandia. Mester de Jotería*, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2006. 479 pp.
- , *¡Que se quede el infinito sin estrellas! La cultura gay al final de milenio*, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2001. 606 pp.
- , “Ofensivas discursivas en la narrativa gay (para sobrevivir en Heterolandia)”, en *Literatura mexicana*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XVI-2 (2005) pp. 89-115.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Fito Best”, en *Confabulario*, 13 de enero de 2007. núm. 143. p. 3.
- , “Jalisco y sus ferias del condón” en *La Jornada*, 7 de agosto de 2007. <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/07/index.php?section=politica&article=012a1pol>
- , *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, Era, México, 2000. 195 pp.
- NOVO, Salvador, *La estatua de sal*, pról. de Carlos Monsiváis, México, 1998.
- OLIVIER, Guilhem, “Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del Posclásico”, en *Historia de la vida cotidiana en México. T I: Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, FCE/CM, México, 2004. pp. 301-322.
- PERALTA, Braulio, *Los nombres del arco iris: trazos para redescubrir el movimiento homosexual*, Nueva Imagen/CONACULTA/INBA, México, 2006.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Siglo XXI editores, México, 2006. 166 pp.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*, Nueva Imagen.

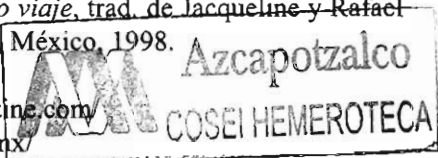
SEMPRÚN, Jorge, *El largo viaje*, trad. de Jacqueline y Rafael
Conte, 4ª ed., Planeta, México, 1998.

<http://www.anodis.com/>

<http://www.enkidumagazine.com/>

<http://www.letraese.org.mx/>

http://www.glbq.com/arts/aids_activism_art,3.html



EL MITO DE LA MODERNIZACIÓN: UNA MIRADA LITERARIA

Tomás Bernal Alanís*

¿Qué han hecho estas compañías, a cambio, para el país? Nada. Las concesiones se dieron con la esperanza de que las compañías “revalorizarían” el país. Pero lo que han hecho es explotarlo, lo que no es lo mismo; sangrarlo, exprimirlo como una naranja, de la que después se tira la piel vacía

André Gide

I Obertura

La historia de México encuentra en el período histórico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, un espacio medular para desarrollar y proponer el mito de la modernización, la idea persistente de alcanzar el tan deseado progreso por las naciones civilizadas.

El horizonte para entrar al conjunto de los países civilizados, con su consiguiente avance material e industrial, alcanzó en el Porfiriato, el clímax de su búsqueda y representación.

Innumerables factores se sumaron a esta causa: un crecimiento económico, la búsqueda de una moral para refrendar

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

los valores positivos de la sociedad, el avance y el conocimiento de las distintas disciplinas científicas para dar paso a explicaciones científicas sobre las razas y sus conductas, un proceso de búsqueda de la identidad nacional, el intento de masificar las buenas maneras, y en fin, el registro sustancial de que México avanzaba por el camino del progreso y el crecimiento económico.

Esta quimera decimonónica la sintetiza muy bien el investigador Stephen Haber de la siguiente manera:

Los científicos y la comunidad financiera pensaban que la edificación de una economía vibrante, plena de ferrocarriles, hacenderas y agricultura comercial, introduciría a México en el mundo moderno. Aunque algunos sectores de la sociedad indudablemente sufrirían en el camino, el resultado final sería el desarrollo de una sociedad y un gobierno ilustrados. Una vez que el proceso terminará, México sería un país desarrollado”.¹

Idea que sintetiza en mucho el sueño de la modernización. Un aspecto cultural que estuvo muy ligado a este proceso fue la literatura, como emblema de lo nacional e indagación del ambiente de la época.

La novela de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza *Nadie me verá llorar* (1999), es una expresión de estos ideales de modernización que el país construyó en las postrimerías del siglo XIX y la aurora del siglo XX. Las fuerzas materiales, las condiciones sociales y el ambiente cultural recrean ese momento preciso de la esperanza. Esperanza individual y colectiva que dejó en el país la sensación de un logro, de un sueño, que había que cumplir para llamarnos una sociedad moderna y civilizada.

Nadie me verá llorar, es una excelente novela que nos muestra diferentes miradas sobre el acontecer nacional de esa

¹ Haber, Stephen H. *Industria y subdesarrollo. La industrialización de México, 1840-1940*. México, Alianza Editorial, 1992. p. 155.

época en la cual un país, su gobierno y la sociedad, creyeron que podrían entrar a la modernización.

II Geografía nacional

La novela *Nadie me verá llorar*, es una expresión de una búsqueda tanto individual como colectiva de un sueño: convertir a México en una nación moderna, fuerte, respetable, en pocas palabras, en una nación más del concierto de la civilización mundial.

Es una historia de amores y fracasos de encuentros y desencuentros en ese México cambiante de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Es la crónica de una esperanza, de un sufrir constante por encontrar otro México ajeno a las guerras intestinas, a las invasiones y a las debilidades de un Estado fragmentado.²

Convertida en la descripción minuciosa de un México que intenta crecer hacia adentro y hacia fuera en cuanto a su presencia. Es ese México de la modernidad que todavía no es capaz de romper la tradición de sus sentimientos y costumbres.

Es un cuadro de costumbres y voluntades que dan vida a una sociedad. Son individuos que con sus sueños y sus fracasos representan lo mejor y lo peor de una comunidad social. Comunidad que sueña con crear “ciudadanos imaginarios”³, dignos del respeto y el avance de los pueblos.

² Esta es una búsqueda fundamental que se verá reflejada en obras como la del Ralph Roeder. *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*. 2 vols. México, FCE, 1996 y Mauricio Tenorio Trillo *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México, FCE, 1998 y Priscila Connolly. *El contratista de don Porfirio*. México, FCE/El Colegio de Michoacán/UAM-A, 1997.

³ Para tener mayor información sobre este tópico, véase el trabajo de Fernando Escalante Gonzalbo. *Ciudadanos Imaginarios*. México, El Colegio de México, 1993.

Al igual que en la novela de *Santa* (1903) de Federico Gamboa, Cristina Rivera Garza nos va mostrando a través de la vida de Matilda Burgos (1885-1958), protagonista central de su novela, vida que permite hacer un recorrido panorámico de la historia de México durante el porfiriato.

Su recorrido de vida desde Papantla, Veracruz, hasta su llegada a la ciudad de México en 1900, con intervalos en Real de Catorce, San Luis Potosí y su regreso definitivo a México para recluirse en 1920 en el hospital de la Castañeda hasta el día de su muerte acontecida en 1958; la autora logra hacer de Matilda un personaje representativo de esa época llena de proyectos, de triunfos y fracasos, en fin, nos describe por medio de la vida de esta mujer ese México romántico y nostálgico, nos presenta un microcosmos de ese gran proyecto porfiriano de crear un México moderno.

Lo micro y lo macro, lo individual y lo colectivo, se cruzan en la vida de una prostituta que acaba desquiciada mentalmente en un hospital psiquiátrico donde le narra al fotógrafo y adicto a las drogas Joaquín Buitrago sus periplos, por este México agonizante y reflejo de sus contradicciones.

Dos personajes que cruzan sus vidas con muchas otras y que nos dan un caleidoscopio de ese México pujante por generar una nueva imagen ante el mundo y la sociedad mexicana. Novela de retrospección, de juego de tiempos y espacios, que nos muestran a una Matilda inocente y a la vez luchadora y con deseos de mejorar su vida, y por otra parte, a Joaquín que pudo haber sido el gran médico y no fue.

Los dos muestran en sus respectivas vidas y recorridos vitales, el emblema de la búsqueda de esa modernidad en la naciente fe de la identidad del pueblo mexicano, que se ve acosado por el avance industrial de las potencias americanas y europeas y envuelta en la cultura cosmopolita.

Son los tiempos heroicos de Don Porfirio, la ciudad quiere ser convertida en una metrópoli de rango, de calidad. Los monumentos hablan del presente olvidan el pasado y la grandeza arquitectónica de México, se expresa en: el Hospital La

Castañeda, el Edificio de Correos, la Penitenciaría de la Ciudad de México, como lo afirma la autora:

Más que los palacios y los monumentos de la ciudad, más aún que el cinematógrafo y la calzada de la Reforma, él admira la sobriedad geométrica de las fábricas, las torres de humo, la electricidad. Naturaleza dominada. Artificio. Voluntad.⁴

Pero la modernización tiene su contraparte, la casa de la miseria, la de un pueblo que se debate en la explotación, la diversión y la protesta.

Son los tiempos de los primeros intentos por enfrentar a la política modernizadora de los científicos, son momentos de protesta que culminó con el derrumbe del régimen político:

La historia dirá, cuando trace con cálamo imparcial los sucesos de los últimos veinte años de la época porfiriana, que hubo un grupo de hombres de talento, pero soberbios, que conformaron grandes fortunas y vivieron siempre divorciados del pueblo. Y dirá también que su influjo en las esferas del poder, aunque bien encaminado a veces, siguió un rumbo torcido a la postre, y fue funesto para los intereses generales; y dirá, por fin, que esa asociación despreciativa, contribuyó por sus excesos a la ruina de la autocracia, y pereció bajo sus escombros.⁵

Es la época dorada de las grandes inversiones extranjeras, de las campañas de inmigración para mejorar la raza y templar el carácter del mexicano, de la ampliación y modernización de los puertos mexicanos, de la construcción de las grandes líneas férreas, eléctricas, telegráficas, de la integración de las materias primas al mercado mundial siempre sometidas a

⁴ Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. México, Tusquets Editores, 2003, p. 128.

⁵ López-Portillo y Rojas, José. *Elevación y caída de Porfirio Díaz*. México, Librería Española, s. f., p. 274.

las presiones de los precios y demandas externas, no puede dudarse mucho, se avanzó ¿pero a que costo?

III El dolor y la razón

Si México quería crecer, también era necesario fortalecer el espíritu. Más allá de nuestras diferencias, había que buscar las semejanzas, aquellas líneas del tejido social que nos fortalecieran como raza, como pueblo, o por lo menos como una “comunidad imaginada”.

El embrión estaba ahí, siempre había estado. Teníamos que cuidarlo y potenciar su desarrollo. ¿Cómo lograrlo? El Estado se encargaría de eso, tenía su compañía de intelectuales y científicos que bajo la, mirada de las teorías positivistas buscaban la razón.

Teníamos que mirar todo el paisaje. Para saldar una cuenta pendiente no había más que aplicar los conocimientos más racionales y universales que en ese momento existían. Las mediciones de Broca y la rama de la Antropología Criminal de Cesare Lombroso, Enrique Ferri y Rafael Garófalo. Para atacar al “criminal nato”, aquel que nace con una inferioridad genética, resultado de:

Su práctica médica entre los pobres de la ciudad confirmó sus teorías: todas las patologías estaban directamente relacionadas con la falta de higiene tanto física como mental del populacho. Si el régimen en verdad creía en el orden y el progreso, sostenían, tendría que empezar por hacer de la higiene no un derecho sino un deber ciudadano.⁶

Sólo atacando estos males congénitos y malos hábitos higiénicos, sólo así, se lograría crear un pueblo fuerte, trabajador,

⁶ Rivera Garza, Cristina. *Op. cit.* p. 104.

responsable y civilizado. Aquí se sentían las reminiscencias del ideario liberal.⁷

El dolor y la razón se convirtieron en dos termómetros sobre la condición de ser mexicano. Los que aplicaban los métodos científicos para mejorar las patologías de la población mexicana: alcoholismo, prostitución, delincuencia, entre otras, y los que recibían esa “ayuda” filantrópica de las autoridades.

La razón se le dio a la teoría evolucionista de Charles Darwin, a las pesquisas del sociólogo Julio Guerrero y su explicación del crimen en México, aunado a la teoría del medio ambiente y la visión organicista de las teorías de Herbert Spencer.

Para avanzar, teníamos que controlar a la población y llevarla a la civilización. La evolución se oponía a la involución, el progreso era la meta, los medios serían los programas de las ciencias del momento, las cuales propugnaban en términos generales por lo siguiente:

La genética de estos individuos no apuntaba hacia el futuro, sino al pasado. Todos ellos eran salvajes, primitivos, tercos, obtusos a medias disfrazados cuyos instintos criminales ponían en peligro a sus semejantes y, por ende, a la nación entera.⁸

Y la solución a esta anomia, era la reclusión, el castigo por no ser aptos, por no ser ciudadanos, y por lo tanto, se actuaba en consecuencias:

La solución al problema social ciertamente se confiaba al aislamiento. Más y mejores cárceles, orfanatos, manicomios y hospitales eran sin duda necesarios para delimitar la escena de influencia de los viciosos. Pero esto era únicamente el inicio. Sin la instauración de colegios

⁷ Para mayor información, véanse los trabajos de Friedrich Karz *Nuevos ensayos mexicanos*. México, Era, 2006. Principalmente los referidos a los capítulos 3 y 4, páginas 29-189.

⁸ Rivera Garza, Cristina. *Op. cit.* p. 105.

disciplinados, programas de higiene e instrucción para el trabajo, la reforma de la sociedad sería imposible.⁹

Se castigaba a la prostituta, al delincuente cotidiano, a los vagos, a aquellos que no parecieran “dignos de confianza” y que ponían en peligro la paz porfiriana.

Es en el fondo a lo que alude Daniel Cosío Villegas, en un artículo muy reflexivo sobre el porfiriato:

Porfirio, el hombre que tuvo una indudable visión para imaginar el avance, la transformación material del país, colocó la vida política nacional en el nivel más bajo posible, de hecho, en el suelo, descansando firmemente... en esa triste realidad. Y ahí se quedó, postrada, para no levantarse.¹⁰

La desigualdad social permanecía y se acrecentaba, las calles estaban llenas de miseria y hambre, las contradicciones en el reparto de la riqueza eran asimétricas, el soñado ciudadano seguía siendo imaginario.

Amplios sectores de la sociedad eran excluidos de la educación y el trabajo, la sociedad seguía siendo racista, y diferenciada, el descontento social tuvo sus hitos en la historia nacional: la guerra de castas, las huelgas de 1906 y 1907, la gesta heroica de 1910, ensombrecieron el soñado panorama de la civilidad y la modernización.

Así el mito y la política son partes inmemoriales de un tejido. Los dos conforman una unidad, que puede servir tanto para mantener el *status quo* como para transformarlo, ahí reside la riqueza de esta relación, para analizar las sociedades, según el historiador Jean-Pierre Vernant:

⁹ Rivera Garza, Cristina. *Ibidem*. p. 107.

¹⁰ Cosío Villegas, Daniel. “El porfiriato, era de consolidación” en *Historia Mexicana*, vol. XIII, no. 1 México, El Colegio de México, 1963, p. 87.

Se vive bajo la mirada del otro; se existe en función de eso que los otros ven de uno, de eso que dicen ellos de uno, de la estima que nos acuerdan. Eso que constituye un hombre, su valor, su identidad implican que sea reconocido por el grupo de sus pares. Expulsado de la ciudad, excluido y deshonrado por el exilio, el individuo no es nada. Deja de existir tal como era.¹¹

Así fueron excluidos de la sociedad: Matilda por su profesión y Joaquín por ser parte de una familia venida a menos. Los dos respondieron con la sociedad. Los dos buscaron esa felicidad que se fugo en el encuentro y desencuentro del primer amor. Los dos sufrieron los embates de una sociedad jerarquizada, racista, y sobre todo ajena al dolor del prójimo. Dolor que tarde o temprano tiene una salida, que marca la historia.

Como alguna vez lo asentó el historiador Jesús Silva Herzog, respecto al fin del porfiriato.

No obstante la aparente firmeza del gobierno de Díaz se derrumbó, como castillo de naipes. Pareció algo increíble, la sorpresa fue grande en todas partes, lo mismo en México que en el extranjero; y es que cuando a un pueblo lo mueven ansias de libertad y se decide a luchar para conquistarla, no hay poder humano que resista su ímpetu de lucha por transformar las estructuras de la sociedad.¹²

IV Palabras finales

En su obra *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza, hace un análisis profundo de la historia mexicana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

¹¹ Vernant, Jean-Pierre. *Entre el mito y política*. México, FCE, 2002, p. 206.

¹² Silva-Herzog, Jesús. "Lo positivo y lo negativo en el porfirismo" en *Cuadernos Americanos*. Vol. CLXX, núm. 3. México, Cuadernos Americanos, 1970. p 141.

A través de la vida de una prostituta y de un fotógrafo, logra retratar el país que quiso ser y que no fue. El sueño de la modernización más que una realidad fue un mito para resguardar los resortes que hacen funcionar a una sociedad.

El microcosmos de estos dos personajes emblemáticos de lo tradicional y moderno que hay en México, reflejan una carencia permanente de situaciones reales para recrear la desigualdad y la diferencia.

Nadie me verá llorar, es respuesta a un estado de cosas, de hechos que lamentablemente se siguen presentando en nuestro país. La mirada sociológica, literaria, psicológica, histórica, antropológica, tiene cabida en ese palimpsesto que significa la realidad mexicana, construido con maestría y con ese sabor de la nostalgia de lo que algún día soñamos ser y no lo fuimos.

Bibliografía

- CONNOLLY, Priscila. *El contratista de Don Porfirio*. México, FCE/El Colegio de Michoacán/UAM-A, 1993.
- COSIO VILLEGAS, Daniel. "El porfiriato, era de consolidación" en *Historia Mexicana*, vol. XIII, no. 1. México, El Colegio de México, 1963. pp. 76-87.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando. *Ciudadanos imaginarios*. México, El Colegio de México, 1993.
- GREEF, Guillermo de. *Las leyes sociológicas*. Barcelona, Casa Editorial Maucci [s.f.].
- GUERRERO, Julio. *La génesis del crimen en México*. México, CONACULTA, 1996.
- HABER, Stephen H. *Industria y subdesarrollo. La industrialización de México, 1890-1940*. México, Alianza Editorial, 1992.
- KATZ, Friedrich. *Nuevos ensayos mexicanos*. México, Era, 2006.
- LOPEZ-PORTILLO Y ROJAS, José. *Elevación y caída de Porfirio Díaz*. México, Librería Española [s.f.].

- ROEDER, Ralph. *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*. 2 vols. México, FCE, 1996.
- RIVERA GARZA, Cristina. *Nadie me verá llorar*. México, Tusquets Editores, 2003.
- SILVA-HERZOG, Jesús. "Lo positivo y lo negativo del porfirismo" en *Cuadernos Americanos*. Vol. CLXX, no. 3. México, Cuadernos Americanos, 1970. pp. 124-141
- SPECKMAN GUERRA, Elisa. *Crimen y castigo*. México, El Colegio de México/UNAM, 2002.
- TENORIO TRILLO, Mauricio. *Artificio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México, FCE, 1998.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito y política*. México, FCE, 2002.

JOAQUÍN MURRIETA: DE “ROBIN HOOD”

DE EL DORADO A “EL ZORRO”

Alejandra Sánchez Valencia*

Al héroe, lo entenderemos en este ensayo no desde la grandilocuente perspectiva griega como aquél ser dotado de cualidades espectaculares y mágicas, el “personaje de rango elevado, dotado de atributos divinos o mitológicos o grandiosos o nobles, cuya conciencia y cuya historia dominan, y que realiza acciones ejemplares y extraordinarias que provocan la catarsis al comunicar sentimientos de piedad o de terror a los espectadores”;¹ sino en el sentido metonímico. Hablemos del héroe como aquél “personaje principal (cómico, dramático, individual o colectivo) de los relatos narrados o representados: quien más participa, quien mejor resiste, quien tiende a más elevadas metas”.²

La necesidad humana de recurrir a la figura del héroe como un ser protector de la comunidad en tiempos difíciles, ha hecho que la fuerza del relato oral, transmitido entre los habitantes de una comunidad, tienda a investir de cualidades casi apoteósicas a ciudadanos comunes y corrientes que, “según cuentan”, sufrieron una transformación para bien de la comunidad. Y una vez más, esto será desde la perspectiva de quien lo narre, aquél que resulte beneficiado o perjudicado.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, p. 9.

² *Ibidem*.

Joaquín Murrieta, héroe popular californiano durante la época en que tanto la Alta California como Nuevo México habían sido anexados a los Estados Unidos, es conocido como una suerte de “Robin Hood” mexicano: el ladrón bueno que ayuda a los oprimidos y desamparados, es decir, a todos aquellos californianos que tras la anexión fueron perdiendo sus terrenos y posesiones en transacciones bastante desiguales. La leyenda tiene muchas ramificaciones y una de ellas nos habla de Joaquín Murrieta como una víctima de la sociedad corrupta y sin escrúpulos, lo dibujan como un hombre de bien y trabajador que de pronto se ve inmiscuido en una serie de tragedias: a su hermano lo acusan de robar una mula y le dan muerte; a su esposa la violan y la matan y a él se le golpea con crueldad. Otras historias hablan de que le queman su propiedad y añaden elementos dramáticos que avalen una justificada sed de venganza. Lo cierto es que el Gobierno del Estado de California ofreció una recompensa por su captura y Harry Love, un policía texano del cuerpo de los Rangers se adjudicó la muerte del bandido al exhibir su cabeza en un frasco de alcohol.

La máscara del Zorro y recientemente, *La leyenda del Zorro*, nos muestran a un atractivo héroe español a cargo de Antonio Banderas, un espadachín astuto que defiende a los californianos para que, por la vía legal de la democracia, puedan ser el Estado Trigésimo Primero de los Estados Unidos. ¿Cómo se da este salto espectacular de la figura del bandido mexicano a la estilizada y gallarda figura española de temperamento latino pero con alma estadounidense? Una respuesta podemos hallarla en los plagios de las primeras historias escritas por periodistas y escritores de revistas y novelitas de a centavo. Si en un momento dado fueron las anécdotas y los relatos de boca en boca los que configuraron al héroe, hoy en día contamos con el cine, la publicidad y el comercio para asegurarnos de su nueva transformación para las generaciones actuales.

Empezaré por hacer una recapitulación de los hechos históricos que se conocen de Joaquín Murrieta y de ahí pasaré al

plano literario y a la influencia política que cobró en la década de 1960 con el movimiento chicano, para entonces hacer un punto de contacto con el surgimiento del Zorro. Exponeré como a partir de finales de 1998 y 2005, con los dos lanzamientos cinematográficos a cargo del director Martin Campbell, se han recreado personajes y acontecimientos propios de la historia del héroe de origen mexicano.

Se sabe que Joaquín Murrieta es originario del Estado de Sonora y nació en 1830, el hecho de que su madre hubiera estado casada antes con un señor Carrillo, le dio a él la posibilidad, en sus últimos días y cuando era buscado por la justicia, de autonombrarse Joaquín Carrillo, que sirvió como plataforma a la idea de los múltiples “Joaquines”. Casó con Rosa Feliz de Vayoreca y junto con sus tres cuñados y su hermano Jesús Murrieta, partieron a California a trabajar en las minas de oro. Claudio Feliz fue acusado de robo en 1849 y prófugo de la justicia, en 1850 se convirtió en el líder de una de las más crueles y destructoras bandas que fueron el azote de hispanos, orientales y anglos en California. En 1851 Joaquín se une a la banda y aprende todo lo concerniente a robos y asesinatos, una vez muerto Claudio, asume el liderazgo.³

Toda suerte de ataques sangrientos, en particular a la comunidad china, se le atribuyeron al grupo de Joaquín, sin embargo, el detonador de la ira de la policía del Estado fue la muerte, a tiros, del General Joshua Bean. Al capturar a Jesús, el más joven de los Feliz, fue posible dar con el escondite y atraparlos a todos el 25 de julio de 1853. Harry Love, miembro de la policía fronteriza, fue el encargado de asesinar a Joaquín y después exhibir su cabeza en todas las minas de oro de la zona para dar testimonio de la muerte inminente. Aún así, muchos de los actos delictivos que tuvieron lugar más tarde fueron siempre adjudicados al ya desaparecido asesino, cuya cabeza

³ Cfr. Mero, William, *Joaquin Murrieta: Literary Fiction or Historical Fact?*

estuvo en exhibición en San Francisco hasta que fue destruída en el temblor e incendio de 1906.⁴

La otra versión nos dice que en los tiempos de la fiebre de oro, Joaquín, junto con otros migrantes sonorenses logró una mediana prosperidad económica, pero que:

Con el pretexto de los denuncios de fondos mineros, los mineros yankees presionan en 1850 a la legislatura en Sacramento para que apruebe la (sic.) “Acta del Grasoso” (nombre oficial) y la de los “Mineros Extranjeros”, en un primer paso para despojar, ya sea por medios legales y/o ilegales a los pequeños y grandes propietarios mexicanos. Una de las víctimas es Joaquín Murrieta, a quien le roban la tierra, le violan y matan a la mujer recién casada. Un amigo yankee generoso se ofrece a patrocinar sus reclamaciones: En vez de justicia, Murrieta padece nuevos atropellos.⁵

La explicación de cómo se convierte en delincuente la tenemos en que:

Un día, en el camino a la propiedad del hermano, Murrieta se topa con un bandido que roba y mata en la región por gusto y por venganza. Murrieta se niega a hacer causa común con él. Murrieta busca venganza personal. En una especie de gruta encuentra a uno de los que asaltaron su casa y violaron a la mujer, lo desafía y lo mata. El bandido que ha presenciado la escena, se queda con el dinero del yankee muerto, poco después Murrieta es azotado públicamente por un grupo de linchadores americanos. El bandido lo recoge, (*se trata del famoso “Jack tres dedos”*)⁶, lo cura y lo hace jefe del pequeño grupo que aterroriza la comarca de los Valles de San Joaquín y Sacramento, pero aún con Murrieta, los bandidos andan sin programa.⁷

⁴ *Ibidem*.

⁵ Fundación Murrieta, *Reconocimiento Joaquín Murrieta*, p. 1.

⁶ La aclaración es mía.

⁷ *Ibidem*.

¿Cómo surge “la agenda de trabajo”? Al parecer fue una señorita, hija de un rico hacendado y víctima de las fechorías de aquél, quien lo hace entrar en razón; no se trataba de atacar a la gente con el pretexto de ser rica, lo importante era defender a los mexicanos que ya no vivían en México. Finalmente, aunque Harry Love anunció que la cabeza del hispano que llevaba en el frasco era la de Murrieta, se cuenta que Joaquín se retiró a vivir a Sonora y se dedicó al comercio de caballos salvajes entre Veracruz y Sonora. Murió a finales de la década 1870 y “fue enterrado en un cementerio jesuita en el pueblo de Cucurpe.”⁸

Como hemos visto en estas dos historias no hay historias de suficiente peso como para hacer de él un héroe popular en nuestros días, entonces, ¿qué le dio su primer empuje a la inmortalidad? Un libro de 90 páginas escrito por John Rollin Ridge intitolado *The Life and Adventures of Joaquin Murrieta (sic), The Celebrated California Bandit*, publicado en 1854. Abundante en su imaginería y diálogos, tuvo un éxito que sólo fue superado cinco años después debido al plagio de un autor anónimo que lo sacó a la luz como *The Life of Joaquin Murieta (sic), Brigand Chief of California*.⁹ El libro llegó a España, una vez más fue plagiado pero esta vez por un francés e irónicamente fue traducido al español pero en Chile, donde se convirtió en héroe nacional, al grado que varias décadas después el mismo Pablo Neruda le rindió tributo con una de sus obras. En cada plagio, está por demás decirlo, hubo algunos cambios de nombre, nuevos personajes femeninos (el hecho de que Joaquín fuera viudo no le negaba el derecho al romance) y un sin fin de aventuras.

La historia volvió al lugar de donde partió y gracias a las investigaciones del historiador Herbert Howe Bancroft, se dio legitimidad a la existencia de Joaquín Murrieta en California,

⁸ Cfr. *Fundación Murrieta*, p. 1.

⁹ Cfr. Mero, William, *op.cit.*, p. 3.

pero sólo como un ladrón y asesino temerario, lo cual no hizo mella alguna en el imaginario colectivo que había magnificado la ya de por sí elocuente novela de Ridge.

En la década de 1960, a pleno inicio del movimiento chicano, se atribuyó la autoría del poema épico “Yo soy Joaquín” a Rodolfo “Corky” González¹⁰, que escrito en inglés y español, se convirtió en estandarte de lucha y reconocimiento de identidad colectiva, en primer lugar porque rescataba la “lengua prohibida”, en la que no se podía hablar más que en la casa y mucho menos escribir en trabajos literarios. Era 1967 y la Cruzada por la Justicia, fue la encargada de su singular publicación por medio del mimeógrafo y los periódicos. El objetivo era hermanarse con “la raza” y ayudar al mantenimiento de la Organización y la Escuela de Tlatelolco.

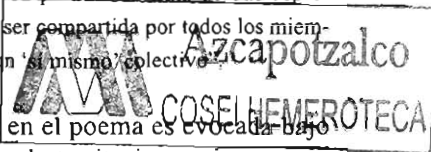
El poema es lectura obligatoria para toda referencia a los estudios chicanos, cuenta con 36 estrofas de métrica libre en que varía el número de versos. El tema es la búsqueda de identidad... Corky, nacido en Denver en 1928, fue consciente de su singular situación ante los dos mundos que nutrían su cuna: el mexicano y el norteamericano, sin pertenecer por completo a ninguno de ellos. El Joaquín del poema, lejos de ser únicamente el “Robin Hood” mexicano, se convierte en todos los héroes y villanos de la historia de México, es la valiente conjunción del ser que logra visualizar que para estar completo es necesario asumir los aciertos y los errores de los que transitaron antes que nosotros. Es el grito de nacimiento de un ser completo, no fragmentado en tipo social como el bueno o el malo de la obra; es la posibilidad de conocerse a través de otros y caminar con dignidad.

Sobre la identidad de los pueblos, Luis Villoro expresa que:

“(…) podemos entender, en analogía con la identidad individual, lo que un sujeto se representa cuando se reconoce a sí mismo o reconoce

¹⁰ Recomiendo mi artículo “Identidad chicana en *Yo soy Joaquín*” según indico en la referencia bibliográfica.

a otra persona como miembro de su pueblo. Se trata de una representación intersubjetiva que puede ser compartida por todos los miembros del pueblo y que constituiría un 'mismo' colectivo.



Tal colectividad, una y otra vez en el poema es evocada bajo el epíteto de “la raza” y se parte de territorio mexicano para iniciar el viaje del héroe. Inicia con Cuauhtémoc, Cortés y Netzahualcóyotl; Hidalgo, Morelos, Guerrero y Matamoros. “Corky” maneja la dicotomía, los sentimientos encontrados por doloroso que resulte, en ese peregrinar hacia la toma de identidad. Atraviesa los momentos históricos de la Reforma y la Revolución Mexicana, se encareta los rostros y acciones de Benito Juárez, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Francisco I. Madero, Porfirio Díaz y Victoriano Huerta. Y una vez que termina el recorrido por el territorio mexicano, inicia el del suelo estadounidense y la experiencia territorial y colectiva que empieza con los héroes “bandidos”:

Cabalgué las montañas de San Joaquín.
Cabalgué al este y norte
Hasta las Montañas Roqueñas,
Y
Todos los hombres temían las pistolas de Joaquín Murrieta.
Maté a esos hombres que se atrevieron
A robar mi mina,
Que violaron y mataron a mi amor,
Mi esposa.
(...)
Yo soy Joaquín,
Que sangra en muchos modos.
(...)
Mi tierra está perdida
Y robada,

“ Villoro, Luis, “Sobre la identidad de los pueblos”, p. 25.

Mi cultura ha sido desflorada.
Alargo la fila en la puerta del beneficio
Y lleno las cárceles con crimen.¹²

Una vez ubicado Joaquín, como personaje central del poema de Corky en territorio norteamericano, se hace una denuncia lingüística (en tanto el español es lengua prohibida), social (en tanto parece que los trabajadores están condenados a efectuar únicamente las labores agrícolas) y se retoma el hecho de no estar aculturado ni asimilado a una nueva forma de vida con la que no se comulga. Se retoma el arte de Diego Rivera, Siqueiros y Orozco. Al final se hace un recuento que hace ver a la comunidad como un gran y poderoso gigante dormido, que puede asumirse a vivir una mejor existencia:

He perdurado en las montañas escarpadas
De nuestro país.
He sobrevivido los trabajos y esclavitud de los campos.
Yo he existido en los barrios de la ciudad
En los suburbios de la intolerancia
En las minas de snobismo social
En las prisiones de desaliento
En la porquería de explotación y en el calor feroz de odio racial.
Y ahora suena la trompeta,
La música de la gente incita la
Revolución.
Como un gigantón soñoliento lentamente alza su cabeza
Al sonido de
Patrulladas
Voces clamorosas
Tañido de mariachis
Explosiones ardientes de tequila
El aroma de chile verde y

¹² Cfr. Gonzáles, Rodolfo "Corky", "Yo soy Joaquín".

Ojos morenos, esperanzosos de una
Vida mejor
Y en todos los terrenos fértiles,
Los llanos áridos,
Los pueblos montañosos,
Ciudades ahumadas,
Empezamos a AVANZAR.
¡La Raza!
¡Mexicano!
¡Español!
¡Latino!
¡Hispano!
¡Chicano!
O lo que me llame yo,
Yo parezco lo mismo
Yo siento lo mismo
Yo lloro
Y
Canto lo mismo
Yo soy el bulto de mi gente y
Yo renuncio ser absorbido.
Yo sor (sic) Joaquín.
Las desigualdades son grandes
Pero mi espíritu es firme,
Mi fe impenetrable,
Mi sangre pura.
Soy príncipe azteca y Cristo cristiano
¡YO PERDURARÉ!
¡YO PERDURARÉ!¹³

Observamos que para “Corky” Gonzáles, el retomar la historia de Joaquín Murrieta, es una pequeñísima parte del verdadero peso que tiene el poema. Las últimas imágenes “Soy príncipe

¹³ *Ibidem.*

azteca y Cristo cristiano” conforman una interesante metáfora de la unión de dos partes, como en una moneda, se evoca el sacrificio, pero también la alegría de la Pascua, la esperanza de la resurrección.

Ahora, ¿cómo es posible rescatar a un héroe popular californiano como Joaquín Murrieta y convertirlo en El Zorro? Pretendiendo que es otro héroe y despersonalizándolo desde los primeros minutos de la película *La Máscara del Zorro*. ¿Cómo nació este personaje? En 1919, por un escritor que sin mayor pena ni gloria escribía tanto como podía pues el pago era de centavo por palabra. Johnson McCulley escribió 65 historias del Zorro, en 1919 Douglas Fairbanks (uno de los favoritos del cine mudo de la época), compró los derechos. En su luna de miel en un crucero, él y su esposa se dedicaron a leer los libritos y realizaron la preproducción. Del título original “La maldición de Capistrano”, se optó por rebautizarlo como *La marca del Zorro*. Nombre, que en sí mismo, resulta metáfora de la personalidad del héroe, un excelente y atlético espadachín, buen jinete que vencía a sus enemigos con el ingenio y la humillación antes que con la fuerza bruta. McCulley, en la década de 1950 y justo antes de morir escribió la última de las historias del personaje que encierra la esencia de su vida e intituló *Mask of Zorro*. Hasta aquí podría parecer que no existe mayor paralelismo entre un hábil espadachín y un pistolero de mala mota, sin embargo, es en la producción de TriStar en 1998 donde se nota la transformación del héroe.

En California vive un noble español conocido como Diego de la Vega que disfrazado con capa, antifaz y espada, es un héroe popular que ayuda a los desprotegidos que se ven amenazados por la presencia del último gobernador español, Don Rafael Montero. Antes de regresar a España, debido a que México ha ganado su independencia, planea dar muerte al Zorro, que se ha ganado el afecto del pueblo incluido el clero. Para ello manda fusilar a 3 campesinos porque sabe que él llegará. Dentro de los admiradores del Zorro se encuentran dos niños huérfanos, con aspecto de indigentes y que son los

hermanos Joaquín y Alejandro Murrieta. En tanto, ayudan a su héroe durante la lucha, el les regala un medallón de plata.

Rafael Montero no logra atrapar al Zorro pero le queda claro que es Diego de la Vega por quien siente envidia porque la esposa que tiene lo rechazó a él antes; lo busca y en un accidente uno de sus soldados da muerte a Rosa de la Vega. Piensa que una manera de canalizar el odio que siente por su rival es dejarlo con vida en la cárcel—para que siempre recuerde la muerte de su cónyuge, el robo de su recién nacida hija Elena y su propiedad quemada. Así, emigra a España y transcurren 20 años.

En ese tiempo dan a entender que los Murrieta se han convertido en un par de delincuentes, en asociación con Jack “three fingers” y se ofrece una recompensa por la captura de Joaquín. El capitán Harrison Love está encomendado a tal misión. Logra su propósito en tanto hiere a Joaquín, que prefiere suicidarse a caer en sus manos. Alejandro logra escapar llevando consigo el medallón de plata obsequio del admirado Zorro.

Así, en cuestión de minutos, se han despachado al héroe mexicano Joaquín Murrieta. Montero retorna a California con Elena, a quien ha criado como hija propia, busca al Zorro en la cárcel, pero éste escapa y se da muerte a un preso que juraba ser el “auténtico héroe”. En un discurso político de Montero a los californianos, de la Vega que está decidido a darle muerte, se detiene al ver a su hija hecha una mujer. El Zorro lo único que desea es venganza contra la afrenta personal y en ello coincide con Alejandro Murrieta, al que encuentra emborrachándose en una cantina y a punto de pagar con el medallón de plata.

Aquí da inicio la historia del “maestro que aparece cuando el alumno está preparado”. Le enseña esgrima y también que es la astucia y la inteligencia, lo que permite ganar las grandes batallas. En un entrenamiento sobre círculos concéntricos que más recuerda las enseñanzas de Obi-Wan-Kenobi a Luke Skywalker en *Starwars*, inicia la transformación de Alejandro.

Una y otra vez se recurre al estereotipo del latino fogoso e impulsivo que no mide consecuencias, que se emborracha y cuando se atreve a revivir al Zorro para recuperar al corcel Tornado, de la Vega lo regaña así: “¿Crees que con robar un caballo y poner una marca puedes usar la máscara? Eres un ladrón, Alejandro, un payaso vulgar. El Zorro era un servidor del pueblo, no buscaba fama como tú, bufón, hacía lo que era necesario”.¹⁴

La siguiente parte del entrenamiento es hacer un caballero de Alejandro Murrieta, pues Montero ha invitado a un banquete a todos los Dones de California y si acude como espía le puede ser útil: “Tienes pasión, Alejandro, y tu habilidad crece, pero para entrar al mundo de Montero debo enseñarte algo que está mucho más allá de tu alcance... Encanto”. El encuentro de Montero y el ingenio de Murrieta para contestar y hacerse pasar por alguien que no es, tiene una fuerte reverberancia con El Marqués de Caravás del *Gato con Botas*.

Podemos dar un salto sinaléptico y observar que, al final de la película, Alejandro Murrieta es el heredero de la máscara del Zorro, el nuevo héroe. En 2005, el mismo Director Martin Campbells sacó a la luz *La leyenda del Zorro* producida por Spyglass y Amblin Entertainment. ¿Por qué? Simplemente porque la primera fue un éxito, ahora se contaba con mayor presupuesto y se retomaría la historia pero a partir de “Antonio Banderas”, más que de “Alejandro Murrieta”, debido a la juventud y galanura del actor, cualidades con las que no contaron ni Joaquín ni el Zorro original. Y ello se entiende si pensamos en un mundo que privilegia el sentido visual, la imagen en pantalla.

En esta segunda película ya hay un descendiente de Elena y Alejandro: Joaquín de la Vega, ¿cómo es que no se retoma el apellido Murrieta?, es algo que no se explica; tal vez en la fantasía de un ascenso social para Alejandro. El hecho de que

¹⁴ Campbell, Martin. *The Mask of Zorro*. (Primera parte de la película)

sea un varón quien les ha nacido y ya cuenta con diez años, da la oportunidad de generar a los “múltiples Zorros”, da la oportunidad de poner la piedra angular sobre la que puedan edificarse otras producciones a futuro. Por lo pronto, en esta película se hizo énfasis a cuestiones políticas donde los californianos no querían saber nada de México, sino pertenecer a los Estados Unidos que es donde encontrarían democracia y justicia para todos.

Finalmente, ¿quién es el héroe? En *La leyenda del Zorro* se nos recuerda que “los seres que amamos son como queremos verlos” y aunque en primera instancia la frase sea un cliché, también encierra su dosis de verdad: ¿qué es lo que deseamos ver y sobretodo evocar? ¿Qué es lo que nos inspira y nos recuerda, como dice Joseph Campbell¹⁵, que nosotros también somos héroes al momento de nacer y haber pasado la transición de seres acuáticos a seres terrestres? “El héroe” nos antecede en el recorrido de nuestro propio camino como héroes; haber trabajado la historia de Joaquín Murrieta y El Zorro, nos alerta en cuanto a las transformaciones de hechos en los discursos de los otros y la identidad como constructo.

Me pregunto si las nuevas generaciones, al ver al *Zorro*, tendrán acaso un punto de referencia con el héroe popular del que surgió o simplemente Joaquín Murrieta caerá en el olvido porque ahora es Joaquín de la Vega. ¿Importa este hecho? Quizá desde el punto de vista de conocimiento de los hipotextos y las reverberancias literarias, desde los orgullos nacionalistas, pero no desde el entretenimiento, pues a fin de cuentas la historia ha sido tergiversada desde su inicio y si es meramente un asunto literario o un acontecimiento histórico, queda a criterio de quien lo retome.

¹⁵ Cfr. Campbell, Joseph, *The Power of Myth* (1ª. Sección del documental).

Bibliografía

- GONZÁLES, Rodolfo "Corky". *I am Joaquín. (An Epic of the Mexican American People)*. Bantam Books. E.U., 1974.
- SÁNCHEZ VALENCIA, Alejandra. "Identidad chicana en *Yo soy Joaquín*" en *Tema y Variaciones de Literatura* núm.14. *Espejos y reflejos: literatura México-norteamericana*. UAM-A, pp. 125-161.
- VILLANUEVA, Tino. Chicanos (selección). FCE. *Lecturas Mexicanas* 89. México, 1992.
- VILLORO, Luis. "Sobre la identidad de los pueblos" en Ruiz, Ramón Eduardo; Ruiz, Olivia Teresa. (Eds.) *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos*. El Colegio de la Frontera Norte. México, 1996.

Diccionarios

- BERISTÁIN, Elena. *Diccionario de retórica y poética*. Ed. Porrúa. México, 2001.
- AYUSO DE VICENTE, Ma. Victoria; García Tallarín, Consuelo; Solano Santos, Sagrario. *Diccionario de términos literarios*. Ed. Akal. Madrid, 1997.

Páginas electrónicas

- <http://www.cohistory.com/essays-murrieta.html>
- MERO, William. Joaquín Murrieta: Literary Fiction or Historical Fact? 30/05/2007.
- <http://www.fundacionmurrieta.org.mx/joaquin.html>
Fundación Murrieta. Reconocimiento Joaquín Murrieta. 30/05/2007.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/El-Zorro>
El Zorro. 30/05/2007.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Joaq%C3%ADn-Murrieta>

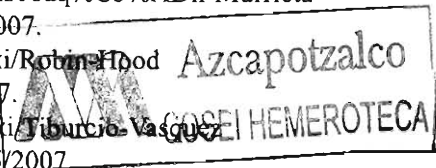
Joaquín Murrieta. 30/05/2007.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Robin-Hood>

Robin-Hood 30/05/2007.

http://en.wikipedia.org/wiki/Tiburcio_Vasquez

Tiburcio Vasquez 30/05/2007



Películas y documentales

La máscara del Zorro. Director Martin Campbell. TriStar Pictures, 1998.

La leyenda del Zorro. Director Martin Campbell. Columbia Pictures y Spyglass Entertainment, 2005.

Joseph Campbell and the Power of Myth with Bill Moyers. (A Powerful Journey into Mankind's Universal Search for Meaning and Connection). Mystic Fire Video, Genius Products, 1988.

APROXIMACIONES A BUBA CÓMIX:

CRUCE DE CULTURAS

CO
COSEI HEMEROTECA
Edelmira Ramírez Leyva*

*Si un día llegara a pasar
-Ya ves que todo es posible-,
Que alguien que lo sepa todo
Me diga que Dios no existe
Y a partir de aquel instante
Viva siempre un poco triste
Buba Cómix*

¿Puede una historieta convertirse en cruce de culturas, en un modelo de su momento tanto en el ámbito local como en otro nacional y aun internacional? ¿Es posible que una historieta mexicana llegue a considerarse un producto representativo de la cultura popular y a la vez de la alta cultura nacional y europea?

La respuesta es afirmativa y a continuación se ejemplifica con un cómic mexicano de finales del siglo XX: *Buba Cómix*, de José Quintero. La historieta se publica por primera vez en la sección *Histerietas* de *La Jornada* el 3 de septiembre de 1989, alcanza su auge en la década de los noventa y se difunde hasta la actualidad a través de su página en internet. En el 2000, ya se edita como un libro antológico que, apenas cinco

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

años después, se reedita.¹ Justamente en la versión dada a conocer en 2005 se basará el presente análisis.

Buba Cómix es una síntesis cultural de su momento porque acopia tanto diversos elementos populares y tradicionales de la sociedad mexicana como un sinnúmero de contenidos provenientes de otras culturas, como se puede ver en el siguiente cuadro:

FILÓSOFOS	BANDAS MUSICALES	CANTANTES Y MÚSICOS	CANCIONES	MONEROS	ESCRITORES
Friedrich Nietzsche	Nirvana	Kurt Cobain	"Juan Charasqueado"	Edgar Clément	Jaime Sabines
Arthur Schopenhauer	The Cure	Robert Smith	"Rosas en el mar"	Frik	José Agustín
	Red Hot Chili Peppers	Pedro Infante	"La cama de piedra"	Ricardo Peláez	Jorge Luis Borges
	Mano Negra	José Alfredo Jiménez	"Luna llena"	Rocha	Manuel Scorza
	Primus	Silvio Rodríguez		Camacho	Jerome David Salinger
		Jaime López		Jis y Trino	Leonardo Stenberg
		Chopin		Magú	
				Quino	
				Robert Crumb	
				Mocbius	
				Lee A. Daniel	
				J.M. Bea	

¹ José Quintero, *Buba*, México, Vid, 2005, vol. 1.

Llaman la atención los nombres de los filósofos Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). De inmediato, cualquiera puede preguntarse: ¿qué hacen estos pensadores europeos del siglo XIX desempeñando un papel relevante en un cómic mexicano de finales del XX? Su presencia en la historieta aquí comentada se vincula íntimamente con la biografía del autor, José Quintero, quien realizó estudios sobre la disciplina cultivada por esos célebres autores en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y tal experiencia lo marcó definitivamente. Además, sus también notorias inclinaciones metafísicas y sus gustos y afinidades filosóficas con los pensadores arriba mencionados se manifiestan en su obra: mientras que Arthur Schopenhauer influye en la protagonista de la historieta en cuanto a la reflexión pesimista sobre su existencia, de Nietzsche toma en especial la doctrina “del eterno retorno” y el concepto del superhombre.

Otra significativa vertiente de influencias e intercambios culturales identificable en la historieta comentada es la que se relaciona con la cultura popular estadounidense, pues en aquélla menudean las referencias a Kurt Cobain, a su grupo Nirvana y al movimiento punk con el que se asocia a la popular banda de los noventa; a Robert Smith, a su conjunto musical llamado The Cure y al movimiento dark, y también a otras bandas populares como la agrupación rockera, punk y funk estadounidense Red Hot Chili Peppers, fundada en 1983; al cuarteto de la misma nacionalidad Primus, formado a principios de los ochenta, que maneja “en sus letras una línea algo bizarra, absurda, oscura, *non sense*, chistosa, *weir* [...] mezcla de funk metal-prog-pop-jazz”,² y a Mano Negra, grupo francés liderado por Manu Chao en los años noventa, cuyo “estilo

² Roberto I. Quesada, “Primus: Estados Unidos”, en *La caja de música: historia de bandas y discografía*. www.dlsi.ua.es/~inestal/LCDM/Bandas/primus.html

es una mezcla de rock, canción francesa, música africana, flamenco, ska, salsa, *roots*, reggae y blues”.³ Quintero también evoca los movimientos musicales hip-hop y ska.

De la música popular mexicana no faltan los clásicos Pedro Infante y José Alfredo Jiménez, ni de la nueva trova cubana el cantautor Silvio Rodríguez. En alguna tira de *Buba* se recurre incluso al esquema del Juan Charrasqueado, se transcribe el verso “Perro sin dueño” de *Luna llena* y se menciona *Rosas en el mar*, canción de Luis Eduardo Aute, de moda en su momento.

De la cultura mexicana más intelectual y refinada hay en el cómic referido citas de Jaime Sabines y José Agustín. También ha incluido frases del imprescindible autor argentino Jorge Luis Borges, del peruano Manuel Scorza y del contranalista Leonardo Stemberg, a quien se escuchaba en la radio en los mismos años noventa. Igualmente, se nombra a los pintores Cuevas y Rufino Tamayo, aunque no sean del gusto de la heroína del cómic.

Otra veta muy interesante de la que el autor obtiene ricas ideas es la ofrecida por sus colegas, los moneros, tanto nacionales como extranjeros, a quienes cita, por ejemplo, al reproducir su estilo en un cartón donde se plantea el asunto de la independencia de la heroína del cómic, quien va en busca de otro autor como parte del proceso creativo de un escritor y, por lo visto, también de un dibujante. De sus connacionales, desde luego, recuerda a los creadores de *El Gallo*, revista de su *alma mater* monera: el Taller del Perro, en donde destacan Edgar Clément, Frik, Ricardo Peláez y el propio Quintero, aunque también cita a Camacho, a Jis y Trino, a Magú, a Quino y a Rochita. Las influencias importantes de Quintero procedentes del extranjero son en primer lugar Moebius y Robert Crumb, y muy cerca de ellos el catalán Josep Martín Bea y el chino Lee A. Daniel.

³ “Mano Negra (banda)”, en *Wikipedia, la enciclopedia libre*.
Es.wikipedia.org/wiki/Mano_Negra_(grupo_musical)

Evidentemente, *Buba* se inscribe en la etapa del fenómeno denominado mundialización de la cultura, que corre justo cuando aquella revista surge, pues las décadas de los ochenta y los noventa fueron escenario de un mundo cada vez más globalizado donde la sociedad se transformaba profundamente a causa de la revolución tecnológica y, en especial, de la enorme difusión de las computadoras y la explosión mundial de la internet. En la geopolítica, acontecimientos espectaculares llenan de admiración al mundo: la caída del muro de Berlín, la reunificación de Alemania, el final de la guerra fría y el desmoronamiento de la Unión Soviética. Los avances médicos sorprenden y la clonación de Dolly asombra. La muerte de la princesa Diana de Gales conmueve al mundo.

Mientras que en Estados Unidos gobierna Clinton, en México los presidentes Salinas y Zedillo conducen al país por nuevos derroteros políticos y la sociedad contempla con azoro el asesinato del arzobispo de Guadalajara Juan Jesús Posadas Ocampo, el alzamiento en Chiapas de indígenas encabezados por el EZLN —estallado justo el día en que entró en vigor el TLC con Estados Unidos y Canadá: el 1º de enero de 1994—, los ataques de los grupos guerrilleros del EPR, el magnicidio de Luis Donaldo Colosio y el asesinato de Francisco Ruiz Massieu.⁴

Buba Cómix se relaciona con la globalización de la cultura, pues constituye un objeto típico de la industria de ese momento; sin embargo, más allá de los innegables intercambios de que se nutre y que la conforman, la historieta crea y posee su propia identidad cultural.

En efecto, los préstamos no eliminan lo que es propio de la obra de Quintero, pues, aunque en los cartones de ésta se manifiestan abundantes intercambios culturales, siempre es el binomio Buba-Quintero el que predomina, tanto por el carácter

⁴ Cf. *Gran crónica Océano del siglo XX*, Barcelona, Océano, 1999, vol. 2, *passim*.

singular del personaje como por el discurso mismo de la historieta toda, donde impera el mundo semiótico de Quintero.

Varios discursos de otras culturas se trasladan al cómic referido gracias al bagaje cultural del autor —que comprende una peculiar formación y una singular experiencia personal—, a partir del cual reflexiona sobre temas metafísicos e infinidad de asuntos, muchos de ellos propios de la vida cotidiana, siempre desde su muy original perspectiva.

Quintero somete la intertextualidad cultural a un proceso de adaptación en un espacio semiótico creado deliberadamente para intensificar los significados en determinados pasajes de la tira cómica. Un ejemplo de ello es el verso “perro sin dueño”, tomado de la canción *Luna llena*:

Yo soy un perro sin dueño.
Voy rodando cielo abajo
Y no me quito la vida
porque me cuesta trabajo.

Soy perro sin religión
La cruz me importa un carajo
Cual jarro de tlaquepaque
por cualquier razón me rajo

Triste basura que soy
¿Quién me obsequia un diente de ajo?
Yo soy un perro sin dueño
Vago menos que un gargajo

Soy un perro sin dueño
Malhaya del que me trajo.⁵

⁵ Quintero, *op. cit.*, p. 42.

Buba Cómix constituye un verdadero acto signico particular. En esa historieta, las fronteras se han desvanecido y los territorios así unidos forman un libro integral y, de ese modo, los diversos elementos trabajados por Quintero con-
juven a una nueva creación. Por ejemplo, la introducción de textos ajenos, como afirma Lotman, funciona “siempre en un dominio de una intensiva formación de sentido”.⁶

Los cambios temáticos dependen del ciclo emocional de la atípica protagonista, es decir de Buba, la portadora fundamental del significado, que reflexiona constantemente sobre diferentes aspectos de su existencia. Por eso en la tira predominan los monólogos breves y en cambio hay muy pocos diálogos entre personajes. Un ejemplo de ello se puede observar en las siguientes palabras: “Tenía frío, me cubrí con mis pecados; hice un capullo con las costras de mi vida... Hundi la cabeza en el vacío”.⁷

Todos los elementos mencionados, más la rica parte gráfica, se dirigen a tratar cíclicamente, muy a la manera nietzscheana, los tópicos que obsesionan a la protagonista, todos ellos temas metafísicos clásicos que preocupan al filósofo, más que al hombre común: Dios, la muerte, el amor, los monstruos y otros temas derivados de ellos, como el desamor, la tristeza, la desesperanza, el suicidio y el sueño. Sin embargo, tampoco faltan asuntos propios de la política y la escatología, como lo ilustra el siguiente texto: “me volví gas, me volví líquido, me deshice en la saliva de un dios amorfo; floté sin sentido en la pileta del agua de la muerte”.⁸

Otra de las ideas recurrentes de Buba es el desamor, surgido en la heroína como eco de las experiencias de su creador, quien en una época sufre debido a que resulta imposible la realización amorosa con su musa, la cual aparece en el cómic

⁶ Iuri M. Lotman, *La semiosfera*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 31.

⁷ Quintero, *op. cit.*, p. 63.

⁸ *Idem.*

con el nombre de Marisela *girl*. Por boca de Buba, Quintero dedica a ésta un sinfín de citas como la siguiente:

Con un algodoncito húmedo de ti...
Con un trozo de nube de tu pensamiento...
Con el músculo más dulce de tu corazón...
Con el más dulce grumo de alguno de tus besos...
Con cualesquier embrujo... "Coco" Chanel...
Cualquier sustancia...
Sutúrame esta herida que me duele tanto...
Alíviame la vida, que me estoy muriendo...⁹

Aunque todas las tiras del libro de *Buba* constituyen por entero el universo cultural creado por Quintero, incluida una gran pluralidad de textos, cada uno de éstos puede leerse independientemente, pues de hecho desde el inicio fueron concebidos por aislado. Es sólo con el paso del tiempo como, ya reunidos, todos dan lugar a un macrouniverso semiótico y una unidad compuestos de pequeños espacios semióticos. La relación de semejanza es evidente entre todos ellos, pero a la vez cada uno tiene su estilo propio.

La segmentación característica de las historietas, que en cada cartón cambian de tema, permite enriquecer el sentido con nuevos vínculos culturales y nuevos intercambios, así como también mostrar un sinfín de facetas de la personalidad de Buba. El autor no sólo expone su personal concepción de la heroína, pues además presenta lo que ella a su vez piensa de él y que se expresa en un aviso de ocasión: "AAA. Atención moneros: Monito de historieta emputado y asqueado de su puta vida pide con gran desesperación una permuta de autor... ¡URGENTE! Comunicarse con la Buba al..."¹⁰

En el libro antológico de *Buba*, Quintero hace comentarios al lector sobre sus creaciones, sobre su proceso inventivo.

⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

Pero, al hacerlo, más que distanciarse de su personaje (de su creación), el monero parecería transferir su propia vida anímica a Buba para infundirle vitalidad; paradójicamente, ésta, sofo-cada por su autor, intenta independizarse de él, aunque el binomio Quintero-Buba parece estar tan fuertemente unido que ninguno de sus dos elementos puede desprenderse del otro. Aunque la conciencia individual del dibujante esté ya fundida con la de Buba, y ésta parezca fagocitarlo en un momento da-do, lo cierto es que José Quintero aún puede manifestarse y hacerse sentir en la obra, a contrapelo del apabullante persona-je creado por su mano y su inventiva. Él mismo va revelando las marcas culturales que la conformarán.

El cómic comentado se basa en una figura retórica que el artista presenta en forma reiterada: la antítesis. En ésta reside la mecánica estructural de las tiras, tanto en lo que se refiere al discurso lingüístico como al gráfico. Mediante la antítesis se imponen rupturas a la continuidad del discurso sobre un te-ma cualquiera y se logra resolverlo inesperadamente en algo opuesto que el lector no intuye siquiera, para suscitar así la sorpresa, que a su vez genera un corte del hilo del pensamien-to, de la palabra y de la imagen, una interrupción súbita del tema desarrollado, como puede notarse en el siguiente diálogo:

Gost: Buba, ¿por quién vas a votar en las próximas elecciones?

Buba: (aparte) Mi opinión mueve a las masas.

Buba: Mi postura política es clara: el PRI huele a estiércol y el PAN a pantaleta de monja, votare por el PRD...

Buba:...Con la condición de que nunca llegue al poder ni nos gobierne.¹¹

Stefan S. Palma, de acuerdo con Peirce, advierte que la sorpre-sa depende de la razón y que es “el factor determinante en la ruptura de un hábito, de la quiebra de una expectativa”.¹² Esto

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² Stefan F. Palma, “Literatura fantástica”, en *Charles S. Peirce y edu-cación, pensamiento y cultura.blogdiario.com/i2006-05/*

es precisamente lo que de manera continua hace la protagonista de *Buba Cómix* en cada final de tira: enfrentar a su lector con un quiebre en el hilo del pensamiento o de la acción. Palma añade que para Peirce la sorpresa se relaciona con la fascinación o encanto irresistible, lo que catapulta lo narrado a una categoría de futuro. Pero el término fascinación no se toma aquí como engaño o alucinación. Sólo ocurre que la “sorpresa quiebra con una expectativa, porque a través de ella media un signo que no se reconoce según sus esquemas conceptuales básicos”.¹³ De esta manera, la fascinación permite arrancar nuevas posibilidades, explicaciones, principios o atribuciones positivas al objeto. En *Buba*, el binomio sorpresa-fascinación es lo que permite a Quintero producir nuevas creaciones relativas al mismo tema, como en la siguiente reflexión de Buba: “Los cuidé como a mis hijos. Los crié conforme al refrán. Los vi crecer, titularse y formar un hogar. Y me vivieron agradecidos sempiternamente. ¡Cuervos de mierda! ¡¡¡Nunca me sacaron los ojos!!!”¹⁴

En *Buba*, lo que precipita la sorpresa está asociado a la antítesis. Esta figura retórica hay que llevarla de entrada a la peculiar relación del monero con su personaje protagónico: nada más opuesto que un ácido y pesimista joven frente a su tierna creación inspirada en una idea de su pequeña hermana Cecilia de 5 años. El mismo Quintero relata así el hecho: “En agosto de 1989, en vísperas de una entrega inminente para el suplemento *Histerietas* del periódico *La Jornada*, y ante la carencia de ideas propias, me vi en la necesidad penosa de plagiar a Buba, el personaje autobiográfico creado por Ceci, mi entonces diminuta hermana”.¹⁵ Tal proceder no resulta precisamente original, pues, como advierte Roger Bartra en el prólogo del libro, Quintero emula al escritor estadounidense Jerome David Salinger en su novela *The Catcher in the Rye*,

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Quintero, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, en solapa posterior.

cuyo protagonista tiene una relación inspiradora con su pequeña hermana sabia, inspirada a su vez en la propia hermanita del escritor.¹⁶

Pero ¿quién y cómo es Buba, la protagonista del cómic que lleva su nombre? Quintero afirma que se trata nada más y nada menos que de una heroína dark, como darks son todas las tiras del libro, y en función de ello trata los consabidos temas de esa contracultura. Por lo que se refiere a la imagen, a tono con la heroína reina el estilo dark, todo en negro y blanco con trazos en ocasiones muy barrocos y con símbolos permanentes, como el ojo de Dios.

Lo monstruoso y lo oscuro campean en todos los cartones de estos años, pero sobre todo la postura vital y el mundo vivencial del personaje se vierten como un caudal de ideas circulares muy a la manera nietzscheana, acompañadas de la marca schopenhaueriana del pesimismo. Buba reitera hasta el infinito sus obsesiones más personales: Dios, el amor y la muerte. Su reflexión sobre la pérdida de Dios la sume en una profunda desolación. Por eso, tras afirmar que Dios ha muerto, exclama: “En case [*sic*] mi corazón/ Había un tufo a hombre muerto;/ Asegún por mi intuición/ Se trataba de Jehová,/ El más afamado tuerto”.¹⁷

También son expresiones darketas las divagaciones sobre el desamor y toda la gama de hechos, efectos, estados de ánimo y pasiones que lo acompañan: ausencia, soledad, vacío, dolor, depresión, monstruos interiores y pesimismo extremo, los cuales conducen a la protagonista a otra de sus ideas recurrentes: la de la muerte, “a la que roza continuamente pensando en la descomposición”:

1

Madre: ¿has visto pudrirse a los muertos?

¹⁶ Armando Bartra, “Prólogo”, en Quintero, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ Quintero, *op. cit.*, p. 47.

2

¿Has visto su carne salada servir de alimento a gusanos hambrientos...?

3

...Su rostro toma parecido con la cruel textura que tiene el estiércol...

4

...y, en vez del espíritu salvo, ¿vapor pestilente subir rumbo al cielo?

5

Si has visto los ojos de un muerto, sabrás lo que siento por dentro.¹⁸

La reflexión sobre el tiempo también está presente en la historieta:

El tiempo es un viento suave que suele volverse aironazo;

Huracán que topa y tupe todo a su paso.

El tiempo arrasa parejo penas, sonrisas y besos, y hace del pasado tumba, y humedece lo caliente, y hace del pasado cárcel cual feto preso en un vientre.

Los sonidos se hacen eco, las imágenes se nublan; los recuerdos son los muertos que se escapan de sus tumbas.¹⁹

Todos esos temas se convierten en obsesiones y, como tales, vuelven cíclicamente al pensamiento y al discurso del personaje. Así, Buba, con insistente abandono, chapalea en el pantano donde la tienen sumida sus emociones y sus pasiones, que no son otras sino las que, con desolación, experimenta el propio Quintero.

Pero Buba tiene también mucho de punk: es contestataria, ácida, crítica y satírica ante el sistema, e incluso evoca poemas de esa corriente cultural, como este primero que abre la tira: “La Nube Cerebro/Se Hinchó Del Vapor/ De Tus Sueños,/ Nacida Del Caos Primario/ De Los Elementos,/ Pasea Por El Infinito/ Del Patio Del Cielo...”, y este otro, que cierra la plana:

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ *Idem.*

“Tu Nube Cerebro/ Se Pone A Llorar De Tristeza.../Y Lluve
Un Diluvio De Noches,/ Como Un Mal De Amores,/ Sus Go-
tas De Queso”.²⁰

Otro elemento muy barroco de la historieta es su empleo de los géneros, pues para plasmar sus historietas Quintero recurre a un sinnúmero de ellos, como la poesía, el soneto, el soneto metafísico, la oda surrealista, los ya comentados poemas punk, la fábula, el corrido, el divertimento y la *song*. De esta última es un buen ejemplo la siguiente canción:

Acapulco Song

1

Vamos a quitarnos
La sal de Acapulco
Con las burdas pinzas
De un domingo austero.
Dejemos que bailen
Nuestros corazones.
Que el mar de la muerte
Sea un chapoteadero.

2

La fauna marina
Será de querubes,
Tú harás de Sirena
Y yo de marinero;
Y nuestros demonios
Y penas anfibias
Morirán a manos
De tiburoneros.

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

Vamos a colgar
 Este mar de Acapulco
 Sobre nuestras casas
 En lugar del cielo²¹

En la tira cómica *Buba* también concurren la parodia, el testimonio, la definición, algunos diálogos, avisos de ocasión, canciones “para ardidos”, la biografía, la historia de vida, la *vera* historia, la apología y el cartón didáctico, además de citas y homenajes. En cuanto al lenguaje, hay en muchos cartones un resabio claro del español de los Siglos de Oro. El siguiente texto es un ejemplo de corrido que sigue muy de cerca el clásico de Juan Charrasqueado:

Voy a contarles un corrido muy mentado.
 Lo que ha pasado en el Distrito Federal.
 La turbia historia de una niña hecha de calles,
 Piel de paté y corazoncito de animal.

Antisocial permaneció en anonimato;
 Su máspreciado patrimonio fue el alcohol.
 Con Mano Negra y los Red Hot simpatizaba
 The Cure, Nirvana y Primus eran su obsesión.

Un día domingo que se estaba suicidando,
 al fin del mundo le corrieron a avisar.
 “Cúdate, Buba, que por ahí te andan buscando
 Cien granaderos con aval presidencial.”

No tuvo tiempo de perder ni medio litro,
 Los paramédicos se le echaron de montón.
 “¡Pinches culeros –les gritaba– no echen bola!”
 Cuando una venda la hemorragia le paró.

²¹ *Ibid.*, p. 71.

Creció la milpa con la lluvia este sereno,
Los estudiantes van volando a palomar.
Oficinistas llevan hoy al matadero
¡Qué buen obrero va montando el caporal!



Ya por el eje 6 los fans vienen bajando,
Un cuerpo muerto que lo llevan a enterrar.
Sólo su cutter le consuela con cariño
Mientras se cuida y lame fiel su yugular.²²

Armando Bartra afirma que José Quintero es un “comiquero metafísico”,²³ debido a lo cual su obra queda colocada a una buena distancia de las historietas comunes y se sitúa en un rango especial; podríamos atrevernos a decir que se trata, pues, de una “historieta culta”.

En suma, como diría Mijail Bajtin, *Buba Cómix* es un producto cultural polifónico y finisecular, basado en la interacción de múltiples culturas y subculturas, que resulta en un cómic culto y de culto, como en efecto lo ha sido al paso del tiempo. Alguna oculta fascinación debe provocar en sus seguidores, pues la pequeña Buba sobrevive hasta el presente, en línea y a colores.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BAJTIN, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, 12ª. ed., trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2005.
Gran crónica Océano del siglo XX, Barcelona, Océano, 1999, vol. 2.
LOTMAN, Iuri M., *La semiosfera*, Madrid, Cátedra, 1996.

²² *Ibid.*, p. 45.

²³ Bartra, *op. cit.*, p. 1.

- “Mano Negra (banda)”, en *Wikipedia, enciclopedia libre*:
[es.wikipedia.org/wiki/Mano_Negra_\(grupo_musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mano_Negra_(grupo_musical))
- PALMA, Stefan F., “Literatura fantástica y Charles S. Peirce: sorpresa y fascinación”, en *Charles S. Peirce y educación*.
pensamientoycultura.blogdiario.com/i2006-05/
- QUESADA I., Roberto, “Primus: Estados Unidos”, en *La caja de música: historia de bandas y discografía*, www.dlsi.ua.es/~inestal/LCDM/Bandas/primus.html
- QUINTERO, José, *Buba*. 2ª. ed. corregida y aumentada, México, Vid, 2005.

En este ensayo se abordan, desde la perspectiva del llamado tiempo largo, los conceptos Memoria colectiva *Versus* Memoria histórica y la Historia inmediata con algunos ejemplos concretos del pasado reciente argentino. Hoy en este país se recupera la memoria colectiva a través de escritos y recursos orales, y mediante una novedosa práctica de la crítica y la autocrítica. Se instrumenta una memoria que permita recrear el pasado sin el afán de violentarlo y sin ánimo revan-chista, como sectores conservadores han expresado; una memoria que impulse la formación de una conciencia colectiva que arribe a un compromiso social de verdad y justicia, como debería hacerse en nuestro país.

Hoy la Historia se escribe bajo la presión de las memorias colectivas: desde el acontecer inmediato, la historia contemporánea. Esta historia contemporánea y la descolonización tercermundista no se pueden concebir sin la irrupción de los pueblos al escenario mundial: su despertar a la historia, la recuperación del pasado –cultura, tradiciones–, la recreación del presente, la búsqueda de la identidad histórica. La aceleración temporal y la globalización han impuesto una mutación cualitativa del presente; en esta historia del presente, el reportero, el periodista, el testimoniante indígena han recogido

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

la estafeta y son relevos del historiador. Este testimonio del presente es historia hablada, historia proyectada, historia escrita. En este ámbito, donde impera la *tiranía del acontecimiento*, destaco la presencia de Ryszard Kapuscinski, al que llaman “autor de historia contemporánea... una historia construida desde abajo. Una historia atenta a las pequeñas cosas, a los detalles, a los humores”. En la parte final, destaco dos testimonios mexicanos.

La noción y creciente importancia de la memoria colectiva se corresponden con nuevas realidades que ha generado el desarrollo del proyecto capitalista en su fase neoliberal, por un lado, y, por otro la serie de contradicciones que este mismo proceso motiva. Se entiende por memoria colectiva el recuerdo o conjunto de recuerdos, de una experiencia vivida y/o mitificada por una colectividad existente, de cuya identidad forma parte el sentimiento del pasado. Estas son algunas de sus características:

Recuerdo de un acontecimiento directamente vivido.

Transmitido por la tradición escrita, práctica u oral.

Es alimentada por instituciones, ritos, memoria latente.

Memorias oficiales orquestadas por una escenografía de lo imaginario¹.

La memoria colectiva es lo queda del pasado en la experiencia vivida de los grupos, o lo que éstos han hecho del pasado. Cambia con estos grupos o sectores que hacen de la memoria colectiva un instrumento de lucha y de poder así como un apoyo afectivo y simbólico. Es hasta tiempos recientes en que esta memoria se instaura en espacios inusitados que promueven no sólo el recuerdo o la conmemoración de un hecho conflictivo sino la aplicación de una genuina justicia. Esta memoria, plasmada en la *historia del pasado reciente*, hoy se manifiesta al través de disciplinas como el cine y la lite-

¹ Pierre Nora “Memoria colectiva en *La nueva historia. Diccionarios del saber moderno*. Bilbao, Ed Mensajero, s/f, p. 345.

ratura, la plástica y el teatro, entre otras. Utiliza variadas formas de abordar un pretérito traumático y ha tenido “que enfrentarse —conscientemente o no— al problema ético y político de cómo hacer referencia al mismo, cómo presentarlo, cómo narrarlo —qué contar, por qué y para qué contar”².

Dicha noción, memoria colectiva, difiere y confronta a la llamada Memoria histórica. Esta última transitó por un proceso rutinario, parte de una tradición erudita, analítica y crítica; la Memoria colectiva es globalizadora, rompe fronteras. La memoria histórica filtra, acumula y transmite, la Memoria colectiva conserva el recuerdo de experiencias, recrea en función de sus necesidades del momento, de las leyes del imaginario y del retorno de lo reprimido. En fin, la memoria histórica une, la Memoria colectiva divide. (La primera apuesta por una universalidad falsa, la segunda es expresión de la diversidad)³

Por los cambios en las sociedades contemporáneas y el impacto de los medios de información, han proliferado las memorias colectivas que han marcado una ruptura con las categorías nacionales y coloniales; se presenta una masificación de los acontecimientos que marcan la memoria y se otorga autoridad a hechos históricos inmediatos. Un ejemplo reciente, vinculado a las guerras sucias latinoamericanas, lo constituye el pueblo argentino. Si existe una sociedad civil que indaga en ese pasado reciente en busca de los miles de desaparecidos por las fuerzas armadas es la sociedad argentina. No sólo ha revertido el llamado Punto Final que exculpaba a los militares asesinos sino que hoy los lleva a juicio y los carea con los familiares. Dicen Oberti y Pittaluga: “La permanente energía social y política del movimiento de derechos humanos en la Argentina es, seguramente, la que explica que tras veinte años de institucionalidad democrática y con varios y variados

² s/f Dossier “En torno a las representaciones del pasado reciente”, en *Políticas de la memoria* (Anuario de investigación e información del CeDinCi) Bs As Argentina, Verano 2004-2005. núm. 5.

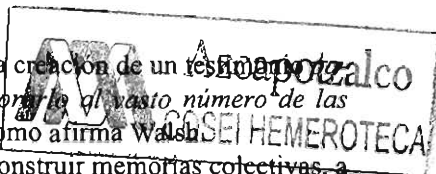
³ Vid Pierre Nora, *op. cit.*

intentos por producir, desde las políticas de Estado, los mass media y la *clase* política, alguna forma de cierre del pasado inmediatamente anterior, la problemática de las violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura, la **memoria colectiva** sobre ello, y más en general la historia del pasado reciente, vuelvan recurrentemente a ocupar el centro de la escena pública...”⁴. No es gratuito que una intelectualidad, la argentina, elabore el anuario *Políticas de la memoria* y convoque a la difusión de Representaciones del pasado reciente y que, en este país, más que en otro, las manifestaciones teatrales y plásticas, literarias y cinéfilas recreen, crítica y autocríticamente, la memoria del horror de los setentas.

Tampoco es gratuito que sea un argentino el que en base a los recursos de la memoria colectiva, la reconstrucción cuasi policíaca de los hechos y los testimonios de fusilados proponga un relato histórico en donde periodismo y ficción conviven a la par. Con *Operación masacre*, Rodolfo Walsh rompe con la falacia de un tercer mundo a la espera de nuevas corrientes, formas verbales novedosas o el último grito de la moda literaria en Europa y Norteamérica. Walsh aporta al campo literario formas de novelar con el reportaje moderno y la literatura en hechos ocurridos en el pasado reciente. Pero también, a su vez retoma una tradición, presente en el siglo XIX, la de la escritura política, que alcanza dimensiones de excelencia con Martí y Sarmiento. Lo *nuevo* en Walsh es la ruptura con los géneros periodísticos tradicionales y la creación de otro con carácter de híbrido y su relación con la cultura latinoamericana: el periodismo, la historia reciente, leído como relato o novela. A la descripción objetiva, propia del reportaje, Walsh incorpora el punto de vista subjetivo: emociones, sentimientos, existencia cotidiana de sus personajes. Por momentos se percibe un estilo desenfadado y coloquial y la incorporación temática de lo marginal, lo anecdótico y lo aparentemente

⁴ Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga “Temas para una agenda de debate en torno al pasado reciente” en *Políticas de la memoria*, *op. cit.*, p. 9.

frívolo. Todo ello en aras de la creación de un *resumo* que actúe no para incorporar el vasto número de las ensoñaciones de ideólogos, como afirma Walsh



El mundo actual tiende a construir memorias colectivas, a multiplicar los grupos sociales que “se atomizan mediante la preservación o recuperación de su propio pasado, a compensar el desarraigo histórico y la angustia del porvenir por la valoración de un pasado que hasta entonces no había sido vivido como tal. En lo sucesivo la historia se escribe bajo la presión de las memorias colectivas. Desde la historia “inmediata” que hereda el acontecimiento como lo han constituido los *media*, conformando una memoria colectiva, hasta la historia crítica, a la que las memorias colectivas dictan sus intereses y sus curiosidades”⁵

Se afirma que la historia actual se ha diversificado, se ha transformado en *historias*, se ha proyectado en campo de fuerzas ideológicas. Consideramos que no es una novedad tal afirmación. El cambio ha sido cualitativo y las actuales historias las escenifican sujetos que, a ojos del Estado y clases dominantes, permanecían invisibles como los indios, las mujeres, los y las homosexuales.

La memoria, señala Pierre Nora, es un problema histórico reciente, le interesó a los filósofos, los psicólogos y a los escritores antes que a los historiadores. Para que la Memoria colectiva se convierta en objeto de historia se necesitaba que ambos términos dejaran de ser sinónimos. En este sentido, la llamada nueva historia es una revolución de la memoria, un esfuerzo por adecuarse a las nuevas exigencias y necesidades de las colectividades contemporáneas.⁶

La sustitución de una historia-relato por una historia-problema, supone en relación a la historiografía clásica que la memoria gire en torno a unos ejes fundamentales: adopción

⁵ Pierre Nora, “Memoria colectiva” en La nueva historia. Diccionarios del saber moderno. Bilbao, España, Ediciones Mensajero, s/f, p. 457.

⁶ *Loc. cit.*

de una problemática contemporánea, renuncia a una temporalidad lineal, sustitución de una época privilegiada por otra de la época moderna. Es importante mostrar que la Memoria colectiva representa para la historia contemporánea el papel que para la historia moderna ha desempeñado la historia de las mentalidades. Se debe partir de lugares en que una sociedad, grupo, etnia, consigna voluntariamente sus recuerdos o los reencuentra como parte necesaria de su personalidad.

Otro concepto vinculado al anterior es el de Historia Inmediata. Sus componentes son proximidad temporal de la redacción de la obra con relación al tema tratado y proximidad material del autor a la crisis estudiada. Próxima, participante, rápida en la ejecución y producida por un actor o testigo cercano al acontecimiento y a la decisión analizada. No es casual que el vehículo y el lugar privilegiado de esta Historia se denomina *mass media*. Sobre todo el reportaje, abrevia el plazo entre la vida de las sociedades y su primera tentativa de interpretación y ceda la palabra a quienes han sido actores de esta historia. Se elabora a partir de los archivos vivientes que son los seres humanos. No es casual que la mayoría de estos trabajos tengan un carácter testimonial.

La inmediatez de cierta historia que se elabora hoy se funda tanto sobre lo instantáneo, sobre la relación afectiva entre el autor y el objeto de su investigación. El inmediatista realiza una operación cuádruple: localización, dosificación, montaje y racionalización que a partir de un dato cultural, el suyo, que determina lo mismo la orientación de su investigación que el eje de su interpretación, le hace realizar su obra en una duración especialmente breve. En estos enfoques historia y periodismo se mezclan sin confundirse. El periodista no es el que trabaja de prisa, sino con pocos hechos, observaciones y casos, sin embargo, historia y periodismo tienden a vincularse.

La irrupción de la electrónica en la historiografía no solamente permite un enorme desarrollo de lo cuantitativo, sino que multiplica las probabilidades, los riesgos, la ambigüedad de la inmediatez cronológica, más de lo que han hecho los

mass media. El historiador del presente no puede utilizar todas sus fuentes, el periodista-historiador tiene que afrontar el riesgo de la posible ruina de sus fuentes. Todo inmediatista está obligado a una reserva en relación con sus informadores y sus temas. El historiador del presente es recopilador de hechos y productor de efectos. Este tipo de investigador debe proteger sus fuentes con vista a sus obras posteriores, y a la vez pronosticar el impacto de su trabajo en la sociedad.

Lo que caracteriza al mundo convulso y comunicativo en que vivimos no es sólo que cualquier crisis nos impacte, lo que caracteriza es que los acontecimientos sean inmediatamente trasladados a conocimiento de la opinión, desgarrándola y arrojándola en la angustia. Es esta inmediatez de la comunicación la que impone al desarrollo de la Historia inmediata señales de bruma de una sociedad alucinada de informaciones y con derecho a exigir la inteligibilidad histórica próxima.

Otro excelente escritor vinculado a la historia contemporánea, es decir, a la Memoria colectiva, a la Historia inmediata, es el polaco Ryszard Kapuscinski. “Formado, como él mismo declara, en la escuela de los Annales franceses, la de Kapuscinski, por tanto es una historia construida desde abajo. Una historia atenta a las pequeñas cosas, a los detalles, a los humores. Nunca burocrática, unilateral, embalsamada, nunca de tesis. Fruto, al mismo tiempo, de la observación y de la intuición. Historia/relato centrada en los contenidos, pero también en la técnica narrativa, en el acto de escritura en sí mismo”⁷ Como ejemplos son *El emperador*, sobre la vida del dictador Haile Selasie, y *El Imperio*, relato/historia de los horrores y errores de la Unión Soviética que la guían a su destrucción. En los dos textos, la reconstrucción histórica pasa por la invención lingüística. En *El Imperio*, el escritor se mezcla con mineros del extremo norte los escucha, registra sus humores,

⁷ Ryszard Kapuscinski. *Los cínicos no sirven para este oficio*. (Edición de María Nadotti) Barcelona, Anagrama, 2002, p. 11.

sus dolores y esperanzas y su percepción sobre el socialismo. Los relatos obreros serán la pauta para escribir ese pasado reciente.

En el número 26 de *Tema y Variaciones* se publicó “Febrero de 1974” un testimonio de Alberto Híjar en que narra una acción concertada de la tristemente célebre Brigada Blanca que violentó, torturó y masacró a militantes de izquierda entre los que se encontraba el propio narrador. A través de su secuestro, narra el martirio de varios militantes y señala los nombres, apellidos y mote de los asesinos. En el relato-testimonio en primera y tercera personas, describe la tenaz maquinaria de horror del Estado mexicano y, como *leit motiv*, la impunidad de la que gozaron y gozan los asesinos y el criminal Miguel Nazar Haro al que coloca el apelativo de *invicto*. En su texto señala la intimidación psicológica y la despersonalización espacio temporal

De ahí al interrogatorio del experto con lentes negros para despersonalizar el diálogo hasta hacerlo imposible: él es un emisor todopoderoso de preguntas y comentarios inculpatorios debidamente escoltado por criminales ostentadamente armados. A una señal, vuelta al capuchón y conducción al corto de tortura, a los golpes *científicamente* colocados en partes blandas para dejar mínima huella y empezar el protocolo de la tortura eléctrica con el derrame de un líquido viscoso en el torso, probablemente saliva criminal. En los trayectos, en la espera, voces, rumores, comportamientos groseros, ruidos de manipulación de armas, un homosexualismo enfermo constante en las bromas y los tocamientos al indefenso desaparecido y los gritos, sobre todo los gritos de los torturados desconocidos, pero presentes⁸.

En otro excelente testimonio de la misma revista, Salvador Díaz nos reitera que es un cineasta texcocano pero en su texto “La rebelión de los fulgores” evidencia poseer un don

⁸ Alberto Híjar “Febrero de 1974. Notas” en *Tema y Variaciones de Literatura*, Semestre 1 de 2006. UAM-A, pp. 335.

especial en la escritura: cineasta y funcionario de escritorio viceversa. Salvador Díaz, en una radigrafía literaria, recrea espacio, tiempo y personas que serán memorables en este México de principios de siglo. En una prosa sencilla plasmada de imágenes plásticas, que evidencian la cruz de su parroquia, y el artificio de metáforas, va guiándonos en la confrontación de los poderosos y las resistencias de los desposeídos. Reseña el origen, las fortalezas y debilidades del movimiento en Atenco y su consolidación al haber configurado su plena identidad como Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra. Cual hábil narrador, varias cuartillas más adelante, nos descubre a plenitud el título de su testimonio: “Un poco más adelante, la rebelión de los fulgores, los machetes resplandeciendo insubordinaciones en el concreto, las imágenes de CNI, del canal 2, 4 y 13, proyectaban el despertar del México bronco, en el pecho abierto de los ejidatarios se encendía una hoguera de rencores. Batallaban cuerpo a cuerpo contra los granaderos perredistas. Eran gladiadores modernos del surco y del machete”⁹

En su relato testimonio y a través de panceos, de zoom y contra zoom nos revela el arte de la filmación: una cátedra magistral de cómo realizar con éxito un documental independiente, sin recursos y hasta canibaleando a la sofisticada parafernalia de la TV privada, “me colgué de las luces de CNI y me di vuelo registrando el mitin...” Doble testimonio o vuelta de tuerca pues el relato en primera persona deriva en las peripecias de quien proyecta un guión, filma, edita, realiza el montaje, proyecta su documental, con la angustia a flor ante el rechazo o aprobación de los ejidatarios, la multiplicación de copias, la venta vía Dorotea, su hija, y un largo sufrimiento y, al final, satisfacción de un militante de la palabra y la imagen.

Hoy el testimonio en México se ha convertido en un género de nuestro tiempo y cuya función primordial es develar los

⁹ Salvador Díaz “La rebelión de los fulgores” en *Tema y Variaciones*. *op. cit.*, pp. 358.

mecanismos ocultos y visibles del poder, un testimonio que implica un compromiso político llevado hasta las últimas consecuencias, al develar: los pingües negocios gracias a información privilegiada, las enormes fortunas en jugosos contratos, las familias lucrando en los partidos políticos, el crimen múltiple y el diferenciado que se solaza en un individuo. Actualmente han proliferado testimonios de primera mano con vigor literario, profundidad psicológica y una temática que linda entre lo anecdótico y la frívolo como los escritos por la argentina Olga Wornat, *La jefa* y por Julio Scherer García *La pareja*. El excelente testimonio documental de Sergio González Rodríguez *Huesos en el desierto* que alerta sobre vínculos mafiosos y el poder establecido con las asesinadas en Ciudad Juárez. Dice en el Prefacio “De nuevo la memoria... El dilema de la memoria admite el vínculo que ésta suele sostener respecto del olvido, y algo más: *lo contrario del olvido no es la memoria, sino la verdad*, se ha dicho... Sin embargo, la revelación de la memoria no busca tampoco sólo la verdad, siempre tan relativa, sino, más bien, la exactitud. Allí se anudaría cualquier desasosiego en pos de un pasado que es reciente”¹⁰ Otro texto de denuncia es el de Lydia Cacho *Los demonios del Edén*. Otros ejemplos de una narrativa testimonial los encontramos en textos de la llamada literatura *marginal* como el excelente trabajo de Jesús Morales Bermúdez *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones* y las narraciones del sub Marcos *Relatos del viejo Antonio* y sus textos de corte político. Textos cuyo origen es el pasado reciente y en donde la historia se relata o el relato se torna historia.

¹⁰ Sergio González Rodríguez. *Huesos en el Desierto*. Barcelona, Anagrama, 2005. p. 1.

Bibliografía

- BELAY, Raynald *et al.* (eds.) *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima, Perú, IEP-IFEA, Red para el Desarrollo de las CS en el Perú, 2004.
- COLOMBRES, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones del sol, 1987.
- “Literatura popular y literatura elitista” en *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Bs As, Argentina, Ed del sol, 1997.
- KAPUSCINSKI, Ryszard. *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. (Edición de María Nadotti. Trad. Xavier González R.) Barcelona, Crónicas Anagrama, 2002.
- LACOUTURE, Jean. “La historia inmediata” en *La nueva historia, diccionarios del saber moderno*, Jacques Le Golf, Roger Chartier y Jaques Revel (Directores) Bilbao, Ed. Mensajero, pp. 331-354.
- NORA, Pierre “Memoria colectiva” en *La nueva historia. Diccionarios del saber moderno*. Bilbao, Mensajero, s/f, pp. 455-459.
- OBERTI, Alejandra y Roberto Pittaluga. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. B.A. Argentina, Ediciones El Cielo por Asalto, 2006.
- , “Temas para una agenda de debate en torno al pasado reciente” en *Políticas de la memoria. (Anuario de investigación e información del CeDinCi.)* Verano 2004/2005, núm. 5, pp. 9-14.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Armando. “Algunos apuntes sobre la dificultad de ser escritor tselta” en *Ojarasca*. Diciembre de 2004, núm. 92.
- SANTERRES-SARKANY, Stéphane. “La actualidad de la expresión oral” en *¿Qué sé? Teoría de la literatura*. México, Publicaciones Cruz, 1992.
- TACHISAVI, Carlos. “Los ñuu savi y su literatura. Silbidos en la bruma” en *Ojarasca*. Diciembre de 2004, núm. 92.

- VERA, Ramón. “La urgencia de las muchas lenguas” en Ojarasca. Marzo de 2005, núm. 95.
- ZEPEDA, Alfredo y Pedro Ruperto Albino. “Tan modernos, tan los mismos. La palabra cercana y colectiva” en *Ojarasca*. Diciembre de 2005, núm. 104.
- ZOLLA, Carlos y Emiliano Zolla M. “¿Existen actualmente una literatura y un arte indígenas?” en *Los pueblos indígenas de México*. México, UNAM, 2004.

Teresa Bordons*

En el año 2002 la compañía Corbis, propiedad de Bill Gates, decidió resguardar en la profundidad de una mina en Pennsylvania adecuadamente acondicionada las fotografías del archivo Bettmann que adquirió en 1995; 17 millones de fotografías, entre las que se encuentran las originales que Otto Bettmann sacó de Alemania en 1935, inicio de la colección, han quedado prácticamente congeladas a más de 75 metros de profundidad. (fig. 1). Sólo una pequeñísima parte de la colección, un 2%, estará disponible en soporte digital para consulta y difusión, previo pago, el resto permanecerá a salvo de la naturaleza y el hombre, inalcanzable para el presente, convertida en pasado para el futuro. (fig.2)

El que era entonces el hombre más rico del mundo se erigió en responsable de transmitir un pasado confiable a las siguientes generaciones que ya no tendrán posibilidad de ver esas fotografías originales, sepultadas para su propia seguridad. Nuestro presente digital y virtual parece necesitar de un depósito de pruebas fiables, químicos sobre papel, cuya fragilidad y susceptibilidad a la corrupción precisamente legitime un valor como historia y amerite un resguardo para la posteridad. En un presente caracterizado por la rapidez con que los medios y los soportes tecnológicos se superan a sí mismos en

* Facultad de Bellas Artes, UAQ.

nombre de la eficiencia, marcado por la insaciable velocidad con que nuestra computadora nueva es tachada de obsoleta, el futuro de las bases de datos de nuestra era digital parece que podría estar en peligro precisamente por su propia naturaleza.

Pudiera resultar que la denominada era de la información pasara a la historia como una época sin memoria, dadas las actuales condiciones en que los materiales y soportes caducan cada vez más rápidamente y la tecnología se renueva en razón de la programada obsolescencia que reclama el mercado. Nos enfrentamos al desencuentro entre nuestras “viejas” cintas y disquetes de hace cinco años y las máquinas que puedan descifrar sus contenidos y se multiplican en la red las compañías dedicadas al “refreshing” de bases de datos y a la *migración* a soportes más recientes de los contenidos guardados en contenedores ya en grave peligro de extinción. Así, precisamente en nombre de la salvaguarda de los viejos materiales, surgen activistas contra el copyright, derecho que ralentiza, desde su punto de vista, la apremiante tarea de continua actualización de los soportes para detener un proceso de envejecimiento y olvido expresado, a veces, en términos apocalípticos, por ejemplo:

Si en el futuro remoto siguen existiendo los arqueólogos, se sentarán inquietos y perplejos frente a los escasos vestigios de la era del capitalismo como al borde de un agujero negro [...] La formación social que desde la noche de los tiempos ha producido la mayor cantidad de información amenaza con ser una de las menos conocidas en los próximos siglos”.
(Wu-Ming) (fig.3)

En este contexto, la reflexión acerca del archivo ha ocupado un lugar importante en los últimos años en el ámbito de distintas disciplinas, o más bien, en los intereses de perspectivas teóricas interdisciplinarias que encuentran en el concepto de archivo potencial todavía no agotado para interrogar nuestro presente, un presente que vive cierta ansiedad ante la proliferación de la información y un presente que desde hace

tiempo viene estando sujeto a un obsesivo escrutinio que determine en qué punto o coordenada de nuestra historia de la modernidad está situado, un presente por tanto que sufre la inagotable presión de definirse frente a un pasado y no dejar de interrogarse por lo que pueda restar de promesa de futuro en su cuestionada calidad de moderno.

Ya en la década de los ochenta del pasado siglo, Frederic Jameson había caracterizado la fase del capitalismo tardío en términos de nostálgica incapacidad para lidiar con el presente y de allá para acá podríamos afirmar que se ha fortalecido la complicidad entre el paso fugaz del presente, sin claro proyecto de futuro, y la invasión de pasados; las industrias culturales se adornan con un aire de nostalgia o se sumergen sin vergüenza en ella, como en el caso de la subasta que en junio de este año 2007 realizaba la casa Christie's de Nueva York de 220 objetos, entre fotografías y documentos, procedentes del *Titanic*, hundido en 1912, y la línea exclusiva de relojes que lanzaba una firma suiza, realizada con una aleación conteniendo restos del casco trasatlántico más famoso de la historia.

Los privilegiados compradores de alguno de estos objetos se considerarán, probablemente, poseedores de un objeto con aura, aquello que Walter Benjamín definía como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo”, como el “apareamiento único de una lejanía”. Se sentirán quizás en posesión de una señal, un recuerdo, un indicio, una evidencia de otro espacio y otro tiempo que permita inferir una historia de verdad. Un origen encarnado en un original. Un vestigio de verdad de los archivos de la modernidad, en tanto proyecto enciclopédico de ordenación de los saberes y respaldo veraz de lo que existió. (fig. 4)

Pero, según estableció Jacques Derrida en su texto *Mal de archivo* “el archivo siempre funciona, y *a priori*, contra sí mismo”. En la misma pretensión de totalidad del archivo está contenida su parcialidad, su heterogeneidad y su imposibilidad. Así, al desmontar las causalidades de las verdades de la historia en un arqueología desmitificadora de los orígenes,

Michel Foucault hace ya cuarenta años en *Las palabras y las cosas* recurría a la ya famosísima enciclopedia china imaginada por Borges “donde está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador; b) embalsamados; c) amaestrados; d) lechones; e) sirenas; f) fabulosos; g) perros sueltos; h) incluidos en esta clasificación; i) que se agitan como locos; j) innumerables; k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello; l) etcétera; m) que acaban de romper el jarrón; n) que de lejos parecen moscas”. Si, según determinaba Foucault, esta taxonomía fantástica y pre-moderna llamaba la atención a nuestro pensamiento acerca de sus dificultades para pensar dentro de otros órdenes, también nos habla de la tensión constitutiva de enciclopedias y archivos entre una pretensión ordenadora e impositiva de totalidad y su pertinaz cuestionamiento desde las discontinuidades, desde “un gran número de posibles órdenes”, para usar las palabras de Foucault.

El *Atlas de fotografías y bocetos* de Gerhard Richter después de su huida a la Alemania occidental en 1961, el actual proyecto en línea de Dora García que pretende enumerar todas las historias del mundo, el trabajo en proceso de Douglas Huebler que aspiraba en 1971 a documentar fotográficamente a todos los individuos vivos, las colecciones de fotografías de personas anónimas y objetos perdidos de Christian Boltanski vinculadas al recuerdo del Holocausto, instalaciones de Ilya Kabakov como *El hombre que no tiraba nada*, dando cuenta de la vida cotidiana en la antigua Unión Soviética, la documentación ficticia sobre la Guerra del Líbano recopilada por el apócrifo Dr. Fakhouri de *El grupo Atlas* o las maletas de Tulse Luper en la trilogía del cineasta Peter Greenaway, por sólo enumerar algunos proyectos, dan cuenta de la presencia de archivos de imágenes, colecciones e inventarios en muchas propuestas artísticas de nuestra contemporaneidad, en las que la imagen del archivo funciona como demarcación en el espacio y en el tiempo en la que reside latente la tensión entre una promesa de revelación de verdad y su cumplimien-

to siempre diferido en la multiplicación de los órdenes de las cosas y en el desbordamiento de lo inabarcable.

Nos planteamos en este artículo si en torno a esa tensión común no resuelta entre una pretensión seductora de totalidad y la evidencia de las discontinuidades, proyectos como los mencionados, desde los años 60 del pasado siglo hasta la actualidad, asumen diferentes posiciones que van desde la añoranza de una modernidad recuperable en la ruina de sus archivos hasta la constatación de la certeza de la duda, de la falacia del archivo moderno, de la incredulidad para con los orígenes, los originales y las verdades.

La artista mexicana Daniela Franco ha trabajado con las imágenes de una familia Sandy a la que nunca conoció encontradas hace años en un mercado de segunda mano de San Francisco (fig. 5). A partir de estas más de 500 diapositivas tomadas en las décadas de los 50 y los 60, Daniela Franco ha organizado un álbum de fotos que sin pretender la reconstrucción de una historia, la restitución de una verdad o la recuperación de un pasado establece una complicidad con nuestras propias historias a través de la estética visual de lo amateur, como ella la denomina.

Las fotos fallidas de los Sandy, las tomas borrosas, las fotos cortadas, las destinadas –quizás– a no ser elegidas para un álbum, son retomadas con especial interés por el ojo de Daniela, que ella misma define como “sobresaturado e incapaz de sorprenderse”.

Que las fotos de la familia Sandy encuentren en el trabajo de Daniela Franco su camino fuera del abandono o del olvido precisamente al convertirse sus fallas técnicas en mérito estético tiene sentido en el contexto de nuestro presente saturado de imágenes y de imágenes de excesiva perfección técnica, pero lo que nos interesa de manera especial destacar aquí es lo que quizás pudiera resultar obvio en exceso en un principio: que su soporte físico, el hecho de tratarse de imágenes analógicas y no digitales, determinó su conservación y su transformación o contextualización en objetos potenciales de

una mirada estética. Si aceptamos una de las argumentaciones centrales de Derrida en *Mal de archivo* al considerar de qué modo marcó el desarrollo del psicoanálisis la libreta de notas y la correspondencia escrita a mano de Freud y sus colegas, diremos con él que determinada estructura técnica no sólo registra unos contenidos del pasado que existieron independientemente del archivo o el registro, sino que el soporte constituye lo conservado y determina sus relaciones con el futuro. (fig.7)

En otras palabras, muchas de las tomas descentradas o borrosas de los Sandy hubieran sido eliminadas de la cámara digital de la familia con un clic, sometidas a un proceso de selección expedito mucho más estricto que el involucrado en la espera de un tratamiento de revelado que culminaba, en el proceso de la fotografía analógica o química, con el contacto con la imagen impresa como el respaldo material de la impresión de la luz y el tiempo, la materialidad del tiempo grabada en la placa fotográfica. Vestigio de un pasado, huella de una historia.

El álbum de Daniela resulta de crear un nuevo valor visual dentro del material encontrado en un mercado de pulgas, hallazgo azaroso de un archivo que en su carácter fragmentario, aislado y recuperado no hace sino poner en evidencia la totalidad inaccesible de todos los archivos posibles, perdidos, escondidos, destruidos, olvidados.... Como ha analizado Jacques Rancière, “hay historia porque hay una ausencia”, una doble ausencia, de lo que ya no está y de lo que nunca estuvo según se cuenta. Esta ausencia es también consustancial a la definición de la Historia de Ronald Barthes en *Cámara lúcida* como “ese tiempo en que no habíamos nacido” y al que sólo podemos mirar estando excluidos de él.

Pero el álbum doméstico de los Sandy nos involucra porque todavía nuestro tiempo, en nuestra persona o los nuestros, se reconoce en álbumes como los suyos mientras trabajamos en la creación de nuestros actuales archivos de fotos digitales, todavía dentro del archivo de aquella modernidad y sin embargo destinados a que nuestra historia visual, la contemporánea, sea registrada en imágenes digitales que no existen

como objetos, que son simulaciones que necesitan de dispositivos que lean su información como píxeles. (fig.8)

Sin embargo, el proyecto de Daniela Franco, lejos de trabajar en la restauración nostálgica del pasado como un valor para el presente, lejos de una estética identificada con valores esenciales sublimados en la forma artística y, al mismo tiempo, tampoco se puede confundir con un cínico regodeo en la desacreditación de todo referente, en la negación de una historia. (fig.9)

Más bien, al seleccionar, editar y armar el álbum que no fue con el material que ha llegado a sus manos, Daniela activa un filtro visual inaccesible en su momento para los Sandy y sus contemporáneos, con el que mirar al mismo tiempo desde cierta distancia y en la complicidad, con la mirada que resulta de dejarse seducir por el archivo, más como generador de un liberador derroche de juegos de hacer que como depósito prometedor de revelaciones que haya que conservar.

Bibliografía

- BARTHES, Ronald. *Cámara lúcida*. Gustavo Gili: Barcelona, 1982.
- BENJAMIN, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos I*. Taurus: Madrid, 1982
- DERRIDA, Jacques. *Archive fever. A Freudian Impresión*. University of Chicago Press: Chicago, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI: Madrid, 2005.
- FRANCO, Daniela. *Proyecto*. Instituto Queretano para la Cultura y las Artes, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Names of History: On the Poetics of Knowledge*. University of Minnesota Press, 1994.
- Wu Ming 1. "Mejor que el gingko biloba. La lucha contra el copyright sienta bien a la memoria". www.biblioweb.sindominio.net/s/view.php?&ID=108&SKIN=1&CATEGORY1=1. Fecha de consulta: 24 junio 2007.

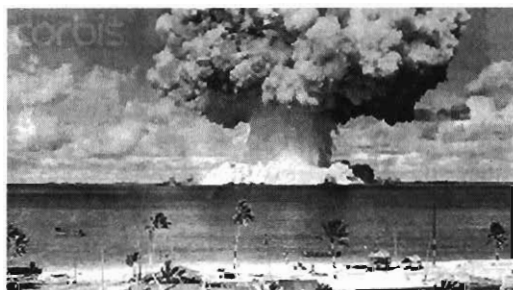


Fig. 1

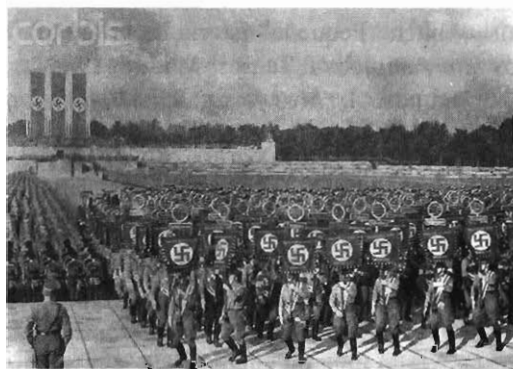


Fig. 2



Fig. 3

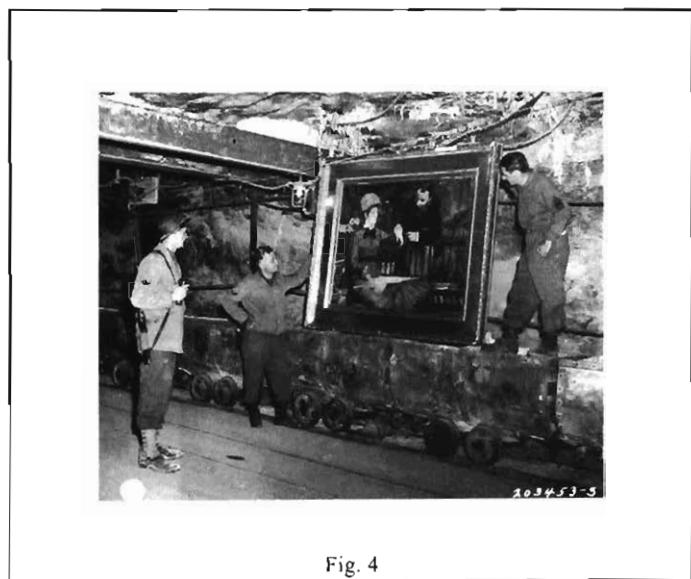


Fig. 4

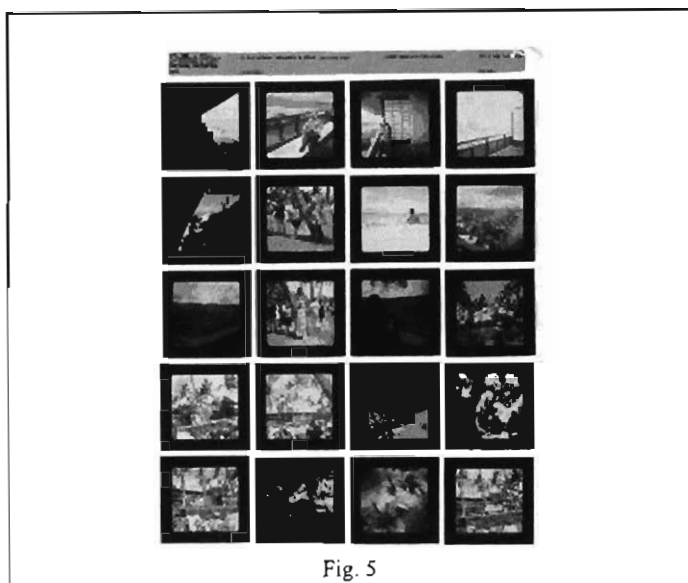


Fig. 5

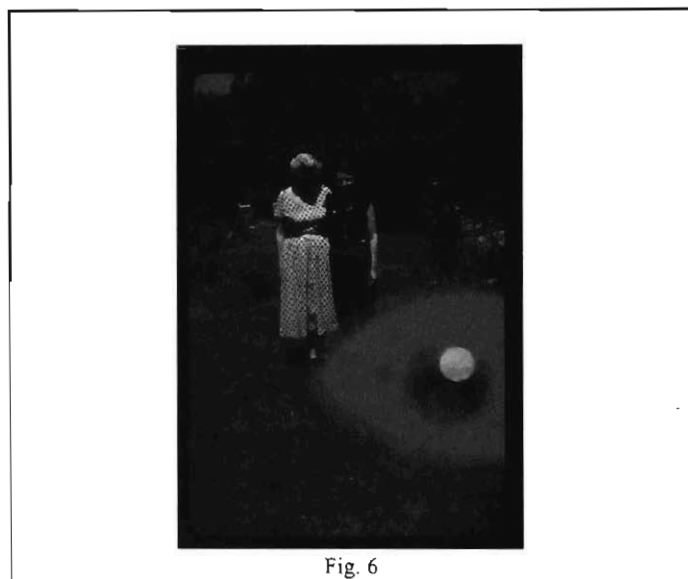


Fig. 6



Fig. 7

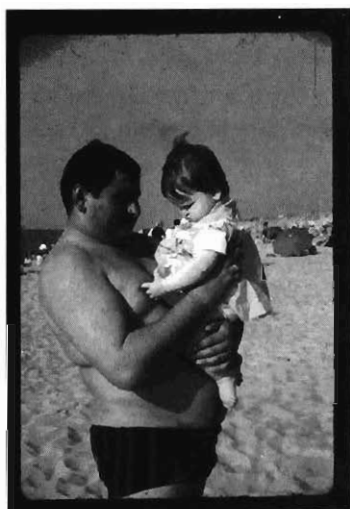


Fig. 8



Fig. 9

MONTEZUMA: NUEVO EMPERADOR DEL SACRO IMPERIO MEXICA ROMANO

GERMÁNICO, DE LAS YNDIAS OCCIDENTALES Y ANEXAS

Urbano Rural*

Dramatis personæ:

Hernán Cortés

Carlos V

La Malinche

Montezuma

Pajes y Músicos

[[El Palacio Real en el viejo Madrid del siglo XVI. el aún Emperador Carlos V sentado en su desvencijado trono con gesto infantil de terror. Cortés y la Malinche están a su lado, haciéndole patente la nueva realidad a la que habrá de enfrentarse)

CORTÉS: ¡Pero os lo dije con claridad en la última de mis cartas de Relación! Esos Mexicas están más avanzados que nosotros, tienen usos y costumbres asombrosas en asuntos de la corte y de Palacio... Y vos no confiasteis en las palabras de este vuestro leal súbdito...

CARLOS V: Es que creí que eran como los Moros...

* Área de Reportaje Periodístico, Departamento de Humanidades, UAM-A.

CORTÉS: Son como ellos pero a lo bestia...

CARLOS V: Sí, ya veo. cuando abrí los obsequios que me envió el tal Mocotesumo, ese recién descubierto emperador, lo primero que encuentro es un paquete de chocolates...

MALINCHE: Chocolates, Huey don Carlos V...Chocolatl se dice en lengua náhuatl...

CARLOS V: Chocolatl sea... Pero al descubrir que tuvieron el ingenio de ponerle a una marca de esas golosinas, mi propio nombre, me dejó estupefacto. Pasaré a la historia no porque en mis dominios nunca se ocultase el sol, sino por una envoltura de chucolastres...

MALINCHE: Chocolatl, ya os lo dije, mi Huey Tecutli Don Carlos...

CARLOS V: No me digáis más así, que eso de Huey me recuerda todo lo bestia que he sido...

MALINCHE: Huey Tecutli, quiere decir Gran Señor, no es insulto. Nosotros no conocemos malas palabras...

CORTÉS: En efecto. Esto Indios sólo las piensan, pero jamás las dicen.

CARLOS V: Y también las ejecutan. Bien mirado, eso de haberse dejado conquistar para después venir a adueñarse de todo, es peor que un insulto; pero al fin descansaré de tanta intrigulis política.

CORTÉS: Sólo a vos os pudo haber ocurrido echar a la suerte vuestros reinos en una apuesta en el Juego de Pelota...

MALINCHE: Teotlachco, se llama en náhuatl...

CARLOS V: ...Si Isabel de Castilla aún viviera...

CORTÉS: Seguramente sería seducido por alguno de esos tlatuani, esos aztecas son unos campeones en llevar las intrigas de la corte a las sábanas reales...No en vano me dieron a Malinche, a esta estupenda mujer para que nos sirviera de intérprete y enlace intercultural.

MALINCHE: Yo os sabré traduciros todo, no importa si ellos hablan en retruécanos, anfibiologías y calambures...

CARLOS V: ¿También sabéis de retórica, Malanche?...

MALINCHE: Malintzin, Huey Tlatoani, Malintzin...

CARLOS V: Sí...Ma-lin-tzin...Entendido. pero que ya venga ese nuevo emperador Mentezuma...

CORTÉS: No tardará, debe estar acordando con los falangistas y republicanos la transición pacífica del poder...

CARLOS V: ¡Ay, Malanchin, Melontzin...|Milintzin...! Déjame que me agarre a tus tetas, redondas como melones de Valencia; deja que me nutra con esa morena leche azucarada que amamantará nuevas razas...(A Cortés) ¿Dais vuestra anuencia, súbdito mío?

CORTÉS: Con confianza, mi Señor Don Carlos V. estáis en vuestros dominios, y si en ellos nunca se oculta el sol, tampoco se ocultarán para vos los pechos de Malinche...

CARLOS V: Sol de mi antojo serán...¡Ahhh, delicias!
(Carlos V se prende como ventosa a los senos morenos de Malinche)

MALINCHE: ¡Ay, nomás no me hagáis cosquillas! ¡jijiji...
(*Se escuchan vihuelas, cajas, atabales, sonajas, chirimías, teponaxtles y a coro se adentran las huestes mexicas al son de un tocotín novohispano*)

Salid gachupines
salid al pregón
ya sois galopines
de un nuevo señor.

(*Fanfarrias y aparece grandioso y cantinflesco el Señor Montezuma, gran Tlatoani del Anáhuac*)

MONTEZUMA: (*Viendo el accionar de Carlos V sobre la humanidad de la Malinche*) ¿Interrumpo?...¿Y ora este? Pues qué se cree?...¿qué así nomás? Oiga, no hay derecho...Y luego con la changuita esta. ¡Si es una inocente y usted tan grandote! ¿No le da vergüenza? No, si ya lo decía yo: “Mira manito, lo primero que haremos será prohibir tanta indecencia que por aquí pulula”; porque ya ve usted. No; si den denantes. Al menos nosotros nos comemos la carne humana ya muerta y a veces cocinada, no que ustedes así nomás, como quien dice vivita y coleando...Sí, ahí está el detalle...¿Cómo la ve, joven?

CARLOS V: (*Relamiéndose los labios y terminando su labor de succión*) ¡Oh, tú, estupenda mujer cobriza, señora de las lenguas y los secretos, dime tú, qué dice este aborigen!

MALINCHE: Que dónde están las mujeres. Que acepta ser dueño y emperador de todos tus señoríos, pero que quiere mujeres....

CORTÉS: ¿Estás segura, mujer, que eso dijo el gran Mocotetzuma?

MALINCHE: Sí, pues, así dijo. ¿Verdad, que eso dijo Huey Tlatoani Moctezuma? ¿verdad que queréis mujeres de cabellos de pelos de elote a cambio de gobernar estas tierras?.

MOCTEZUMA: ¡Excale!... ¡Venga la música! ¡Quiero bailar un guaguancó con estas güeritas!

(Suenan de nuevo los instrumentos y se entona el tocotín)

Venid todos juntos
venid, venid,
venid al festín.
venid, venid,
dejad los asuntos
bailad tocotín.

tomad las mujeres
beber todo el vino
comed hasta hartarse
con gozo festivo.

Venid mexicanos
bailad tocotín
que chingue su madre
todo el Real Madrid

CORTÉS: ¡Coño, Malintzin! ¡Que nos hayan ganado en el juego de pelota, pase; que se adueñen de España, pase; que Montezuma y sus huestes, vengan a gobernarnos, pase; que se adueñen de nuestras mujeres, pase; pero que no ofendan nuestras aficiones futboleras. Que el Real Madrid es el equipo de su majestá...

CARLOS V: *(Arrodillándose ante Montezuma)* ¿Por qué me humilláis de tal manera? No creo merecerlo, ni yo ni mi

pueblo. Ordenad lo que vos creáis más conveniente, pero no paséis por sobre nuestras aficiones religiosas...

MONTEZUMA: A ver, tú, Malintzin, ¿qué anda diciendo este viejo apestoso? Porque la mera verdad nomás me salpicó todita la jeta con su saliva y no entendí ni jota...

MALINCHE: Huey Tlatoani, Moctezuma. El Gran Señor Carlos V, os agradece la deferencia de haber aceptado venir a poner orden en estos dominios.

CORTÉS: ¡Malintzin, mujer perjura! Mi Señor don Carlos V jamás dijo eso...

MALINCHE: Pero si no lo dice, mi Señor Moctezuma, gran Señor de la línea Tacubaya, Cuernito, Viaducto y anexas, se negará a dar servicio de transporte público en estas comarcas...

CARLOS V: Bueno, que sea todo eso, pero que ya se siente en el trono y que me dejen ir a Córdoba a retirarme de la vida mundana, allá me espera San Francisco de Borja.

MALINCHE: ¡Que os sentéis, gran Moctezuma y que comencéis a ordenar...!

MOCTEZUMA: ¡Ahuecad entonces el ala, don Charly... (*Quita del trono a Carlos V*) y vos Cortés, os nombro Marqués del Valle de Oaxaca y virrey de la Nueva España, con la condición de que os hagáis cargo de un buen proyecto de mestizaje...

CORTÉS: ¡Tanto honor, mi señor! Sí que sois magnánimos los mejicanos...

CARLOS V: ¡Ay, como duele perder el poder, cómo duele!
¡Dadme de nuevo vuestros pechos Malintzin sólo ellos pueden
consolarme...

MALINCHE: Tomad mi Señor, tomadlos que nunca se
marchitarán para vos. Tomad mis tetas de chocolate, a la canela
o a la vainilla; a la española, a la francesa o a la mexicana; podéis
escoger... (*Carlos V se engolosina con los pechos de Malinche*)

MOCTEZUMA: Pues ahora que, como quien dice, ya soy
rey de este reino y pues entonces, ora sí “a lo que te truje
chencha”, o lo que es lo mismo, “sobre el muerto las corona-
nas”. Y sirvanme unas que estén bien frías que ya me dió sed.
¡Salud, noble pueblo de España! A partir de hoy, yo el Hey
Tlatoani del Nuevo Sacro Imperio Mexica, Romano Gér-
mánico y de las Yndias occidentales y anexas declaro que de
aqui pal real todos los días serán días de Areito y Guarapeta
sin límite de tiempo. Podéis inventar la movida, el bacalao y
cuanto se os antoje. Desmadre para todos, esa será mi políti-
ca popular y democrática. Y ora sí, manitos como dicen por
aquí: ¡Joderrrr! que ahí merito está el detalle...Digo, si les
parece, si no pues, total; al fin que lo que sobra es tiempo.

(*Telón ,con gran jolgorio popular, jotas, sevillanas y
tocotines.*)

TELÓN

Petronila

*Ave Maria, gratia plena.
Dominus tecum;
benedicta tu in mulieribus
et benedictus fructus ventris tui Jesús.
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen*

cho. Sólo me faltan dos. Y esta beata que me está cuidando para que todo lo repita bien. Después de los trece días que llevo aquí encerrada y diciendo estas oraciones diez veces mañana, tarde y noche, por fin me las aprendí. Parezco periquito.

Extraño Ocuituco. Allá hace más frío porque está a las faldas del gran volcán, el Popocatepetl, pero es menos frío que Tetela, que está un poco más arriba, aunque bajando a Yecapixtla, cerca del valle de Cuautlán, hace calor. Desde este valle de México alcanzo a ver a mis queridos volcanes.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Francisca contaba que se habían formado cuando unos gigantes habitaban la tierra. El Popocatepetl era un valeroso guerrero que se había casado con una bella mujer. En una ocasión, cuando regresaba de una batalla en la que se había distinguido por su arrojo y ardor, encontró muerta a la mujer que estaba por parir a su hijo, él, llenó de dolor, la tomó en sus brazos la puso sobre una piara, se hincó ante el cadáver, y no quiso levantarse nunca más. Ahí quedaron ambos, él permanece humeante, en ocasiones muestra su enojo y su dolor lanzando fuego; ella se cubre de nieve. Quisiera irme allá, quedarme inmóvil como ellos, recorrer el bosque lleno de pinos y encinos hasta llegar a la cima, abrazarlo, y no volver nunca más.

Lo que no me gusta de esta ciudad es tanta lluvia y las inundaciones, los mosquitos y alimañas que hay, estoy toda picada, me da comezón. Ayer se inundó el cuartito en el que duermo. Todo está húmedo, la saya no se seca, las calzas siguen mojadas. En Ocuituco nos dormíamos todas desnudas con mi padre, y sentía el calor de los otros cuerpos. Sí, los extraño.

*Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen*

Por fin, la décima oración. Después podré ir a la cocina a tomar un atolito y un pan.

La monja que me vigila asiente con la cabeza. Por fin logré decir todo sin equivocarme. Debo apurarme a cruzar el corredor para que no me de tanto frío y poder llegar hasta la cocina, ahí por lo menos sentiré el calorcito del fogón.

—Buenos días doña Trini. Vengo por mi atolito. Cuánta agua nos cayó anoche. ¿No tiene frío?

—Anda niña. Sirvete. Ya sabes donde están los jarritos.

Siempre de malas y refunfuñando. Ni ganas me dan de saludarla. Pero que más me da. Beatricilla decía que siempre hay que dar el saludo, que sólo la gente grosera no saluda. Siento el calor de la lumbre, en la olla de barro hierva el atole, primero voy a pasar las manos por encima, ya puedo sentir como se calientan y me hace sentir escalofrío. El pan está en una charola sobre la mesa, pero está frío y chicloso, de todos modos tengo hambre, así que ni chistar. Hay que soplarle al atole, sino me quemó toda la boca, y después chiquitearlo. Ya siento como me recorre el gañote, ahora sí me empiezo a calentar. Poco a poco me siento con más fuerza. Me voy a servir otro jarro de atole, a ver si no me dice nada doña Trini. Si me deja, tal vez pueda tomar otro pan.

—Deja niña. Estáte sosiega. Ya sabes que no alcanza pa' más. Ya te dejé tomar otro jarro de atole. No abuses

No me dolió el manazo. Sólo lo hace para que me aleje de la charola. Bueno, después de mi otro jarrito de atole me siento diferente. Quisiera quedarme sentada un rato, pero tengo que barrer todo el patio.

—Gracias doña Trini.

Cuánta agua. Las iguanas están por todas partes. Hay unas lagartijas muertas en los charcos, también arañas, escorpiones y otros bichos, todos muertos. Lo bueno es que ya está saliendo el sol.

Mañana tengo que ir a la casa del obispo para declarar. Tengo miedo. No sé qué decir. No quiero hablar contra mi padre. No sé cómo será el interrogatorio. No sé si estará ahí mi padre. Elenica me dijo que lo tienen encerrado en una celda y ella le hace comida. Sale todas las tardes para llevarle a mi padre una cuarte de vino, que siempre le ha gustado tanto, y pasa a verme por la parte postrera de la huerta. Hasta ahora no

se han dado cuenta las beatas del convento, y espero que no se percaten de que viene a verme. Siento cosquillas en las entrañas. No quisiera verlo, no quiero decir nada malo.

No sé si realmente mi madre me abandonó y se fue con un hombre cuando yo era muy pequeña, como siempre ha dicho mi padre. Tal vez él le hizo algo, que tal que la mató como a esa muchacha, María, a quien le dio de azotes, la mandó al cepo, y como lloraba tanto y no quería comer, la volvió a azotar, se le llenaron las espaldas de gusanos, y murió. No me puedo olvidar del día que llegó mostrando los mechones de cabellos que traía en la mano y le dijo a Francisca:

—Ahora estoy contento porque han azotado a María hasta que le ha saltado la sangre por las espaldas y la he trasquilado. También la han echado en el cepo.

Francisca me cuidó desde que tenía dos meses, pero nunca ha querido decir nada. Le pedí que me contara cómo era mi madre, a dónde se había ido, por qué me había dejado; ella sólo contestaba: *noxi si te*, que quiere decir, sácate de aquí. Tampoco Tristán, el esclavo, responde mis preguntas. Ambos estaban en la casa del Hospital de la Concepción cuando yo nací, ellos deben saber lo que pasó, pero nunca he podido saber la verdad.

DAVID LE BRETON, *ADIÓS AL CUERPO,*LA CIFRA EDITORIAL/EL CUERPO DESCIFRADO,
MÉXICO, 2007

[s ya casi una costumbre amanecer diariamente con noticias macabras. Cuerpos amputados, cabezas colgantes, piernas desparramadas, brazos regados, mujeres asesinadas, violadas y mutiladas; en fin, ajustes de cuentas que toman el cuerpo del condenado, como diría Foucault, para lanzar amenazas, escarmentar al otro u otros posibles contrarios o disidentes. Los cuerpos o los fragmentos de él se utilizan para enviar mensajes, para enunciar claves, es el cuerpo de los “narcos”; para contar historias para recordar el pasado o los linajes, es el cuerpo de los *maras*; para mostrar inconformidad con lo establecido, es el cuerpo de los tatuados, de los que usan *piercing* e implantes grotescos; para llamar desesperadamente la atención ante demandas insatisfechas, muchas veces de sobrevivencia, es el cuerpo de la protesta; para recordar la vulnerabilidad y el sometimiento de las mujeres, es el cuerpo de las asesinadas de Juárez; para que no se nos olvide que debemos portarnos como Dios manda y que las mujeres les pertenecen a los hombres, es el cuerpo de las “abortadotas” sometido a juicio en la plaza pública y siendo discutido por los políticos; para mostrar nuestra miseria moral, están los cuerpos de Spencer Tunick, porque una vez que los ha fotografiado, le pertenecen a él y a nosotros nos deja la verdad “desnuda” de la represión constitutiva, de esa contención que ha mantenido y olvidado a nuestro cuerpo ¿Porqué de pronto

nos preocupamos tanto por ese pedazo de carne que los modernos cartesianos y los cristianos han considerado pecaminoso, sucio, desdeñable, abyecto? ¿Porqué súbitamente deseamos conservarlo, cuidarlo, embellecerlo? ¿Será porque a pesar de todos los esfuerzos por controlarlo, disciplinarlo, utilizarlo como máquina estamos aprendiendo que nuestro cuerpo somos nosotros mismos?

Los cuerpos de la posmodernidad o del extremo moderno como llama David Le Breton a esta etapa que nos ha tocado vivir, hablan, comunican, se expresan, han dejado de ser piezas de disección a las que la modernidad los había limitado; los cuerpos contemporáneos son metáforas que nos arraigan en la tierra, en el aquí y en el ahora; que nos hacen creer que al fin tenemos poder sobre algo o alguien, ese algo que es nuestro espacio de decisión porque nos pertenece.

Los códigos del cuerpo se presentan pues como un reto, y descifrarlo se convierte, soberbiamente, en la tarea que nos hemos impuesto un grupo de investigadores que al menos intuimos la necesidad de hacerlo. Entre estos, se encuentra David Le Breton, quien es antropólogo, docente e investigador en la Universidad March Bloch de Estrasburgo en Francia, él ha dedicado su obra precisamente a esclarecer las incógnitas que plantea el cuerpo humano en las sociedades contemporáneas. Si bien es cierto que los estudios sobre el cuerpo pertenecen a esta vertiente interdisciplinaria conocida como estudios culturales, es la antropología y son los antropólogos quienes dada la naturaleza de su objeto, nada menos que el hombre y la mujer, se han dedicado desde siempre a desentrañar los misterios de ese desconocido que es nuestro cuerpo.

David Le Breton ampliamente conocido por sus reflexiones acerca del cuerpo humano, inicia hacia 1990 con la publicación de una obra que ya es clásica, *Antropologie du corps et modernité*, Le Breton ha marcado la pauta en las discusiones contemporáneas acerca de este tema que cada día cobra mayor importancia y acapara la atención. En este trabajo señero, el autor afirma que la modernidad ha separado al hombre

de sí mismo, propone que la ruptura entre los sentidos y la realidad constituye una estructura fundadora de esa modernidad donde el cuerpo se define desde un saber anatómico desarrollado a partir de las primeras disecciones oficiales en la Italia del *Quattrocento* y ubica en *De corporis humani fabrica* de Vesalio el origen de la dicotomía, propia de la modernidad, entre el hombre y su cuerpo.

Discute acerca de la diferencia entre las concepciones del cuerpo en sociedades tradicionales donde el cuerpo no se distingue de la persona, las materias que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al hombre. El cuerpo moderno, en cambio, pertenece a un orden diferente, implica la ruptura del sujeto con los otros, con el cosmos, consigo mismo. El cuerpo occidental es “el lugar de la cesura, el recinto objetivo de la soberanía del *ego*”. Es la parte indivisible del sujeto, “el factor de individuación” en sociedades reguladas por la división social. Propone una especie de genealogía del cuerpo moderno que tiene que ver con la filosofía mecanicista y anuncia que en la modernidad si existe un cuerpo liberado es el cuerpo joven, hermoso, sin ningún problema físico. La medicina entonces como la ciencia preocupada por el cuerpo, la enfermedad y no por el enfermo; la medicina se ocupa de la máquina humana y no del hombre en su singularidad.

De esta obra precursora del antropólogo francés se desprendieron algunas de las temáticas que de manera sugerente aborda en libros subsecuentes. Así, en 1992 escribe *La sociologie du corps*, texto breve en el que brinda discusiones y propuestas teóricas útiles para el análisis de este campo de estudio que es “la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios”. Plantea que la sociología del cuerpo se enfrenta a un inmenso campo de estudio, cuyo objetivo es realizar un inventario y avanzar en la comprensión de las lógicas sociales y culturales que costean el espesor y los movimientos del hombre. A lo largo de dicho texto el autor recupera, de

manera esquemática, las etapas más relevantes en las que las ciencias sociales se dedicaron al problema del cuerpo. Se cuestiona acerca de la “ambigüedad del referente cuerpo”, sobre el que no hay consenso, así, con datos históricos y etnológicos muestra la diversidad de “las definiciones de un ‘cuerpo’ que sigue pareciendo esquivo”. Propone reconstruir la evidencia originaria que se relaciona con las representaciones occidentales del cuerpo, con el fin de elaborar “la naturaleza” del objeto sobre el que el investigador pretende ejercer su comprensión. Insiste también en la necesidad de recuperar los resultados y las propuestas de los distintos trabajos de las ciencias sociales en este campo, así como los imaginarios sociales del cuerpo, como las teorías y diferentes enfoques.

Posteriormente, David Le Breton publica dos importantes trabajos, el primero titulado *Signes d'identité. Tautoages, piercings et autres marques corporelles* (2002), y el segundo, *Le peau et l'trace. Sur les blessures d'identité* (2003).

Hacia el año de 2005, para la celebración del II Congreso internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El cuerpo descifrado”, extendimos una invitación a Le Breton, a quien bien conocíamos desde un pequeño fragmento de su obra. Con la firme intención de conocer más acerca de sus investigaciones, le invitamos a publicar alguna de sus obras aquí en México, él eligió la presente y gestionó para que el Centro Nacional del Libro del Ministerio Francés de Cultura apoyara esta publicación con el respaldo de la Cifra Editorial.

Con la mira puesta en sus objetivos y en su interés por comprender cómo se constituye en la modernidad el cuerpo como factor de individualización, Le Breton 1999 publicó *Adiós al cuerpo*, cuyo análisis propone que en el ámbito de ese individualismo se dan procesos contradictorios, pues por un lado el cuerpo es el campo de acción del sujeto, lo manipula, lo modifica, actúa sobre él para reforzar esa individualización, pero el resultado final suele ser la asimilación a los otros cuerpos cuyas búsquedas son semejantes: es imperativo

actuar para lograr el objetivo de ser igual a los demás.¹ Las formas de disciplinamiento del cuerpo, los estándares culturales para la construcción de los cuerpos, conllevan la implementación de modelos más o menos rígidos. Muchos de los procesos de individuación derivan en otros de homogenización en los que se reproducen fielmente ciertos estándares culturales. En el afán de destacar frente a los otros también existen reglas que cumplir: una de ellas y quizás la más importante es que en ese proceso es preciso mantenerse dentro de los parámetros convencionales, salirse de ellos, subvertirlos o transgredirlos tiene como consecuencia la exclusión.

Cuando el cuerpo se transforma en posesión pasa a formar parte de los circuitos de consumo que las sociedades contemporáneas han generado. En ellas, el consumo de bienes simbólicos y culturales es un proceso cuya acelerada dinámica ha estimulado la generación de nuevas prácticas socioculturales, las cuales siguen la lógica establecida en las sociedades globalizadas, cuyos modelos se implantan sin considerar las diferencias individuales y sociales.

Este análisis conduce a la necesidad de acercarse a temas colaterales que resaltan por marcar las condiciones contemporáneas en las que se establecen muchos de los valores asignados al cuerpo: belleza, juventud, salud, entre otros, que marcan

¹ “Nos resulta difícil fundar una moralidad rigurosa y principios austeros en el precepto de que debemos ocuparnos de nosotros mismos más que de ninguna otra cosa en el mundo. Nos inclinamos más bien a considerar el cuidarnos como una inmoralidad y una forma de escapar a toda posible regla. Hemos heredado la tradición de moralidad cristiana que convierte la renuncia de sí en principio de salvación: Conocerse a sí mismo era paradójicamente la manera de renunciar a sí mismo” (Foucault, 1990b: 54) “Cuando uno se preocupa del cuerpo, uno no se preocupa de sí. El sí no es el vestir, ni los instrumentos, ni las posesiones. Ha de encontrarse en el principio que usa esos instrumentos, un principio que no es del cuerpo sino del alma: ésta es la principal actividad en el cuidado de sí. El cuidado de sí es el cuidado de la actividad y no el cuidado del alma como sustancia” (Foucault, 1990b: 59).

así muchos de los argumentos con los cuales las sociedades contemporáneas han establecido jerarquías entre ellos.

Le Breton ha incursionado en muchos de los ámbitos en los cuales el cuerpo o su metáfora está presente a través de las nuevas tecnologías. Así, el autor no pierde de vista al *cyborg* y a la vez observa lo que los modelos biomédicos están haciendo en muchos de los ámbitos en los que el cuerpo es intervenido con los más diversos fines: el funcional, el de salud y hasta el estético.

En este volumen particularmente nos lleva hasta los más insospechados rincones como las nuevas prácticas procreativas que apuntan al desplazamiento de las mujeres de la gestación, o al proyecto genoma en un proceso de un mayor control sobre la génesis y desarrollo humano, un mundo en el que el cuerpo sea cada vez más un accesorio manipulable del que dependa cada vez menos la vida de los sujetos.

Adiós al cuerpo es un libro que muestra con rudeza la importancia que la sociedad ha dado al cuerpo y denuncia la estética esclavizante que continuamente exige más de los sujetos y los lleva a situaciones de riesgo como la bulimia y la anorexia. En el que la intervención al cuerpo justifica las transformaciones que han ido desde los tatuajes, pasando por el consumo de esteroides hasta la aplicación de implantes que puedan simular la existencia de una “belleza” que para muchos justifica poner en riesgo la vida con tal de lograr esa apariencia promovida a través de los diversos medios de comunicación.

Le Breton señala que el cuerpo es en nuestros días el lugar de la sospecha, del malestar y a veces se percibe como una falta, como un pecado original al que hay que transformar y rehabilitar. Él reconoce que el individualismo contemporáneo lleva a una individualización del cuerpo. Esto, de acuerdo con su perspectiva, se ha acentuado en respuesta a la mercantilización de los productos para el cuerpo, a través de los cuáles no sólo se pretende cambiar su apariencia, sino su existencia misma.

Para Le Breton, en las sociedades actuales existe una voluntad de erradicar el cuerpo; de inspiración norteamericana y puritana, esta voluntad hace del cuerpo una reliquia los vestigios de una humanidad que ya habríamos sobrepasado, el cuerpo sería algo superfluo, que está de más, que está de sobra. Propone en este sentido acercarse al imaginario en el que se propone que el pensamiento sería algo así como una superpotencia y con una fascinación por las tecnologías contemporáneas. Estos imaginarios del cuerpo son el resurgimiento laico de un imaginario religioso, gnóstico, que hace del cuerpo el lugar de la caída. Desde esta visión el cuerpo aparece como un representante del ser, un *alter ego*, un otro yo pero que se puede modificar a través de los estilos de vida o de las prácticas que llevan a su transformación. En este sentido, el cuerpo es visto como una prótesis para el yo.

David Le Breton señala que: el cuerpo exaltado no es el cuerpo en el que vivimos, sino un cuerpo rectificado, redefinido. El cuerpo como tal no es suficiente para asegurar una existencia plena. Hace falta cambiarlo para que alcanzar una dignidad que los sujetos no tienen. La misma lógica se encuentra en el culturismo, el transexualismo, la moda de la cirugía estética, la importancia de los regímenes alimenticios, entre otros. El cuerpo es un objeto a someter, no a vivir como tal con alegría. Si el cuerpo fuera realmente libre, no se hablaría de él.

ELSA MUÑIZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Simposio
Aculturación y transculturación
Las diversas voces de América

Margarita Alegría de la Colina
Coordinadora



SERIE MEMORIAS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Calle Pontificia s/n. Ciudad de México, D.F.
AMM
Azcapotzalco

Silvia Pappe
Estridentópolis:
urbanización y montaje



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Cualquiera el tiempo **Acapetzaco**

c o l e c c i ó n e n s a y o s

Indios, mestizos y españoles

Interculturalidad e historiografía en la Nueva España

Danna Levin / Federico Navarrete (coordinadores)



SERIE ESTUDIOS

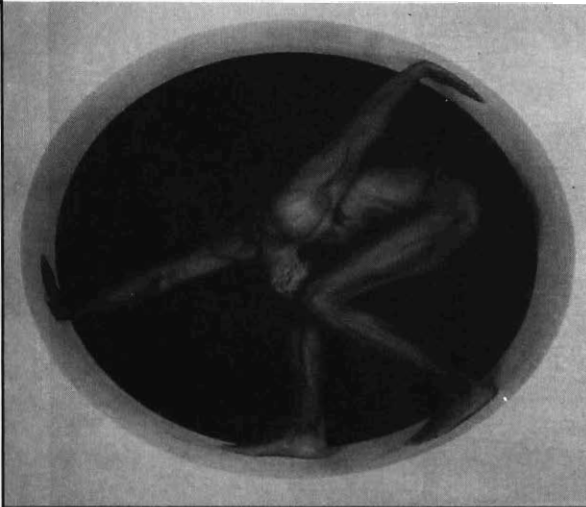
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE TAMPICO
Licenciatura en Historia



Pensar el cuerpo

Elsa Muñiz, Mauricio List
Coordinadores

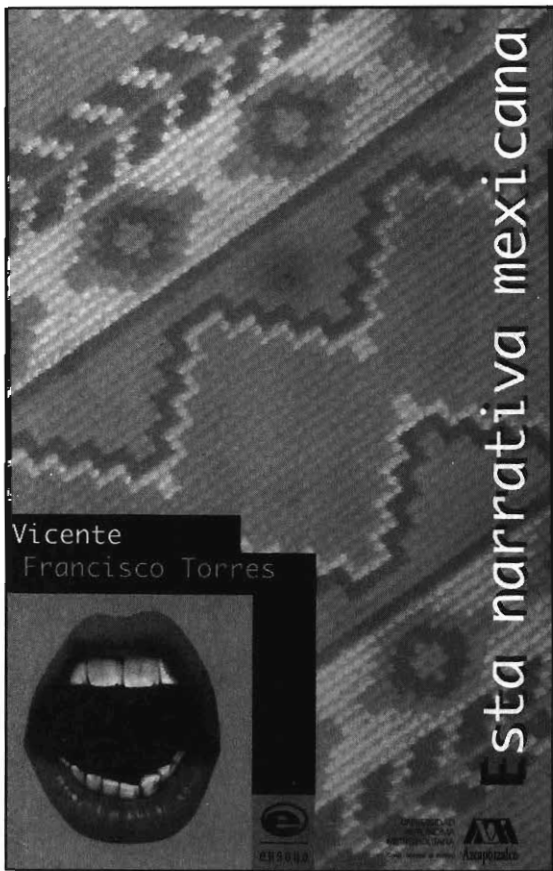


SERIE MEMORIAS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Culiacán de México



Azcapotzalco



Vicente
Francisco Torres



Esta narrativa mexicana



Asociación Mexicana
de Escritores



