Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -
José Carlos Rovira (eds.)

Nº 34

PERSONAJES HISTÓRICOS Y CONTROVERSIAS EN LA NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea

Prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz
y José Carlos Rovira

Cecilia Eudave
Alberto Ortiz
José Carlos Rovira (eds.)

Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 34

Comité Científico:
Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Helena Establier Pérez
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Javier Mora Contreras
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Mónica Ruiz Bañuls
Víctor Manuel Sanchis Amat
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en el proyecto «La formación de la tradición literaria hispanoamericana: recuperaciones textuales y propuestas de revisión del canon» (FFI2011-25717).

También en la Red de Cuerpos Académicos «La Reconstrucción de la Nueva España desde la Narrativa Mexicana Contemporánea», integrada por las Universidades de Alicante, Guadalajara y Zacatecas, por iniciativa principal de esta última, y financiada por la Subsecretaría de Educación Superior de la Secretaría de Educación Pública del Gobierno de México, en marzo de 2012, y renovada en 2013.

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: Fragmento del Biombo del Palacio Virreinal S. XVII. Museo de América. Madrid.

© Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira (eds.)
© Los autores.
© Publicaciones de la Universidad de Alicante.

I.S.B.N.: 978-84-9717-300-1
Depósito Legal: A 157-2014

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Prólogo 11

Estrategias ficcionales y metaficcionales a propósito de moctezuma en *Llanto. Novelas imposibles* de Carmen Boullosa por Carmen Alemany Bay 15

Feminismo y erotismo en Sor Juana Inés de la Cruz en la novela *El beso de la virreina* de José Luis Gómez por Alfredo Cerda Muños..... 39

El poder de la palabra y la otra lengua de Cortés: Jerónimo de Aguilar en "Las dos orillas" de Carlos Fuentes por Clara Cisneros Michel 51

Bajo el signo de la parodia: la reconstrucción del movimiento independentista en la novela *Los pasos de López* de Jorge Ibargüengoitia por Cecilia Eudave 71

Entre los argumentos, los altercados y la arrogancia: Fco. Severo Maldonado y Ocampo por Carlos Fregoso Gennis 89

La lectura de la historia y del héroe en Los pasos de López: ¿Quién es el lector para Ibargüengoitia? por Elsa Leticia García Argüelles 105

Hidalgo, entre el vicio y la virtud: la historia tal como fue, la historia tal como vende por Virginia Gil Amate 133

Cartón patria, una lectura de *El guerrero del alba* por Francisco José López Alfonso 151

¿Qué hay de nuevo en la Nueva novela histórica? A propósito de Gonzalo Guerrero visto desde las dos orillas por Remedios Mataix Azuar 171

Un prócer, un virrey, una bruja y tres asesinos. Aproximación a los personajes de *El pecado del siglo* de José Tomás de Cuéllar por Josefina María Moreno de la Mora..... 199

La última hagiografía. Juan de Palafox según Pedro Ángel Palou por Alberto Ortiz 217

De amor, pecado y poder: sobre los amores trágicos de Fray Diego Velázquez y Sor Antonia de San José en *Los libros del deseo* de Antonio Rubial por Ramón Manuel Pérez Martínez 233

Sobre las construcciones narrativas del "judío judaizante" ante la Inquisición por José Carlos Rovira 253

Forma y representación en algunos elementos de la novela *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán por María Guadalupe Sánchez Robles 271

Los entretelones de la escritura de una ¿novela? histórica: *La autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi* por María Isabel Terán Elizondo 291

Prólogo

Este volumen prolonga los trabajos de la Red "La reconstrucción de la Nueva España en la Narrativa Mexicana contemporánea", financiada por la "Secretaría de Educación Pública/ Subsecretaría de Educación Superior" del Gobierno mexicano, y continúa por tanto los estudios aparecidos en el *Cuaderno de América sin nombre* (nº 33), en el que fueron abordadas algunas figuras de mujeres novohispanas en su tratamiento en la novela contemporánea. Un encuentro en Zacatecas en marzo de 2013 es la base de elaboración de sus capítulos en los que intentamos de nuevo, como decíamos en el anterior, perfilar un trabajo de indagación sobre la narrativa que mira al pasado, como configuración de una historia que los autores se plantean rescatar.

Historia y ficción son por tanto los ejes de una construcción literaria que tuvo en 2010, con la conmemoración del Bicentenario de la Independencia de México, una muestra amplia de creaciones surgidas muchas de ellas al calor de la misma celebración; otras en períodos próximos y otras más –como plasmación de nuevos objetivos– en aquella imperiosa creatividad que surgió tras la misma Independencia

y que, en la recuperación histórica, llega hasta nuestros días.

La coincidencia de propuestas entre los grupos mexicanos de las Universidades de Guadalajara y Zacatecas y la Universidad de Alicante, que desde 1999 lleva adelante una Unidad de Investigación denominada "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en la literatura hispanoamericana contemporánea", ha sido un factor de satisfacción para quienes desde el año citado editan la Revista *América sin nombre* (que ya ha llegado a su número dieciocho) y los *Cuadernos de América sin nombre*, del que con éste se edita el número treinta y cuatro, y se honra así al acoger esta investigación conjunta. El personaje histórico y sus recuperaciones americanas han sido durante este tiempo una preocupación a la que *América sin nombre* ha dedicado monográficos y cuadernos, junto a otros temas que han ido jalonando los quince años de vida de esta publicación.

En el volumen que presentamos ahora, el personaje histórico adquiere de nuevo protagonismo y lo hace además en figuras más o menos conocidas en el ámbito de la tradición. Las controversias que generan los personajes están en la base de las perspectivas contemporáneas que las novelas nos van trazando y es por tanto lo controversial la base de lectura que va desde los modelos que entrega la historia a las sucesivas imágenes que construye la ficción; también, lo son aquellos espacios de la historia que se reflejan en las mismas obras.

El volumen lo abre una nueva visión de Moctezuma elaborada en una novela de Carmen Boullosa, en lectura global de Carmen Alemany Bay sobre las estrategias narrativas de la autora. Alfredo Cerda Muñoz vuelve sobre otra obra de las dedicadas a Sor Juan Inés de la Cruz escrita por José Luis Gómez, quizá la más arriesgada y discutible de las dedicadas

a la "décima musa". La figura de Jerónimo de Aguilar, en el tratamiento de Carlos Fuentes, es el argumento que desarrolla Clara Cisneros Michel a propósito del poder de la palabra en aquel traductor de la conquista. La parodia en un novelista como Jorge Ibargüengoitia, a propósito del movimiento de la Independencia, es el tema de Cecilia Eudave, siendo la misma obra estudiada, *Los pasos de López,* la que permite un nuevo enfoque, como desacralización del héroe y de la misma historia, en el capítulo de Leticia García Argüelles. La figura del religioso Francisco Severo Maldonado y Ocampo y sus ideas ilustradas de organización social del estado independiente es rescatada en sede histórica por Carlos Fregoso Gennis. Virginia Gil Amate asume al padre Miguel Hidalgo, a través de una novela de Eugenio Aguirre, como intento de *best seller* en el que la desmitificación se estrella una y otra vez con la historia y la misma escritura, enfoque de fracaso de novela que Francisco José López Alfonso desarrolla a propósito de otra dedicada a Vicente Guerrero cuya lectura provoca al autor la calificación de "cartón patria" como concepto valorativo. Gonzalo Guerrero, volviendo al tiempo originario de Cortés, es analizado por Remedios Mataix, en óptica trasatlántica establecida por una novela de Eugenio Aguirre y otra del español Alfonso Mateo-Sagasta. Un crimen múltiple de 1789 en ciudad de México, narrado en múltiples testimonios, es analizado por Josefina Moreno de la Mora a través de una novela de José Tomás de Cuéllar. Juan de Palafox y Mendoza, virrey y obispo, figura controvertida desde su mismo siglo XVII, es abordado por Alberto Ortiz mediante una novela de Pedro Ángel Palou. Los amores históricos de un fraile agustino y una monja, en la recreación ficcional y de documentalismo riguroso de Antonio Rubial, son tratados por Ramón Manuel Pérez Martínez. La Inquisición, en la figura ahora del "judío judaizante" y su amplia

plasmación narrativa, se recoge en el trabajo de José Carlos Rovira. Agustín de Iturbide, a través de *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán, permite desarrollar el enfoque sociocrítico de Guadalupe Sánchez Robles. Concluye el volumen una reflexión de Isabel Terán Elizondo sobre la autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi escrita por María Rosa Palazón, en el ámbito conmemorativo, editorial y comercial del Bicentenario.

En las propuestas y en los debates que produjeron las exposiciones queda siempre abierto el objetivo de reflexión sobre lo ficcional y la función que tiene toda recuperación histórica, desde el encuentro con lectores y lectoras cuya afición por este tipo de recuperaciones exige el producto, a intentos inventivos de *best sellers* con los que encontrar un público fácil, a reflexiones intensas sobre la sociedad y sus personajes. Precisamente la reflexión sobre la sociedad colonial forma un espacio que queremos sistematizar en un próximo cuaderno. Los personajes controversiales tienen un contexto que puede ser abordado a partir de ellos mismos y quizá esta óptica nos plantee el conocimiento que unos creadores tienen sobre la sociedad que tratan, también sobre su forma de recrearla.

A los textos de ahora seguirá otro cuaderno con otras reflexiones sobre los aspectos sociales de la reconstrucción narrativa analizada. Es nuestro compromiso.

Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México),
Alberto Ortiz (Universidad de Zacatecas, México) y
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante, España).

Estrategias ficcionales y metaficcionales a propósito de moctezuma en *Llanto. Novelas imposibles* de Carmen Boullosa

Carmen Alemany Bay
Universidad de Alicante

Carmen Boullosa es una de las narradoras mexicanas contemporáneas que con más intensidad ha recorrido a través de sus textos la historia colonial americana con propuestas que remiten a una revisión del entramado histórico, pero que se sostienen en gran medida por su experimentación narrativa. Como afirmó Julio Ortega:

> estamos ante novelas que no afincan en la tradición nacional, que no levantan mapas de articulación referencial, y que se transforman en la lectura para no fijarse en una sola versión. Esta inquietud desasida que recorre a las novelas de Carmen Boullosa es parte de su poética imaginista (actúa por figuras asociativas y desentrañamientos internos) y de su creacionismo ilusionista (suscita fórmulas de pasaje y escenas de transformación) (2008).

En lo que concierne a la novelística que parte de lo histórico, la autora se inauguró con la publicación de *Son vacas, somos puercos* (1991), a la que le siguieron títulos como *El médico de los piratas*, *Llanto* –ambas de 1992–, *Duerme* (1994), *Cielos de la tierra* (1997) y *La otra mano de Lepanto* (2005). Como ha señalado Margarita López López en su ensayo *Las voces subversivas en la narrativa de Carmen Boullosa*, en *Llanto. Novelas imposibles, Son vacas, somos puercos* y *Duerme*, Carmen Boullosa atiende a la historicidad (1) para instaurar la función social de la historiografía como un discurso para explorar problemas y preocupaciones profundas sobre el individuo, y (2) para crear un espacio discursivo para el "Otro". Se postula un valor político de las voces heteróclitas en este discurso boullosiano, manifestado como (1) cuestionamiento y subversión de la ideología colonialista; (2) socavamiento de la historia oficial; y (3) (re)escritura y (re)invención del discurso historiográfico oficial (2007).

Nuestra finalidad ahora es centrarnos en el análisis de las estrategias ficcionales y metaficcionales de las que se sirve la autora en *Llanto. Novelas imposibles* para configurar a su manera una visión del último emperador azteca, personaje que ha sido objeto de otras tantas reelaboraciones literarias.

Estrategias ficcionales

Si tuviéramos que resumir el contenido ficcional de *Llanto. Novelas imposibles* podríamos decir que se trata de la reaparición de Moctezuma Xocoyotzin, el último Tlatoani, en el Parque Hundido de la ciudad de México en 1989, precisamente "nueve veces cincuenta y dos

años"[1] (20) después de la caída de la gran Tenochtitlan. Allí será encontrado por tres mujeres que regresan de una noche de fiesta y que deciden realizar junto a él un recorrido en coche por las calles de la ciudad, de aquella metrópoli en la que Moctezuma tuvo el máximo poder y que lógicamente no reconoce –aunque en su deseo está intentar recordar las cosas que ve–, hasta terminar en casa de una de ellas, Laura[2]. El último Tlatoani se enfrenta a nuevo fracaso al no ser reconocido, por tanto, y a pesar del paso de los siglos, es imposible, nuevamente, un encuentro cultural. Finalmente, Laura y el último Moctezuma copulan y se disuelvan en partículas.

Esta sería la espina dorsal de una historia absolutamente fragmentaria que se alimenta de múltiples voces y que son estas precisamente las que van construyendo la novela. La estrategia de la autora a la hora de construir la ficción no es hacerlo mediante un desarrollo narrativo al uso –si fuese así tendríamos que advertir de lo endeble de la trama, ya Julio Ortega señaló que la obra "carece de fábula" (2008)–, sino a través de textos fragmentados que se sustancian de forma múltiple y que a modo de cuñas van conformando un todo: una novela imposible.

Previamente a las voces que comenzarán a aparecer a partir del capítulo segundo de los diecinueve que componen la novela, en el primero, titulado "La aparición", se nos relata el renacimiento del personaje y junto a él el de

---

1 Seguimos la edición *Llanto. Novelas imposibles* que aparece en la bibliografía final. En el texto principal, y para evitar repeticiones, anotaremos solo el número de página entre paréntesis.

2 Para Donald L. Shaw, "el encuentro entre Moctezuma y las tres mujeres viene a representar el encuentro entre el mundo tradicional, seguro y confortante, y el mundo posmoderno, en el que la vida «deja de tener sentido y consigue un sinsentido helado y desolador»" (361).

las mujeres que fueron enterradas con el último Tlatoani y cuyo destino, a finales del siglo XX, será, tras convertirse en polvo a tenor de la luz y el aire, pretender que nueve escritores construyan una novela sobre Moctezuma, una nueva visión de aquel que fue defenestrado por la historia oficial. Según Anna Reid:

> Las partículas de polvo y las cenizas representan el discurso oral de las mujeres indígenas quienes acompañaban a Moctezuma, voces que han sido desencadenadas de su lugar de no-enunciación, y materializan lo que está escondido y encarnan la novela. En *Llanto* las partículas de polvo son remodeladas, hablan con el escritor y después se transforman en la tinta que forma el cuerpo de la novela. Así la narrativa oral se convierte en texto (2003).

Tras esa aparición, y con el epígrafe "Por una estampida de imágenes", la autora, a través de veintinueve fragmentos de diversa extensión y sin ninguna relación aparente, nos contará de manera desordenada y caótica –como dictan los preceptos de la literatura posmoderna– algunos hechos cotidianos, a la vez que históricos, de la vida del último Moctezuma: juegos infantiles, el carácter caprichoso y despiadado del personaje, premoniciones de la llegada de los españoles o la venida de estos.

Después de estos *flashes* inconexos, textos de diversa índole y voces convertidas también en textos se encargarán, de forma diseminada, de construir un *puzzle* que el lector tendrá que reconstruir –o dicho en otras palabras, desentrañar– para llegar a conclusiones que los críticos se han encargado de resumir: la imposibilidad de captar la verdad histórica y de representarla en el texto, como mantienen Sonia Mattalia (2007) y Sebastián Thies (2004); o como explica Janet Reinstädler, el "no poder discernir la verdad del Otro a un nivel metaficcional" (180), así como la "imposibi-

lidad de la historiografía mexicana, de la novela histórica, y de la ficción metahistórica" (181).

Desde el capítulo segundo y hasta el final, y siempre de forma dispersa, aparecen los nueve fragmentos de esa novela imposible, escritos por nueve narradores diferentes, y de los que daremos cuenta en el epígrafe dedicado a las "estrategias metaficcionales". De entre esos fragmentos surge la voz de las tres mujeres que dieron con Moctezuma en el Parque Hundido: Laura, Margarita y Luisa. Como si de una obra teatral se tratase –estamos ante acotaciones teatrales aplicadas a la novelística–, cada una de sus intervenciones (cuatro por parte de Laura, dos de Margarita y cuatro de Luisa) aparecen precedidas por el nombre de quien interviene entre paréntesis y en cursiva: "(*Habla Laura:*)", o bien "(*Sigue Margarita:*)". Estamos sin duda ante una trasgresión del texto narrativo, tan prototípica de la narrativa última, y que consiste en la disgregación de las fronteras entre los géneros[3]; amén de que la autora ha publicado asimismo obras teatrales y también es poeta, lo cual tiene especial incidencia en el lenguaje del texto, fundamentalmente en el primer capítulo de *Llanto*. Sin embargo, lo principal para nuestro asunto es que los parlamentos de estas mujeres son los que fundamentalmente desarrollan la exigua acción de la novela: a través de ellas sabemos qué piensan del personaje, lo que con él hacen

3 A diferencia de nuestra opinión, Sonia Mattalia interpreta que cada una de estas entradillas son "actos de relato oral proferidos en primera persona", para seguir afirmando que "las sensaciones y reflexiones de extrañeza de Moctezuma son relatadas y comentadas por un narrador anónimo, pero calificado para dar indicaciones de lectura … Dos estrategias entonces: se cuenta desde el presente trabajando la ficción testimonial –las voces juegan un papel de *testigo*–, mientras que el pasado sólo se puede escribir desde una tercera persona que instaura la distancia temporal y pronominal de la ficción novelesca" (295).

y su voluntad de saber con quién están. Ellas representan, al igual que los nueve narradores, la parte de la novela que compete al presente narrativo.

Frente a ese presente que relatan las voces que hemos citado, se van incluyendo, de forma aparentemente aleatoria, fuentes históricas, plenamente identificadas, que remiten tanto a la visión de los vencedores como a la de los vencidos: textos provenientes del *Códice Ramírez*, del *Códice Florentino*, del *Códice Aubin*, de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés y de *La historia de México* de Antonio de Solís. Estas fuentes se resumen en dos visiones antagónicas[4] que tienen como intencionalidad cuestionar la veracidad de la historia escrita, tal como es habitual en la nueva novela histórica. Asimismo, pero sin explicitar ni identificar (aunque la autora incluye los nombres y las obras en el apartado de agradecimientos), se suma a este tapiz intertextual la interpretación que Tzvetan Todorov hizo en *La conquista de América, la visión del otro*, de que es imposible (de ahí también el subtí-

4 Paola Madrid Moctezuma resume del siguiente modo estas versiones opuestas: "Este tema es uno de los más espinosos de la conquista ya que existen dos versiones opuestas: por un lado, aquellas que sostienen que Moctezuma murió a causa de la pedrada que el pueblo le asestó: dentro de este grupo está la versión de Cortés, la de Gómara, quien afirma que la piedra no iba dirigida a Moctezuma sino a los españoles, pero los aztecas no alcanzaron a reconocer el rostro del emperador ya que la tapaba un escudo; Cervantes de Salazar y Bernal, por su parte, sostienen que la piedra desde el principio iba dirigida a él pero la muerte se debió al estado de aflicción del propio Moctezuma; por otra parte, la versión de las fuentes indígenas, como la de los *Códices Ramírez*, interpreta que Moctezuma fue asesinado por los soldados españoles por mandato de Cortés, mediante una puñalada en la parte baja de su cuerpo para que cuando lo sacaran ante su pueblo este no se percatara de la herida. Es la versión que apoyan Las Casas, Durán y Acosta, entre otros y la que plantea Boullosa a lo largo de la novela como alternativa a la que tradicionalmente la historia de los conquistadores ha proclamado" (140).

tulo de *Llanto*) saber a ciencia cierta la historia de Moctezuma debido a la desaparición de muchos de los documentos –si es que existieron– que permitirían concluir su verdadera realidad. A pesar de esos determinantes, Boullosa se decanta por aceptar la versión de que el último Tlatoani fue asesinado por los españoles con una puñalada en el vientre y después fue expuesto ante su pueblo.

Con el objetivo de dar visibilidad a la historia "no oficial", la autora incluye algunos fragmentos titulados "(Otra voz)" –dos de ellos–, "(Aquella voz)", "Addenda" y "Última palabra". Antes de pasar a explicar los contenidos de cada uno de ellos, por la significación que tienen, ya que se constituyen en voces replicantes y alternativas, queremos resaltar que en el índice estos títulos aparecen anunciados con una letra mayor a la del resto de epígrafes. Pensamos que esta diferenciación no es gratuita sino intencionada, ya que precisamente esas son las voces que deben ser escuchadas, según criterio de la autora. Advertir asimismo que cada uno de los nueve fragmentos de novela aparecen, también en el índice, en negrita. Por tanto, este, por la utilización de diferente tipografía, así como el uso de la cursiva y de la negrita, se convierte en un texto significativo en sí mismo marcando los diferentes niveles referenciales.

Tras incluir un breve texto del *Códice Aubin* en el que se relata que el indio Apanécatl llevó sobre sus espaldas a Moctezuma, y que vagó de pueblo en pueblo sin poder enterrarlo, y que sus súplicas se convirtieron en lamentos: "¡Qué desgraciado es Motecuhzoma! ¿Qué me voy a pasar la vida cargándolo en las espaldas?" (77), hasta que finalmente los señores lo recibieron y el Tlatoani fue incinerado; en la siguiente página se erige la "otra voz", que no es otra que la de Apanécatl, quien habla en primera persona, y por tanto desde un punto de vista más subjetivo. Es ahora la voz del

indígena la que substituye la perspectiva de lo apuntado en el *Códice Aubin*: "Él era el Tlatoani, él lo había sido. Sobre sus espaldas reposa el imperio. Sobre las mías su cuerpo exangüe, su cuerpo abandonado por él mismo, abandonado por los demás, usado por el mío como un refugio inútil" (78). Sin embargo, esa "otra voz" amplía el discurso –y ahí entra la ficcionalización– y nos presenta a Apanécatl como un hombre desmemoriado que no recuerda si realmente llevó sobre sus hombros a Moctezuma, pero sí se acuerda de lo que vino después: "he tenido que ver, con dolor, la muerte del hombre, el fin de un pueblo" (79), y con tono amargo añade: "Que no hubieran llegado aquí los que vinieron de donde sale el sol, o si acaso esto estaba escrito, que hubiéramos muerto antes de su llegada todos, que hubiéramos antes muerto…" (79).

Otro de los epígrafes, también denominado "Otra voz", tendrá un cariz diferente: son niños los que suplican a Moctezuma que los proteja, y que ellos acatan cualquiera de sus deseos: "¿A quién que no seas tú podríamos obedecer y honrar si eres el señor de los señores, nuestro padre?" (93). En páginas posteriores Boullosa incluirá otra voz replicante, ahora con el título de "Aquella voz", y cuyo contenido se centra en el bautismo de Moctezuma: "Asistimos al bautizo de Moctezuma vestidos de gala. Aquella noche él no había sido muerto por una pedrada, sino que había sido herido en una riña" (106). Asimismo, se hace referencia a Hernán Cortés en los siguientes términos: "El bautizo, esa vez, fue una ceremonia conmovedora en la cual Hernán Cortés parecía ser el honrado, como si la conquista del espíritu de Moctezuma fuera un triunfo que la historia la fuera a adjudicar" (106). Tras ello se cuenta el entierro, su incineración, y una frase nos llama poderosamente la atención: "Un momento antes, entre los momentos descritos, Moctezuma no moría

ese día, sino mucho después" (106), lo cual se relaciona con la resurrección de nuestro personaje a finales del siglo XX en el Parque Hundido, y que es el motivo activador de la narración.

Carmen Boullosa se posiciona ante un hecho que también resulta conflictivo históricamente hablando como es que Moctezuma se resistió a la cristianización, es decir, a su bautismo, y así se recoge en la *Historia de la conquista* de Antonio Solís; aunque Todorov, en el estudio citado más arriba, remite al *Manuscrit Tovar: Origines et croyances des Indiens du Mexique*, del jesuita Tovar, en el que se afirma que el noveno Tlatoani azteca estuvo a punto de cristianizarse (Madrid 141). Teniendo en cuenta esta encrucijada cobran sentido las palabras que en el texto siguen como es la alusión a las diferentes versiones que sobre la historia de Moctezuma se han dado. Y de forma implícita el narrador alude a que tanto unos como otros se mantuvieron firmes en sus posiciones: "Si caminaban como bólidos iracundos las versiones, reconformando su historia inconsistentemente, los otros y nosotros no cambiábamos" (107). La moraleja que plantea la escritora mexicana es clara: unos y otros han hablado del personaje, pero ningún vestigio queda de su versión de la historia. Desde ese silencio histórico es desde el que se habla pero la tarea se torna desgarradora, utópica, imposible: "Él no tendría una historia propia sino todas aquellas que necesitáramos imponerle" (107). Y cierto es, ya que desde las páginas de la historia se han dado versiones contradictorias, discordantes y hasta incompatibles.

Tanto la "Addenda" como "Últimas palabras" tienen como finalidad cerrar la novela. En el primer texto, la prueba del carbono certifica que se trataba de un individuo del año "1500 después de Cristo"; y en "Últimas palabras", una de las amigas de Laura regresa al Parque Hundido para recordar

lo vivido y también reiterar la imposibilidad de escribir una novela sobre Moctezuma: "y sin dejar de llorar pienso en la novela que yo hubiera querido escribir sobre este encuentro, las novelas que las musas me decidieron imposible" (120).

De este modo cierra Carmen Boullosa la historia del Moctezuma renacido a finales del siglo XX y también reitera, en varios momentos narrativos, la imposibilidad de escribir sobre la verdad histórica incluso desde la ficción.

Estrategias metaficcionales

Serán las reflexiones metaficcionales las que compartirán protagonismo y hasta podríamos afirmar que opacarán los diversos relatos que convergen en el personaje de Moctezuma, aunque también en este caso él sea el vértice a partir del cual se reflexiona sobre la escritura misma. A través de nueve apartados o "fragmentos de novela", varios narradores –aventados por ese viento en el que se han convertido las mujeres que renacieron con Moctezuma en el Parque Hundido– explican su proyecto de escribir una novela sobre ese personaje histórico[5]. Todas estas reflexiones, explicadas

5 Para Anna Reid, "Finalmente está el viento que forma la última voz narrativa y que sopla polvo por las calles de México hacia el puerto de Veracruz, un polvo que encarna las voces de las mujeres quienes se murieron con Moctezuma. Tomando una piedra como metáfora de las versiones documentadas del pasado, podemos visualizar no sólo las entrelíneas, o los entre espacios de la Historia, sino también las técnicas de fragmentación que Boullosa emplea. Boullosa pulveriza la piedra metafórica del pasado, trabajando en cambio con las partículas de polvo, la arenilla y las cenizas de los muertos; voces de un pasado no transmitido que salen desde atrás o de un lado de la piedra" (2003). En otro momento, y refiriéndose siempre al mismo tema, Reid apunta que "En *Llanto, novelas imposibles*, las partículas de polvo y las cenizas representan el discurso oral de las mujeres indígenas quienes acompañaban a Moctezuma, voces que han sido desencadenadas de

a modo de taller, tienen un mismo final ya anticipado en el título: escribir una novela sobre Moctezuma es imposible. Sin embargo, cada uno de ellos lo analizará desde diferentes perspectivas, y cada uno de estos planteamientos se convierte en la intrahistoria de la propia escritora a la hora de redactar esta novela. No en vano, en ocasiones se nos exponen detalles que más adelante serán incorporados en la obra. Quizá no sea propio hablar de la ficción dentro de la ficción pero sí de que la novela se va ensamblando de acuerdo con las incertidumbres y los titubeos de cada uno de los escritores. Es la propia narración la que va descubriendo los mecanismos de su misma construcción.

Si hacemos caso a las palabras de Sebastián Thies, cada uno de estos narradores son la "transubstanciación satírica de la figura de la musa" (267). Para Anna Reid, "También el hecho de que son nueve los fragmentos es significativo, dado que al final del libro Boullosa escribe que es una novela «que las musas me decidieron imposible». Eran nueve las musas y cada fragmento es como una reflexión de las musas acerca de la imposibilidad de recrear el entorno de Moctezuma y de saber cómo se murió" (2003). Es obvio decir que compo-

---

su lugar de no-enunciación, y materializan lo que está escondido y encarnan la novela. Boullosa rompe la piedra de la Historia, la invierte y lo escondido habla para engendrar el cuerpo textual, que es la novela. Una parte del polvo es creado por el desmantelamiento de estatuas de piedra o pirámides causado por el afán destructor de los primeros conquistadores y evangelizadores. También el polvo es producido al borrar las pinturas simbólicas que forman capas de significado sobre los iconos de la memoria pública. En este sentido las partículas de polvo son como palimpsestos y en la obra de Boullosa las inscripciones antiguas y símbolos visuales que habían sido borrados al crear un espacio para nuevas imágenes, aparecen de nuevo, aunque re-imaginados. En la obra de Boullosa las cenizas y las partículas de polvo son vehículos para la transmisión de un pasado oral y visual que ha sido ocultado o recodificado y retextualizado por la escritura alfabética" (2003).

niendo cada uno de los fragmentos se sustancia la visión que Carmen Boullosa tiene sobre el hecho de escribir y que quedó plasmado en el artículo "La destrucción de la escritura" (1995) que la autora publicó en la revista *Inti*.

El primero de los escritores plantea que el hecho de que Moctezuma no ofreciese resistencia contra los españoles, y que quisiese agasajar a Hernán Cortés, ha sido erróneamente interpretado por la historia. Para rebatirlo, al igual que hace Boullosa en su novela, quiere anotar las voces de la historia oficial a modo de intertextualidad; en este caso nos dice el escritor: "Pongo en boca de Bernal el incidente" (37). Y respecto a la elección de Moctezuma como personaje para su novela, apunta: "Si elijo a Motecuhzoma Xocoyotzin como personaje es porque él queda exactamente en la orilla del precipicio, mirando que el lugar donde iba a poner el pie era convertido en nada. Y con su fin el del modo de vivir como hombres, y con su fin el de los dioses, y con su fin tal vez el sol ya no volviera a salir jamás" (38), pensamientos que coinciden exactamente con el sentir de nuestra escritora a la hora de escribir *Llanto*[6].

El título para esa novela, que –insistimos– desde las primeras líneas se intuye como imposible, sería el de *Atónito*:

---

6 Las razones por las cuales Boullosa se decidió a escribir sobre Moctezuma aparecen explicadas de la siguiente manera en el citado artículo "La destrucción de la escritura": "Entonces decidí usar mis fantasías para escribir una novela. Vi, lo juro, un día aparecer a Moctezuma en el Parque Hundido. Vino para que se repensara su figura, porque la que nos han vendido de él no le convenía ni a él ni a nuestra memoria. El pasado nos da el presente [...] Moctezuma pensó «mis macehuales no tienen por qué pensar que yo fui un cobarde o un traidor, voy a regresar para decirles que no morí como se dice, que si leen con detenimiento las fuentes se verá que fui asesinado por los conquistadores». Esto pensó, pero cuando se vio en el Parque tirado con una cruda tremenda olvidó por completo que lo había pensado" (*Inti* 218).

"y sólo hasta la última línea se sabría que el personaje que la «confiesa» es Motecuhzoma" (39). Además del posible título, el fin que la novela perseguiría sería el de "un hombre que mira el fin del Hombre" (39) y al que también "se le acaba el Mundo" (39). El Tlatoani no comprendería la traición de la que fue objeto y cree que al morir "los dioses caerán sobre el Conquistador". Tras estas reflexiones se apunta que "no escapa a mi entendimiento de escritor el que esta novela sea imposible" (39). Y ¿por qué es imposible?, podría plantearse el lector. Sus palabras lo dejan claro: porque nuestro tiempo no es su tiempo, porque nuestra manera de pensar no es su manera de pensar y porque "recuperar su entorno es imposible" (40). Con estas afirmaciones, el supuesto escritor pone en cuestionamiento toda narración que no abarque los límites coetáneos temporales en los que un autor escribe su obra.

El segundo fragmento de novela viene de la mano de una escritora que quiere relatar la amistad entre tres mujeres, y ya "cerca del final, tendrá una intromisión que la desmantelará y la hará desvanecerse: la aparición de Moctezuma II en el lugar por el que ellas van pasando" (45). En este caso, el fragmento narrativo coincide con el argumento de la novela, aunque el lector aún no sabe que ellas van a encontrarse con el Tlatoani. De ser así su desarrollo, la figura del personaje histórico quedaría escorada en pro de la relación entre las tres amigas. En este caso, la imposibilidad de la novela no viene dada porque es inverosímil hablar sobre un tiempo histórico lejano sino porque es quimérico narrar una relación de amistad, siempre existirán factores que romperán ese vínculo.

En la tercera apuesta narrativa se asevera que "El recuerdo es la carne de la novela" (60), frase que conecta con lo que afirmó Carmen Boullosa en "La escritura como destrucción": del estallido de la escritura "debe brotar la chispa y el gas, el resplandor de la carne que se entrega a la vitali-

dad de la memoria" (*Inti* 220). Para continuar afirmando, ya en el texto narrativo, que "es mejor trabajar con mentiras como materia prima… y no con recuerdos personales" (61) y para autoafirmarse de que "no debo dudar en continuar escribiendo mi versión de la vida de Moctezuma II" (61). Sin embargo, el viento, al percibir que la novela nacía truncada, "siguió adelante, agachado pero altivo, avanzando sin mirar ni oír" (61).

Descartadas las posibilidades hasta el momento de escribir sobre Moctezuma, la siguiente propuesta es concebir un texto de dimensiones fantásticas: "Novelaría –nos dice el escritor de la cuarta tentativa– la cosmovisión nahua: manera tan distinta de ver el mundo que es simplemente fantástica"[7] (67). Solo en este contexto es posible la reaparición de Moctezuma II "con perro y todo incluso con dos mujeres que incineraron con él, pero que no resisten el paso, que se hacen arena apenas aparecen. Porque el ciclo del tiempo se repite" (67). Nuevamente hay una coincidencia entre lo relatado y lo acontecido, sin embargo el escritor tacha lo propuesto y solo deja un párrafo final en el que categoriza que "Moctezuma no ha vuelto nunca. Moctezuma ha estado ahí, siempre", y "Se contaría su vida aquí y allá, se contarían sus encuentros, se hablaría de cómo ha visto cambiar los tiempos sin notarlos, sin percibirlos, fijo en su ciudad, aquélla, la que desapareció, la que fue el ombligo del cielo…" (68). Se apostaría aquí por un Moctezuma intemporal, tal como se manifiesta en la novela. El escepticismo se apodera del escritor del "(quinto fragmento de la novela)": no se puede escribir sobre Moctezuma porque no sabemos ni lo

7 Para Donald L. Shaw, "Una vez más se extrema el experimentalismo en un intento desesperado de resolver el problema de imbricar lo fantástico y el realismo, de novelar la cosmovisión nahua y la visión moderna de la condición humana" (361).

que pensó, ni lo que sintió, ni siquiera su opinión sobre los españoles, y lo que de su muerte se ha dicho es contradictorio. Conclusión: "Tomarlo como personaje de novela (…) es un absurdo" (76).

En la siguiente propuesta se afirma que la visión del escritor es la de un miope porque este observa la realidad de la misma manera. Este supuesto coincidiría plenamente con lo dicho por el chileno Antonio Skármeta, en 1981, en su artículo "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". Una convicción que, por lo que se dice en las páginas de *Llanto*, comparte nuestra escritora. Este fragmento textual se ultima con la idea de que la fantasía es el único medio en el que el escritor está libre, y "se puede decir que Moctezuma es lo que a uno le dé la gana" (91). Nuevamente otra conclusión: "que el personaje principal sea Moctezuma es imposible, de todo punto, imposible" (91).

A otro punto de vista se enfrenta el escritor del séptimo fragmento, asimismo, es la primera vez que el título de la novela aparece en el texto. Desde el comienzo se plantea desertar de la escritura sobre el personaje que tenía presagios, el que murió de una pedrada, "el que me convocó a escribir *Llanto*", aunque se reafirma en que Moctezuma está "en un punto histórico especialmente sensible, de entronque, de encrucijada, de campo de batalla" (96). El escritor se posiciona para defender que fueron los conquistadores los que dieron una versión interesada del personaje y que el Tlatoani no supo ver que "se trataba del final del imperio mexica. Se trataba del fin de una manera de concebir el mundo" (97). Para acabar afirmando que aquella época se parece al siglo XX. La relación entre ambos tiempos ha sido justificada por Gabriele De Beer del siguiente modo:

> Al descubrir al emperador que estuvo en la encrucijada del exterminio de su cultura en un período en el que su mundo, sus costumbres y tradiciones estaban al borde del colapso, la escritora encuentra un paralelo con el mundo del siglo XX, mundo que aun sin conquistadores, se está conquistando a sí mismo y se conduce a la destrucción. El mundo actual perturba a Carmen Boullosa; su crueldad y violencia, los avances de la civilización y la tecnología han devorado gran parte del planeta (197).

Desde el punto de vista narratológico la siguiente apuesta es la más interesante. En ella se vuelcan las ideas de la autora sobre el quehacer del novelista, sobre el lector y sobre los personajes. El primero tiene dos caminos: la conciencia y la imaginación le obligan a alejarse de lo posible y, a la vez, entrar en los pasajes de la historia: "Al trabajar con la lengua, con las palabras, el escritor escucha hablar al hombre y sabe que no está solo, que él no es nada solo: se coloca en el territorio donde la novela es imposible" (110-111). En cambio, el lector, por las palabras del escritor, "se ve forzado a dejarlo todo, a irse donde la novela es posible" (111). Por su parte, el personaje "debe ser «un individuo» hasta la exageración" porque el lector tiende a hermanarse con él; de ahí la casi imposibilidad del escritor –interpretamos nosotros– de poder configurar un personaje que adquiera carácter de individuo cuando la distancia temporal entre el personaje recreado y el escritor es tan amplia y los datos son tan exiguos.

Tras estas teorizaciones se centra en la posible novela sobre Moctezuma, pero "No hay novela en el mexica. No hay novela posible" (112). A pesar de ello, la propia novela, que entra ahora como fugaz personaje, "se ríe de la voluntad del escritor" (113), le fuerza a continuar con la historia, "a avanzar sobre el móvil sinfín de lo que ocurrió en el amanecer de un soleado trece de agosto en el año de mil novecien-

tos ochenta y nueve" (113). La rebeldía del escritor se hace patente, y en su conversación con la novela misma, al igual que Miguel de Unamuno en su *nivola Niebla* hablaba y discutía con los personajes –aunque aquí la relación se establece entre escritor y novela–: "yo le digo «Pero ya tengo al personaje en las páginas, ya lo tengo aquí, en mi ciudad y en mi libreta, los traje corriendo por los años; te guste o no te guste regresará» y añado, sin darle tiempo de brincar sobre mí para rebatirme o violentarme, las siguientes palabras" (113-114). Como puede intuirse, este es un caso claro de puesta en abismo: la ficción quiere hacerse realidad y es la propia ficción la que se impone; ahora bien, Carmen Boullosa invierte la puesta en abismo "tradicional" en la que era la realidad la que formaba parte de la ficción, como en la segunda parte del *Quijote* cuando los personajes saben del éxito de su plasmación en una obra literaria y hablan sobre ello en la propia ficción; o también la penetración de la realidad en la ficción en *La gitanilla*, ambas obras de Miguel de Cervantes.

El último fragmento de novela, el noveno, no está desde el punto de vista ficcional elaborado por un escritor sino por el propio viento que se fue posando, en los fragmentos anteriores, en cada uno de los escritores. Como se nos dice en la novela: "el vientecillo se desvaneció en nada, convencido de su inutilidad, espolvoreando el poco polvo que aún llevara consigo y que hizo salir en ese lugar estas palabras" (117).

En este caso, la reflexión metaficcional se inmiscuirá en asuntos de identidad, y la referencia a Moctezuma estará presente de forma básicamente implícita, ya que el texto reflexionará sobre la significación de Hernán Cortés para el pueblo mexicano[8]. Aquí Carmen Boullosa mantendrá una

8 Para Julio Ortega, "Rehacer, por tanto, la historicidad demanda a esta novela postular a Hernán Cortés como uno de los fundadores de la

posición ecuánime respecto a la figura del conquistador español, y su perspectiva, sin duda, está influida por el notable ensayo, titulado *Hernán Cortés*, de José Luis Martínez, cuyo nombre aparece citado en el apartado de agradecimientos pero no la obra. Recordemos que Martínez, en el citado libro, aportó una imagen más ecuánime y contemporizadora sobre el conquistador español: ni era exactamente el individuo cruel que parte de la historiografía nos ha presentado ni el padre supremo de la nacionalidad como han dicho otros. Así dice el texto:

> Fernando fue el primero de todos los mexicanos, como se usa hoy la palabra mexicanos, castellanizando el mexica y arrebatándolo a sus antiguos poseedores. Fue el primer habitante de una nueva nación, el primero de todos nosotros, el fundador de una historia que entre sus raíces tiene una rota que nunca dejaremos de lamentar y de comprender seducidos por ella[9] (117).

Otro ensayo, en este caso el ya citado de Todorov, tendrá su presencia en el final de este fragmento: "Cortes comprendió, escuchó los signos de otra cultura y supo interpretarlos" (119). No olvidemos que el crítico búlgaro insistió en que

---

identidad mexicana, lo que ya no sólo es un revisionismo presentista sino una irreverencia en el panteón de la nacionalidad. Pero esta propuesta no se impone desde las ideas sino desde el proyecto inacabado de la novela, cuya fragmentación e «imposibilidad» narrativa ilustran bien la zozobra de una escritura que no se busca en el mercado de las respuestas hedonistas sino en el taller de las preguntas comunes. En esta novela, la autora logró, además, textualizar los referentes sin disolverlos; dramatizando, más bien, sus materiales controvertidos para devolverlos al lector como una interrogación por sí mismo" (2006).

9 En la siguiente página se incidirá en la misma idea y casi con las mismas palabras: "Hernando fue el primero de los nuestros. El primero de todos los mexicanos" (118).

la convicción europea de la superioridad cultural permitió a algunos conquistadores desarrollar el entendimiento, recibir los signos del otro y la comunicación de sus propios signos al otro. De ahí que los conquistadores españoles, en este caso Hernán Cortés, derrotaron a los aztecas a través de la comunicación de los signos más que a través de las armas o las enfermedades, por eso Todorov se pregunta: "¿Será que los españoles vencieron a los indios con la ayuda de los signos?" (70), para afirmar más adelante que "Colón, como Moctezuma, recogía atentamente las informaciones referentes a las cosas, pero fracasaba en su comunicación con los seres humanos"[10] (83). En resumidas cuentas, Moctezuma, a diferencia de Cortés, interpretó incorrectamente los signos y ello supuso el final de una etapa de la historia que en vano podrá recuperarse, a pesar de que Moctezuma y las mujeres que fueron enterradas con él reaparezcan a finales del siglo XX. Y en relación con ello, se nos dice en la novela que "Cortés comprendió, escuchó los signos de otra cultura y supo interpretarlos, porque Cortés fecundó en la hija de Motecuhzoma a la nieta del gran Tlatoani, porque Cortés comandó la guerra que rompió para siempre aquel otro tiempo, irrecuperable para siempre, para siempre vivo…" (119).

El resultado final es que el proyecto del viento, que pretendía que se escribiese una novela sobre Moctezuma, "se desvaneció al convencerse de su inutilidad" porque estaba "convencido de que la patria de éste [Hernán Cortés] era Medellín y que ahí era donde debía buscarlo" (118); y no, el

10 En relación con esta cuestión, añade más adelante: "Lo primero que quiere Cortés no es tomar, sino comprender, lo que más le interesa son los signos, no sus referentes. Su expedición comienza con una búsqueda de información, no de oro" (Todorov 107).

viento tenía que haber pronunciado su nombre en la que él creyó que era su verdadera patria, México.

En todas estas reflexiones metaficcionales, Carmen Boullosa nos está reflejando sus propias vacilaciones, aunque también sus convicciones, a la hora de enfrentarse a la escritura y, concretamente, a una novela cuyo personaje entraña dificultades añadidas. Si contar la historia de Moctezuma supone una encrucijada, porque el yo no ha contado su historia, porque lo que sabemos del personaje viene de versiones que terminan siendo contradictorias, porque no podemos saber a ciencia cierta lo sucedido, por todos estos motivos la propia escritura se resiente, se muestra inestable. Pero además, al igual que las versiones históricas optaron por preservar ciertos aspectos, y consecuentemente ignorar otros, la labor del escritor termina siendo la misma, y es en este punto, en la escritura metaficcional, en la que convergen ficción e historia y escritor e historiador[11].

Los contenidos metaficcionales expuestos por Boullosa a través de los nueve escritores no ofrecen notables singularidades. La autora se acoge a una línea transitada por algunos autores de la última narrativa latinoamericana, la de la narración que reflexiona sobre ella misma y que tiene como eje la cuentística de Jorge Luis Borges –sin olvidar otros notables precedentes–, y que posteriormente Ricardo Piglia ha insertado de forma elocuente en su narrativa, así como también César Aira, y que llegó a su culmen diversivo, y

---

11 A este respecto, Anna Reid opina que "En *Llanto, novelas imposibles* Boullosa crea un mundo metaficcional, es decir, comenta, directa o indirectamente sobre el proceso narrativo y su creación, reflexiona sobre la dificultad de la memoria, qué conservar y qué tirar, cómo estructurar y ordenar los recuerdos, y cuáles luchan por ganar un lugar y cómo retenerlos sin la palabra escrita. En este sentido la escritura de una novela no es tan diferente a la escritura de la historia" (2003).

menos "academicista", con la narrativa de Roberto Bolaño. Pero la propia narrativa mexicana nos ofrece importantes y no menos interesantes ejemplos de esta tradición, de la disolución del tema en pro de la exhibición de la escritura. En las primeras páginas de *El Mono Gramático* (1974), Octavio Paz reflexionaba sobre la falacia de aquellas ficciones que quieren mostrarse como verdad para reafirmarse en la imposibilidad de toda verosimilitud. Desde otro tercio, Salvador Elizondo nos contaba en *El hipogeo secreto* (1968) la historia de un escritor que crea a otro escritor –aunque el desarrollo en *Llanto* será otro–, y planteaba que la consecución de la propia novela es la única forma de hacerla posible. Y es de este modo que *Llanto*, al debatirse en su propia imposibilidad, termina conformándose en un proyecto viable: la novela que el lector tiene entre sus manos. Sin embargo, existe un precedente femenino, *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens en el que además de la presencia de la angustia existencial, el ensimismamiento y la soledad, la autora propone un texto en la línea metaficcional y autoreferencial. En la novela, el protagonista, José García, sufre ante la imposibilidad de crear una novela, y nos lo relata en forma de diario, y es ese diario, con sus incertidumbres ("No puedo dejar de escribir") y con sus reflexiones sobre el arte y el artista los que conformarán finalmente la novela. Sin duda, las relaciones, son más que evidentes. De entre estas manifestaciones, no hay que olvidarse de la problematización que Carlos Fuentes planteó entre ficción e historia en *Terra nostra* (1975).

Todas estas cuestiones nos llevan a un planteamiento más genérico y es la inclusión de *Llanto. Novelas imposibles* en la narrativa posmoderna, específicamente en lo que Linda Hutcheon (1984, 1988, 1989) denominó "metaficción historiográfica"; es decir, aquella novelística que desde

la posmodernidad adopta formas abiertamente metaficti-vas, discursos que reflexionan sobre mundos discursivos creando una tensión entre la autorreferencialidad y la contextualización y, más específicamente –como es el caso en *Llanto*–, entre la autorreferencialidad y la meditación histórica. Carmen Boullosa, al igual que algunos escritores posmodernos, recurre a múltiples formas discursivas mientras reflexiona, simultáneamente, sobre el uso de tales formas y sus posibles limitaciones, como que el pasado solo puede ser leído a través de prácticas discursivas limitadas, pero nunca conclusivas.

Asimismo la autora, al reflexionar sobre un personaje histórico como Moctezuma y enlazarlo con cuestiones metafictivas, está cuestionando cualquier pretensión de objetividad y empirismo del discurso histórico, aunque, y como suele ocurrir –no puede ser de otra manera–, esas reflexiones autorreferenciales, pero también las ficcionales, acaban por afirmar su sujeción a la historia.

Todo ello implica la inclusión de estrategias, muy propias de la posmodernidad, como la puesta en abismo, o la subversión de los marcos estructurales de la novela, así como el uso de títulos con diferente tipografía en el índice –como ya mencionamos–, o peculiares divisiones del libro que revierten la reconstrucción del mundo textual por parte del lector. Desde el ámbito de la posmodernidad, y a diferencia de lo que la narrativa –fundamentalmente la latinoamericana– supuso en los años sesenta, no es de extrañar que Carmen Boullosa afirmase que la literatura "no es un agente de transformación social. Es lo que es. Es la dadora de la mirada crítica. No hace más" (Bracho 260).

Bibliografía

Bracho, Eduardo. *El oponente: entrevistas*. Caracas: Alter-Libris, 2000.

Boullosa, Carmen. "La destrucción de la escritura". *Inti. Revista de Literatura Hispánica*. 42 (otoño 1995): 215-220.

– *Llanto. Novelas imposibles*. México D.F.: Ediciones Era, 2007 (segunda reimpresión; primera edición, 1992).

De Beer, Gabriele. *Escritoras contemporáneas: cinco voces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988.

– "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. P. O'Donnell y Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32.

– *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London & New York: Routledge, 1984.

– *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.

López López, Margarita. *Las voces subversivas en la narrativa de Carmen Boullosa*. University of California: Irvine, 2007.

Madrid Moctezuma, Paola. "Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro". *América sin Nombre*. 5-6 (diciembre 2004): 138-146.

Mattalia Alonso, Sonia. "Representaciones del otro: *Llanto (historias imposibles)*, de Carmen Boullosa". *América sin Nombre.* 9-10 (noviembre 2007): 129-132.

Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa". Rescatado el 20 de junio de 2013 <http://blogs.brown.

edu/ciudad_literaria/2006/02/08/la-identidad-literaria-de-carmen-boullosa/>.

Reid, Anna. "La re-escritura en la Conquista de México en Llanto, novelas imposibles de Carmen Boullosa". *Es péculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid (2003). Rescatado el 10 de septiembre de 2013 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/boullosa.html>.

Reinstädler, Janet. "La narración llevada a la ruina: *Llanto: novelas imposibles* de Carmen Boullosa". *Poéticas del fracaso*. Ed. Yvette Sánchez y Roland Spiller. Tubinger: Gunter Narr Verlag Tübingen, 2009. 175-186.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1999.

Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. México: Marcha editores, 1981. pp. 263-286.

Thies, Sebastián. *La verdadera historia es el olvido. Alterität und Poetologie der Memoria in der mexikanischen historischen Erzählliteratur der Gegenwart*. Berlin: Tranvía Verlag, 2004.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. México: FCE, 2003 (decimotercera versión en español, primera versión, 1987).

Feminismo y erotismo en Sor Juana Inés de la Cruz en la novela *El Beso de la virreina* de José Luis Gómez

Alfredo Cerda Muños
Universidad de Guadalajara

La vida de la Décima Musa de nuevo ha encontrado otro narrador, quien, ubicándola en el siglo XXI, nos hace una creación literaria, no sólo considerando los aspectos más sobresalientes de su vida, sino recreando otros que parten de la imaginación y de la propia creación estética.

El beso de la virreina, publicada en 2008 por la editorial Planeta, escrita por José Luis Gómez, es una novela más que se integra a la nueva narrativa mexicana, que aborda personajes controversiales desde diferentes ángulos: en este trabajo se abordarán el feminismo y el erotismo como líneas conductoras de la novela, y otros aspectos dignos de tomar en cuenta, por lo tanto, trataré de vincular lo novelesco con la realidad vivida por Sor Juana, para demostrar cuáles son las propuestas del autor, su enfoque, los recursos estético-literarios y las novedades que aporta para conocer más la figura y las ideas de la Décima Musa, así como la vigencia y la actualidad de su pensamiento.

Probablemente un elemento que hace interesante esta novela y atrapa al lector de la misma, es la forma como está escrita, así veremos más adelante el estilo y el lenguaje, que creo, hacen de esta obra una de las mejores recreaciones de la vida de Juana de Asbaje.

Su autor originario de Río Bravo, Tamaulipas, ha sido director y autor de teatro experimental, compositor, músico, productor musical, director de grabaciones y escritor literario, entre sus novelas se encuentran *Daniel Jolugo* en coautoría con Alejandro Hernández (publicada a finales de los ochenta) y *La ciudad de los corrales* (2002).

Sin duda que el gusto del autor por la música ha influido en la escritura de *El beso de la virreina*, ya que, si nos referimos al lenguaje, destaca la musicalidad de la prosa que en momentos se llena de un lirismo propio de la poesía, por lo que me atrevería a afirmar que estamos ante un texto que se puede leer como una verdadera prosa poética.

Así, nos encontramos ante una novela bien lograda, Gómez da cuenta de la vida de Sor Juana desde su complicada infancia hasta su muerte, pero no es una biografía, tal como es definida por la crítica literaria, ya que el autor toma sólo algunos pasajes de la vida de sor Juana, del libro de Octavio Paz, por ejemplo, y de la *Respuesta a Sor Filotea* de la misma monja.

Es así que en la novela destacan diferentes situaciones que vive Sor Juana y que la marcarán para siempre; algunos hechos son biográficos y otros inventados y son precisamente estos de los que se vale el autor para crear una novela cargada de lirismo y erotismo y poner en evidencia los pensamientos, según el autor, de la monja, ubicándola en la época colonial que sor Juana vivió, y así, mediante la invención de situaciones que ella vive, crea una imagen literaria, ficticia, hasta ahora desconocida, de la Décima Musa.

Así, a través de la lectura de la novela, vemos cómo fue reprimida y martirizada por su padrastro, al grado de venderla el pecho, hacerla orinar de pie, insensibilizarle los pies, además de evitar en ella cualquier deseo relacionado con su condición de mujer; del cómo la madre la envía a la ciudad de México por celos, porque el padrastro la veía con ojos de deseo; cómo se enfrenta la pequeña ante la vida para subsistir; su relación con Carlos de Sigûenza y Góngora; su gusto por la lectura, la música, la astronomía, pero sobre todo su afán por el conocimiento universal; vemos como ingresa a la corte y todas la tribulaciones por las que tiene que pasar para ser ella misma.

Es una historia donde se mezclan datos que conocemos de la obra escrita por la propia Sor Juana y la ficción narrativa creada por el autor, éste ubica la vida de la monja en una realidad histórica: la época colonial, aparte de hacer una recreación de una parte del siglo XVII, con la intención de resaltar algunos eventos, tanto reales como ficticios, y por supuesto, da cuenta de la inquisición, porque es a través de ella que se plantea la visión que la monja tiene de la iglesia, institución que será cuestionada en diferentes capítulos de la novela, sobre todo el papel represivo de la misma; aunque también hace hincapié en temas que están ligados a la vida de la monja: la represión de la cultura, el castigo a la inteligencia de las mujeres, pero sobre todo el no aceptar que las mujeres tienen derecho a leer y escribir y a tomar decisiones.

Por lo anterior, se hace necesario comentar cómo el autor de la novela recrea los hechos donde se da a conocer el feminismo de la Décima Musa, sus ideas y la forma cómo enfrenta a la represión por parte de la Inquisición.

Así, la primera muestra del carácter de la monja se manifiesta cuando hace la defensa de su primo por robo y pandillerismo, esto da pie para que ella haga la defensa, no sólo del

primo, sino de los derechos de los pobres, Carlos de Sigûenza la apoya y a raíz de este hecho crea la organización femenina que instituye la Liga de las Mujeres.

En otro momento, el clero, los decanos y nuncios se organiza para castigar a la monja, ya que la acusan de "Ser una mujer corrupta, ladina como un indio, lagartona como los españoles, capaz de realizar grandes fraudes, y lo más peligroso: Lee libros prohibidos" (Gómez, 2008 p. 79).

Así tenemos que para acusarla y poder enjuiciarla, los nuncios y decanos estructuran planes y organizan un debate para demostrar la cultura o incultura de la monja y así la valore el Santo Oficio. En dicho debate, sor Juana derrota y humilla a los enemigos con una brillante defensa. Y al término del debate "Casi once mil mujeres de todas las condiciones sociales venidas de las diferentes regiones del virreinato han empezado a cantar y la ciudad se ha convertido en canción" (Gómez, 2008 p. 142).

A partir del triunfo de la monja, se hace hincapié en los logros "Es himno de liberación, llanto de alegría, carcajadas de esperanza Las mujeres han triunfado" (Gómez, 2008 p. 142).

Así, las ideas se van consolidando y la postura feminista, la defensa de la mujer, se fortalece, ahora

> "Las mujeres podrán aprender a leer sin que la inquisición las queme. Podrán agruparse y la Liga de Mujeres saldrá de la clandestinidad. Las caricias se tornarán más limpias y las manos se volverán más bellas.. Juana Ramírez de Asbaje, la que sacó a las mujeres la obscuridad, la que modificó el mundo e hizo valer al género femenino" (Gómez, 2008 p. 141-142).

A partir del capítulo 7 se inicia el mundo erótico de Sor Juana. Conoce a Fernando Manríquez, Duque de Ortigoza,

se organiza una fiesta para despedirlo de la Nueva España, baila con la monja

> "Jamás ha bailado con un hombre. Juana está perpleja. Se le durmió todo el cuerpo. No ve nada Juana ya está en su cama y se encuentra mojada de arriba y de abajo" (Gómez, 2008 p. 76-77).

El duque parte a España y Juana, dice el autor, camina y flota "Juana llora y suspira. Vientre mojado de orines, vientre enamorado" (Gómez, 2008, p. 77).

A partir de este momento la novela se organiza en dos ejes temáticos y cada uno con dos líneas: Primero, la postura de Sor Juana frente al poder de la iglesia y su defensa de los derechos de las mujeres y segundo, la sexualidad latente que flota en el cuerpo de la monja y la ambigüedad sexual que se manifiesta cuando se relaciona con otros personajes femeninos de la novela.

En el desarrollo de esta obra, el lector va apropiándose de ideas, conceptos, explicaciones y puntos de vista del autor, en lo referente a las líneas señaladas arriba, por ejemplo:

Las críticas a la opinión que la iglesia católica tiene acerca de los fieles:

> "Si no fuera por los inocentes que echan su óbolo en las urnas, no habría iglesia. El mal proliferaría. El ser humano, acuérdate, es noventa y nueve por ciento animal y uno por ciento bestia. Sin el control del cristianismo el mundo retornaría a la barbarie" (Gómez, 2008 p. 85).

En otra parte de la novela, se le dice a la monja que si se casa con el duque podrá tener sus propios hijos, las ideas de sor Juana se manifiestan en el siguiente diálogo:

> "– Tus hijos serán infantes
> –¿Dijiste hijos?
> –Dije hijos.
> –¡No!, no puedo engendrar hijos, sufren mucho, sobre todo las niñas.
> –…
> No podré soportar el dolor de amar a una hija sabiendo que las mujeres de Méjico son ultrajadas.
> –…
> No me casaré nunca, jamás habré de concebir hijos." (Gómez, 2008 p. 95).

Destaca, como puede observarse, la actualidad de las ideas que el autor pone en boca de la monja.

Por otra parte, ante la violencia contra las mujeres, la Liga de Mujeres decide tomar cartas en el asunto y deciden organizarse, en esta parte de la novela, destacan, en la defensa, los siguientes ejemplos:

> "Les va a cobrar a los hombres todos los abusos que su padrastro le hacía Pero no es ventajosa, sabe que los varones son débiles, no quiere postrarlos a traición Pero el género masculino es socarrón. Tú lo sabes. Díscolo por naturaleza. Acostumbrado a estar siempre arriba... Sentir celos es como tener decapitado el pene" (Gómez, 2008, p. 178).

Es así que "El feminismo es enfermedad nueva. Epidemia venérea, endemia de las hormonas" (Gómez, 2008, p. 180), por lo que las mujeres deben tomar conciencia y ante esta evidencia las propuestas, vigentes hoy en día, están dentro del discurso feminista:

> "Quieren independizarse. Trabajar por su cuenta. Poner su propio negocio. Salir a divertirse. Tener amantes. Beber licor. Acurrucarse con pelados. Meterles la mano ahí donde

> te dije. Que se las padroteen. Pagar el revolcón" (Gómez, 2008, p. 181).

Continuando con la línea del erotismo, el autor introduce un personaje femenino en la novela, mismo que, como puede observarse, será fundamental en la vida de la monja: Azucena Palosanto tiene catorce años y es huérfana

"Es cuarterona mestiza, cuerpo de jaguar, apariencia de lince. Fantasma de la espesura, silueta sacada de entre las ramas. A la luz de los faroles sus ojos fulguran como piedra de jade" (Gómez, 2008 p. 143).

A partir de este momento Juana de Asbaje queda impresionada por su belleza

> "Juana quiere descubrir el presentimiento que la hizo acercarse a la hija de Julia, pero no lo logra. Sólo siente un jadeo de pétalos silvestres, como si estuviera pisoteando girasoles La ha tomado de las manos, la mira y penetra en los ojos de gato. Azucena desnuda su alma La criolla ha entrado en la boscosa mirada y una fragancia de té de limón y a flores remojadas se le viene encima" (Gómez, 2008, p. 146).

Quizá la cita sea demasiado larga, pero creo que es importante por lo que Azucena representa en la vida de la monja, y es que a partir de este momento su confusión sexual es un ingrediente fundamental en la novela.

Además la riqueza del lenguaje, que forma parte de toda la narración, se desborda al describir los sentimientos de la monja jerónima.

En el reencuentro con Azucena, sucede lo siguiente:

> "… La muchacha recibe la mirada de la criolla y se sumerge en ella Se hunde en el vacío de aquel estanque de lunas.
> –Estás hecha mujer

> –Pronto cumpliré dieciocho años.
> Se vuelven a abrazar. Se separan. Las manos continúan unidas Juana la mira, no puede despegar los ojos de su amiga. La mulata la enreda con su verdosa mirada" (Gómez, 2008, p. 185).

En este momento de la narración Juana de Asbaje se turba, se inquieta, tartamudea "–De, de, deberíamos de, de frecuentarnos", dice y el narrador continúa: "Si a la hora de la ofrenda no me ven en el coro, es que estoy perdida bajo la acacia bendita" (Gómez, 2008 p. 185). Este encuentro, líricamente narrado, deja en claro, con expresiones poéticas, el sentimiento que la mulata despierta en la monja. Ejemplos sobran, veamos:

> "Azucena siente la enervación pero no se asusta porque es gata montés y Juana es pajarillo". "la muchacha imanta Envenena cuando se lo propone. Azucena se siente ligada y pajaritos le cantan en la entrepierna Esta desconcertada por lo que sintió" (Gómez, 2008, p. 185).

Una muestra de esa pasión que se despierta en la monja se concreta cuando Azucena contrae la lepra, "–Me contagió ese hombre, el español que te conté, se metía con enfermas. –Yo te curaré. Azucena es cisne cautivo, movimiento relampagueante. Juana la está besando. El fétido aliento de Azucena ha recibido la dulce boca de Juana" (Gómez, 2008, p. 286).

En el desarrollo de la novela, el lector encuentra una serie de eventos que dan fe de los hechos que vive la monja, destacan, por ejemplo, los conflictos con el Santo Oficio, las artimañas de la iglesia para juzgarla por hereje y porque defiende a las mujeres, su relación con la virreina, entre otros temas.

Sin embargo, independientemente de la trama de esta obra, de los planos narrativos que combina Gómez y de la ficción que se desborda, transformando la vida y la historia de la monja, hay un elemento que hay que considerar y que se refiere a la forma como está escrita la novela, hay que reconocer el manejo del lenguaje, ya que hay un desbordamiento verbal, lleno de imágenes, metáforas y epítetos que hacen alusión al cuerpo, a los deseos, al amor. En pocas palabras, es un homenaje al lenguaje poético de Sor Juana.

Antes de concluir cito lo que al autor mencionó acerca de su obra:

> "la novela no es un texto biográfico que se pueda tomar como libro de historia, sino una narración literaria y erótica de diversión, para gozar con detalles del alma humana y de la sexualidad" (Excélsior 2008-11-12).

Y cerró la entrevista aclarando: "Me fui más allá del amor y me atreví a sacarla de esa prisión y la puse a sentir sus deseos sexuales" (Excélsior 2008-11-22).

La mezcla de elementos reales con ficticios, inventados, dan una nueva visión de Sor Juana, y crea conflictos en el lector porque el personaje, controversial, como lo es la Décima Musa, se manifiesta única, viva, vibrante y cargada de una energía, que la hacen estar presente en la época actual.

Hay que destacar que esta novela, de acuerdo a la forma de abordar la vida de Sor Juana, se vale de recursos utilizados por la nueva narrativa femenina al considerar el cuerpo y las emociones de la protagonista como ejes centrales de la novela, así como romper con el mito que hay acerca de la vida de la monja jerónima, además del erotismo, tema abordado poéticamente a través de diferentes voces narrativas.

Otro aspecto importante es el que tiene que ver con las ideas que en la novela son reiterativas: el machismo, tema que es visto desde distintos ángulos y la búsqueda de la libertad de la mujer.

Es por lo anterior que la actualidad del pensamiento de sor Juana, visto a través de la creación de Gómez, sigue vigente, en espera de que alguien más desarrolle otros temas que siguen causando controversia en la vida y obra de la Décima Musa.

El autor señala: "Es una novela que está contra los hombres, porque aborda el suplicio que las mujeres sufrieron a través de la historia, en especial en la época que ella vivió" (*El Sol,* 2 de diciembre de 2008).

Es así que la recreación de la vida y pensamiento de sor Juana, a través de la ficción novelesca, es materia viva para la creación literaria, dijo Gómez: "La hice una Sor Juana surrealista, es una Juana mía" (Excélsior 2008-11-22).

Debemos recordar que la función de la literatura no es representar la realidad tal como creemos que es, la tarea del escritor es transformarla mediante un lenguaje original, donde la verosimilitud está en el texto mismo, a través de los personajes y la acción de estos, por lo tanto, en *El beso de la virreina*, el lector se encontrará con una realidad descrita en una prosa en muchos momentos musical, poética, donde la creación literaria se pone de manifiesto en muchas páginas de la novela.

Resalta el aspecto lúdico en el texto, esta función de la literatura es acertadamente empleada por el autor, ya que la lectura de la novela nos lleva a disfrutarla con un goce de los sentidos para experimentar al mismo tiempo un placer estético que nos lleva a un desbordamiento de la imaginación con escenas cargadas de sensualidad que nos remiten al mundo imaginario del autor y al deseo de presentarnos a

una sor Juana con carácter, belleza y un erotismo a flor de piel.

La transgresión del personaje mediante la recreación literaria de la vida de la monja y el mundo que vivió, le han permitido al autor ofrecernos una novela donde una sor Juana, con un pensamiento muy actual, sigue siendo un ejemplo vivo de ideas feministas que se identifican con la realidad que hoy se vive.

Las estrategias extraficcionales que emplea Gómez en esta novela dan un nuevo impulso para que creadores y críticos hagan una re-lectura de la obra de sor Juana, buscando nuevos enfoques y análisis de su obra, así como nuevas creaciones que partan de la producción de la monja.

Hay que señalar que al final de la novela sor Juana recupera la sensibilidad de su cuerpo mediante las caricias de su mejor amiga, Martha Portes. Así, la muerte llega pero la monja es liberada, disfruta y goza de las caricias de su amiga.

Lo anterior le permite al autor exaltar la sexualidad de sor Juana a través de la fantasía y del derecho al placer que la monja tiene y que el autor disfruta en el momento de la creación literaria.

El poder de la palabra y la otra lengua de Cortés: Jerónimo de Aguilar en "Las dos orillas" de Carlos Fuentes

Clara Cisneros Michel
Universidad de Guadalajara

> De la lengua de *Ogmios* brotan hilos de oro que atrapan las orejas de los hombres con el poder de la palabra.
> *Mitología gala*

Un papel predominante jugaron en la historia de la Conquista de México, capitaneada por Hernán Cortés, las lenguas que hicieron posible la comunicación entre los pueblos indígenas y los españoles. Doña Marina y Jerónimo de Aguilar sirvieron a la causa española como traductores en esta empresa de descubrimiento y conquista. Doña Marina, pasó de la historia al mito como la Malinche asociada a la traición y a la destrucción de los pueblos indígenas, de esta manera se ha constituido como uno de los personajes más polémicos; sobre ella, mucha tinta ha corrido en el papel. En cambio, ¿qué sabemos de Jerónimo de Aguilar? ¿Qué nos dice la historia sobre este personaje que fungió como la primera lengua

de Cortés? Los cronistas, muy poco hablan de él, en tanto a don Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*,[1] lo menciona cincuenta y ocho veces, de acuerdo con lo consignado por el propio Jerónimo de Aguilar, protagonista del relato de Carlos Fuentes titulado: "Las dos orillas", historia que abre la obra *El naranjo*, en la cual, Fuentes, mediante diversas instancias narrativas crea cinco historias diferentes entre sí, pero unidas por un único vínculo: las semillas, la fruta, la flor o el mismo árbol del naranjo.

En el relato que nos ocupa, el escritor crea un narrador homodiegético que cuenta su propia historia como el primer traductor de Cortés a lo largo de las expediciones de exploración y conquista que desembocaron en la caída de la gran Tenochtitlan. El primer acierto de este relato está precisamente en la narración a cargo de Jerónimo de Aguilar, que cuenta con cierta amargura desde su lecho de muerte:

> Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad azteca, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los cañones castellanos. Vi el agua quemada de la laguna sobre la cual se asentó esta Gran Tenochtitlan […] Cayeron los templos, las insignias, los trofeos. Cayeron los mismísimos dioses[…] ¿Cuánto durarán las nuevas mansiones de nuestro único Dios, construidas sobre las ruinas de no uno, sino de mil dioses? […]
> En realidad no lo sé. Yo acabo de morir de bubas. Una muerte atroz, dolorosa, sin remedio. Un ramillete de plagas que me regalaron mis propios hermanos indígenas, a

1 Christian Duverger en su obra *Crónica de la eternidad*, pone en tela de juicio, no sólo la autoría de la obra, sino la propia existencia de don Bernal y en cambio nos sugiere que fue el mismo Cortés el autor de este libro que tan bien habla del conquistador.

> cambio de los males que los españoles les trajimos a ellos (Fuentes, 2012: 9).

Sin duda, otro gran acierto de este relato dividido en diez partes, es la narración como una cuenta al revés, inicia con la muerte de Jerónimo de Aguilar, que corresponde a la parte 10 del relato para terminar en la primera parte con la lucha de Gonzalo Guerrero, el otro naufrago que renunció a ser conquistado por Cortés y en cambio, animado desde la muerte por el propio Jerónimo de Aguilar, organiza y capitanea su propia empresa de descubrimiento y conquista. En tanto a la deconstrucción del personaje, en momentos, da la impresión que el Jerónimo de Aguilar de Fuentes, de alguna manera está circunscrito a lo que de él cuenta Bernal Díaz del Castillo:

> Lo he visto todo. Quisiera contarlo todo. Pero mis apariciones en la historia están severamente limitadas a lo que de mí se dijo. Cincuenta y ocho veces soy mencionado por el cronista Bernal Díaz del Castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Lo último que se sabe de mí es que ya estaba muerto cuando Hernán Cortés, nuestro capitán, salió en su desventurada expedición a Honduras en octubre de 1524 (Fuentes, 2012: 10).

Ya está muerto, por eso cuenta desde la muerte, en esa cuenta al revés que inicia con su último suspiro y termina con el triunfo de la palabra en las dos orillas del abisal océano. Desde la muerte, tiene la capacidad de contar sin limitaciones de tiempo y espacio, razón por la cual, la honestidad y la libertad ganan peso en el discurso narrativo de Aguilar. No tiene nada que ganar o perder, sus reflexiones están signadas por la objetividad y el desprendimiento que le otorga la muerte:

> Trato, desde mi tumba, de juzgar serenamente; pero una imagen se impone una y otra vez a mis razones. Veo frente a mí a un hombre joven, de unos veintidós años, de color moreno claro, de muy gentil disposición, así de cuerpo como de facciones.
> Estaba casado con una sobrina de Moctezuma. Era llamado Guatemuz o Guatimozín […] Fue el último emperador de los aztecas […] Los españoles matamos algo más que el poder indio, matamos la magia que lo rodeaba (Fuentes, 2012: 15).

El personaje de Jerónimo de Aguilar creado por Fuentes, se siente en deuda con los indios que lo acogieron durante ocho años y le dieron una lengua nueva: el maya, por extensión siente el compromiso de velar por el bienestar de los pueblos indios y es aquí donde se presenta el nudo de la historia en el momento en que se destaca la íntima relación entre el poder y la palabra. Esto aconteció tras la captura de Guatemuz, cuando éste fue llevado ante Cortés y la entrevista fue traducida a Cortés por Aguilar:

> Yo sé todo esto porque fui el traductor en la entrevista de Cortés con Guatemuz, que no podían comprenderse entre sí. **Traduje a mi antojo**[2]. No le comuniqué al príncipe vencido lo que Cortés realmente le dijo, sino que puse en boca de nuestro jefe una amenaza: serás mi prisionero, hoy mismo te torturaré, quemándote los pies igual que a tus compañeros […]
> Añadí, inventando por mi cuenta y burlándome de Cortés: –No podrás caminar nunca más […]
> **Traduje, traicioné, inventé**…[3] (Fuentes, 2012: 16,17).

2 Las negritas son mías.
3 Las negritas son mías.

¡Traduttore, traditori! El Aguilar de Fuentes se convierte en traidor a su capitán, él posee la lengua, es el único que puede verter al español el sentir del emperador vencido y a su vez hacerle llegar al indio, aunque para esta empresa tenga que acudir a doña Marina, las palabras de su capitán; pero miente, y desde su muerte se confiesa falsario por estas mentiras vertidas en nombre de Cortés. Podemos ver al personaje de Fuentes como un impugnador, es el primer español que se atreve a impugnar la conquista como tal y para eso se aprovecha del poder que le da el conocimiento de la lengua, el poder de la palabra.

En el relato de Fuentes, Cortés le ofrece un pacto de paz a Guatemuz, y Aguilar le traduce una amenaza, tergiversa de esta manera el discurso histórico a favor de los indios. Él inventó, engañó, tergiversó, pero ese embuste se convirtió en una realidad histórica.

Desde la muerte Jerónimo de Aguilar reflexiona, ata cabos y expone las razones que lo impulsaron a mentir:

> Sólo confirmé, aquella noche de San Hipólito, jugando el papel de lengua entre el conquistador y el vencido, el poder de las palabras cuando las impulsa, como en este caso, la imaginación enemiga, la advertencia implícita en el sesgo crítico del verbo cuando es verdadero, y el conocimiento que yo había adquirido del alma de mi capitán, Hernán Cortés, mezcla deslumbrante de razón y quimera, de voluntad y flaquezas, de escepticismo y de candor fabuloso, de fortuna y mal hado, de gallardía y burlas, de virtud y maldad, pues todo eso fue el hombre de Extremadura y conquistador de México, a quien yo acompañé desde Yucatán hasta la corte de Moctezuma (Fuentes, 2012: 17).

Aguilar describe al personaje de Cortés, a partir de díadas que se contraponen: razón y quimera, voluntad y fla-

queza, virtud y maldad, entre otras. Esta descripción que corresponde a un relato de ficción, no está muy alejada de las características otorgadas al extremeño en la historia de la Conquista, tomando en cuenta para este empeño las dos posturas que se conocen: la conservadora o hispanista y la nacionalista. Como si el escritor en su trabajo de creación o deconstrucción de los personajes, quisiera ser inclusivo.

Por otra parte, también vamos a encontrar oposiciones en tanto a los personajes a lo largo del texto: la primera se da entre Jerónimo de Aguilar y su capitán. El tiempo que ha pasado al servicio de Cortés, le ha servido para conocerlo, para penetrar su alma y adivinar sus intenciones. La otra oposición se da entre las dos lenguas: Aguilar y la Malinche.

En el capítulo 7, Carlos Fuentes recrea a un Aguilar que reflexiona *postmortem* sobre todas las artimañas de que se valió Cortés para impresionar a los indios en su expedición de descubrimiento y conquista, de todas, considera el protagonista, el caballo fue lo que causó un mayor impacto entre los naturales. Y es que el caballo aporta cierta prestancia y gallardía al jinete, además y sobre todo, "La mortalidad del hombre era salvada por la inmortalidad del caballo" (Fuentes, 2012: 20). Cortés lo entendió de inmediato, el caballo le dio al español el ascenso a divinidad. "Caía el jinete; nunca el corcel" (Fuentes, 2012: 20).

Fuentes, en este apartado, deconstruye el hecho histórico narrado por Díaz del Castillo sobre el levantamiento de mexicanos en Veracruz contra las tropas españolas a cargo de Juan de Escalante, los aztecas mataron entre otros a Escalante, pero, "Sobre todo, mataron al caballo" (Fuentes, 2012: 22). Cuatro naturales dejaron caer la cabeza del caballo frente a Cortes y Moctezuma. El misterio se había esfumado, "Moctezuma acercándose en actitud devota, casi humillada, a la cabeza del caballo, decía sin decir nada que así como el

caballo murió podían morir los españoles…" (Fuentes, 2012: 23). Cortés y Moctezuma midieron fuerzas a través de miradas y palabras. Para esta escena, el escritor recrea un ambiente de tensión álgido y punzante a la vez que deconstruye a su Marina, la lengua y amante de Cortés, como una mujer que toma conciencia del poder que le confiere el conocimiento de las lenguas indígenas y en esto se equipara a la conciencia del poder de la palabra que demostrara Aguilar al traducir a Cortés. Así, la Marina de Fuentes se apresuró a aconsejar a Moctezuma, hablando ella sin que nadie se lo pidiera. Este hecho, el personaje Aguilar de Fuentes no lo puede entender sino como una relación del poder con la palabra y así lo consigna en su cuenta al revés:

> Moctezuma estaba perdiendo poco a poco el dominio sobre las palabras, más que sobre los hombres. Fue ésta, creo yo, la novedad que lo desconcertó, y doña Marina acababa de demostrarle, argumentando con él cara a cara, que las palabras del Rey ya no eran soberanas. Entones, tampoco lo era él mismo. Otros, los extranjeros, pero también esta tabasqueña traidora, eran dueños de un vocabulario vedado para Moctezuma (Fuentes, 2012: 25).

Este poder de la palabra que manifiesta Marina, también lo posee el protagonista de "Las dos orillas", y decide ponerlo en práctica, así se acerca sigilosamente al emperador de los aztecas y le confía en secreto las debilidades de los españoles: el gobernador de Cuba, había mandado a Pánfilo de Narváez a cargo de una expedición a perseguir y prender a Cortés.

> Le di al Rey el secreto de la debilidad de Cortés, como doña Marina le había dado a Cortés el secreto de la debilidad azteca: la división, la discordia, la envida, la pugna entre hermanos, que lo mismo afectaba a España que a México:

> una mitad del país perpetuamente muriéndose de la otra mitad (Fuentes, 2012: 26).

Las dos orillas padecían del mismo mal. Con esta nueva traición de Jerónimo de Aguilar para con su capitán, el traductor le apuesta de nuevo a la victoria indígena. De nada le sirve. En primer lugar, porque Moctezuma desaprovechó la oportunidad de armar una estrategia de guerra asociándose con Narváez en contra de Cortés, en cambio "…se jactó ante Cortés de saberlo amenazado por Narváez." En segundo lugar, porque Moctezuma cree fielmente en ese destino fatal que habría de cumplirse y en tercer lugar, pero no menos importante, es que la Malinche aprende la lengua del conquistador, de esta manera: "Una mujer indígena como él, fue quien en realidad lo venció desde su tierra, aunque con dos lenguas" (Fuentes, 2012: 29). En el momento en que Marina se apropia de la lengua del conquistador Aguilar es desplazado por ésta porque Cortés, tanto en la historia como en la ficción, no solo la escucha como lengua sino también como amante. Por otra parte, Moctezuma, como emperador sólo escuchaba a los dioses y Aguilar no lo era.

> Yo, que también poseía las dos voces, las de Europa y América, había sido derrotado. Pues tenía también dos patrias; y ésta, quizá fue mi debilidad más que mi fuerza [...] Su arma fue la misma que la mía: la lengua. Pero yo me encontraba dividido entre España y el Nuevo Mundo. Yo conocía las dos orillas (Fuentes, 2012: 30).

Quiero subrayar que la lucha entre los dos traductores: Jerónimo de Aguilar y la Malinche fue por el poder de la lengua, pero de la lengua castellana. En el capítulo 5 de "Las dos orillas", se pone de manifiesto el poder que implica la apropiación de la lengua, la lucha encarnizada entre estos

dos personajes por el poder que significó la posesión de la versión castellana que llegara a los oídos del conquistador. Aguilar, más allá de la muerte recuerda que su ventaja inicial era el conocimiento del español y maya, y Marina, cuando fue regalada a Cortés sólo hablaba maya y mexicano, de modo que la versión castellana que llegaba a su señor Cortés siempre fue –al menos en un principio– la de Jerónimo de Aguilar. La situación cambió poco antes de la entrada a Cholula.

Cuando las tropas de Cortés se acercaban a Cholula, les salieron al paso una comitiva de sacerdotes cholultecas, su misión era comunicarle a Cortés que los tlaxcaltecas no serían recibidos en la ciudad. Cortés aceptó, pero puso la condición de que Cholula renunciara a la idolatría. Los sacerdotes protestaron: "–¡Aún no entran y ya nos piden traicionar a los dioses!–" Esta difícil negociación la tradujo de golpe, del mexicano al español, la Malinche.

> […] me di cuenta de que Jerónimo de Aguilar ya no hacía falta, la hembra diabólica lo estaba traduciendo todo, la tal Marina hideputa y puta ella misma había aprendido a hablar el español, la malandrina, la mohatrera, la experta en mamonas, la coima del conquistador, me había arrebatado mi singularidad profesional, mi insustituible función, vamos, por acuñar un vocablo, mi *monopolio* de la lengua castellana… La Malinche le había arrancado la lengua española al sexo de Cortés, se la había chupado, se la había *castrado* sin que él lo supiera, confundiendo la mutilación con el placer… (Fuentes, 2012: 33).

¡Tremendo trabajo de creación el de Carlos Fuentes!, la introducción de esta atrevida disemia o polisemia que juega con la palabra lengua en sus diferentes acepciones: ya sea como órgano muscular situado en la cavidad bucal que sir-

ve para gustar, para deglutir y para articular los sonidos de la voz; ya bien, la lengua en su acepción de idioma; o bien, refiriéndose a la lengua en su acepción de intérprete. Todo esto amalgamado por la lujuriosa lengua de la Malinche que arranca la lengua española al sexo de Cortés, acto con el que queda definitivamente desplazado Jerónimo de Aguilar.

Totalmente imposibilitado para competir con la Malinche, Aguilar se tortura al imaginar las noches de placer entre Cortés y su amante, a su fantasía recurre la imagen de doña Marina, su desnudez, la lisura de su piel morena, imagina al extremeño con su masculinidad, su boca, su barba y su sexo, y piensa:

> Lo más terrible, lo escandaloso, sin embargo, no era el sexo de Cortés, sino que desde el fondo del bosque, del luto, de la bruma, emergiese la lengua, que era el sexo verdadero del conquistador, y se la clavase en la boca a la india, con más fuerza, más germen y más gravidez, […] con más fecundidad que el propio sexo (Fuentes, 2012: 34).

En Cholula, la Malinche lo tradujo todo del mexicano al español, dejando a Aguilar con un palmo de narices, la mujer le había arrebatado más que la dignidad, le había arrebatado y para siempre ¡el poder! También en Cholula las lenguas de Cortés midieron fuerzas: Aguilar les advierte a los sacerdotes cholultecas sobre la maldad de los españoles y a su capitán lo serena diciendo: "No hay peligro, le dije a Cortés y a Marina. Hay peligro, nos dijo Marina a todos" (Fuentes, 2010: 37).

Entre los cronistas que consignan la historia de la matanza de Cholula destaca la información que ofrece Bernal Díaz del Castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España,* sobre todo por la manera en que justifica la

masacre acometida contra los cholultecas por parte de las huestes españolas. Don Bernal señala:

> [...] una india vieja, mujer de un cacique, como sabía el concierto y trama que tenían ordenado, vino secretamente a doña Marina, nuestra lengua, como la vía moza y de buen parecer y rica, e dijo y aconsejó que se fuese con ella a su casa si quería escapar la vida, porque ciertamente aquella noche y otro día nos habían de matar a todos, porque ya estaba mandado y concertado por el gran Moctezuma (Díaz del Castillo, 1992: 186).

La justificación estriba en que los españoles simplemente se les adelantaron en intenciones a los cholultecas. Por su parte, el relato de Fuentes, ofrece un trabajo de deconstrucción de este pasaje de Díaz del Castillo y le otorga a doña Marina cualidades de estratega, pero sobre todo, esta deconstrucción subraya el ejercicio de traducir y traicionar con el que Fuentes ha tejido su entramado de ficción a lo largo de este relato. Aguilar lo consigna de la siguiente manera:

> Marina quería un escarmiento contra Cholula para excluir futuras traiciones. Ella tenía que inventar el peligro. Trajo a cuento el testimonio de una vieja y de su hijo, que aseguraron que una gran celada se preparaba contra los españoles y que los indios tenían aparejadas las ollas con sal, ají y tomates para hartarse de nuestras carnes. ¿Es cierto, o inventaba doña Marina tanto como yo? (Fuentes, 2012: 37).

Los traductores se enfrentan con sus diferentes versiones plagadas de mentiras, y en este relato, Jerónimo de Aguilar, el protagonista aprende dos duras lecciones, la primera: "En la duda, los españoles optarían por la fuerza". Segunda: "Pues entonces entendí que en la duda, Cortés le creería a

La Malinche, su mujer, y no a mí, su coterráneo" (Fuentes, 2012: 38).

Como la narración es una cuenta al revés, Jerónimo de Aguilar recuerda con nostalgia que en las costas de Tabasco él fue el único traductor. Cortés dependía totalmente de él, su poder fue absoluto, la única lengua traducía a su antojo advirtiendo a los indios: "¡Miente! Viene a conquistarnos, defiéndanse, no le crean…" Y los indios se defendieron con una lluvia de flechas:

> […] Catorce españoles fueron heridos, en gran medida gracias a mí, pero dieciocho indios cayeron muertos… Allí dormimos aquella noche, tras la victoria que yo no quise […] mis sueños fueron inquietos, pues los indios a los que lancé al combate habían sido derrotados, también fueron placenteros, pues comprobé mi poder para decidir la paz o la guerra gracias a la posesión de las palabras (Fuentes, 2012: 39).

Poco le duró el gusto, una vez que los españoles derrotaron a los caciques de Tabasco, se pactó la paz y los tabasqueños enviaron regalos entre los cuales venían veinte mujeres. Una de ellas llamó la atención del protagonista de esta historia se trataba de una india hermosa y altiva, se llamaba Malintzin: "Nuestras miradas se cruzaron y yo le dije sin hablar, sé mía, yo hablo tu lengua maya y quiero a tu pueblo […] Quieres que te enseñe a hablar castilla? –le pregunté […] No me contestó nada. Me dejó, sin embargo, admirarla" (Fuentes, 2012: 40-41).

Y aquí tenemos a Jerónimo de Aguilar, con un golpe de enamoramiento por la mujer que se convertirá en su enemiga. Toda la noche la soñó: "…soñé con un hijo nuestro, soñé que juntos, ella y yo, Marina y Jerónimo, dueños de las lenguas, seríamos también dueños de las tierras […] La

imaginé revolcándose entre mis sábanas. Al día siguiente, Cortés la escogió como su concubina y lengua"(Fuentes, 2012: 41). Una noche le duró la ilusión, Cortés le robó el sueño de poder que obtendría al unir fuerzas, o debo decir lenguas, con Malintzin, un poder que va más allá de la palabra, más allá del tiempo, en tanto se sueña padre de la nueva raza, padre del mestizaje. En cambio ellos, Cortés y Malinche, formaron la pareja de la Conquista, se ungieron también como padres de esa futura raza. En la creación de Fuentes, en torno a este hecho histórico, se desarrollan dos oposiciones: por un lado la que surge entre Aguilar y Cortés y por el otro, la establecida entre las dos lenguas: Aguilar y la Malinche. Estas oposiciones están fundadas a partir del rencor, la envidia y los celos, inoculados en el ánimo de Aguilar; primero, por haber perdido a la mujer deseada; y segundo, porque una vez que Aguilar perdió oportunidad con Malintzin, se entregó de lleno a su "singularidad profesional" de lengua: "Mas ya habéis visto, hasta eso me lo quitó la Malinche"(Fuentes, 2012: 43). Cortés le arrebató la hembra y Marina lo despojó de lo único que le daba dignidad y poder: la lengua castellana.

Esa lengua que lo hizo sentir tan poderoso y que casi pierde en los ocho años que permaneció entre los indios mayas de Yucatán, esa lengua que redescubrió entre los soldados de Cortés y que le lleva a preguntarse: "¿Me redescubrí a mí mismo al regresar a la compañía y a la lengua de los españoles?".

Tanto la crónica de Bernal Díaz del Castillo, como el relato de Fuentes coinciden en el hecho del rescate de Aguilar y la manera en que fue llevado éste frente a Cortés. Coinciden, también, en relatar que fue confundido con un indio, tanto había convivido con los naturales de Yucatán que en ocho años ya era un maya. Sobre este hecho, incluso encontramos

en el texto de Fuentes un par de intertextos de la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*.

La ficción, sin embargo, recae en la deconstrucción de los personajes, no sólo de Aguilar, sino también de Gonzalo Guerrero, el otro naufrago sobreviviente, al que en este relato Cortés examina con mucha atención mientras interroga a Aguilar sobre el naufragio y los sobrevivientes.

> No pude dejar de mirar, en ese instante, hacia un hombre con la cara labrada y horadadas las orejas y el bozo de abajo, rodeado de mujer y tres niños, **cuya mirada me suplicaba lo que yo ya sabía**. Proseguí devolviendo la mirada a Cortés y mirando que él todo lo miraba (Fuentes, 2012: 44).

Estamos en el capítulo 2 de esa cuenta al revés que inició en el capítulo 10. A estás alturas del relato el narrador ha dejado caer algunas gotas reveladoras de una futura epifanía, recapitulemos: primero, es evidente que es un traductor traidor que favorece o pretende favorecer el triunfo de los naturales sobre los conquistadores españoles; segundo, Aguilar mencionó "su propia empresa de descubrimiento"; y tercero, se revela una complicidad entre Aguilar y Guerrero, y no se trata de un compañerismo de dos españoles sobrevivientes de un naufragio, refugiados en una comunidad indígena con otras costumbres y otra lengua. No, hay una mirada suplicante y cómplice y un afán, por parte de Aguilar, por distraer a Cortés para que dejara de observar a quien creía un indio maya: "Me preguntó Cortés por los otros compañeros, mirando fijamente al indio de cara labrada acompañado de mujer y tres niños" (Fuentes, 2012: 45).

El astuto Cortés vuelve a la carga una y otra vez al interrogar sobre la suerte de los diez sobrevivientes del naufragio español. Aguilar se desdijo, cayó en las trampas de Cortés,

desesperado y con el afán de salirse por la tangente y distraer la atención del extremeño; narra cómo se convirtió en esclavo de los mayas, ayudando en las labores de labranza, y en gratitud por el respeto a su vida, había sembrado unas semillas de naranjo que había rescatado del naufragio. Al ver el interés de Cortés por saber si había florecido el naranjo en estas tierras, Aguilar mostró un fruto de naranja que mordisqueó con deleite. Mientras tanto, la mirada de Cortés se clava en el indio de cara labrada:

> Yo le había prometido a mi amigo Gonzalo Guerrero, el otro náufrago superviviente, no revelar su identidad [...] Era indispensable que Gonzalo Guerrero permaneciese aquí, para que mi propia y grande empresa de descubrimiento y conquista se cumpliese (Fuentes, 2012: 47).

En el relato que nos ocupa, aunque el extremeño había adivinado la verdadera identidad de Guerrero, decidió abandonarlo a su suerte, sin sospechar las secretas razones que motivaron a Guerrero a permanecer con los indios y a Aguilar a unirse a la empresa de conquista como la lengua de Cortés.

Esas secretas razones estaban fundadas en la vida y costumbres del pueblo maya que los adoptó. Durante los 8 años de convivencia, entendieron estos dos personajes, el espíritu de los mayas, la gran sabiduría de vida reflejada en el cuidado de la tierra, el agua, el aire y en la manera como vivían estos hombres en armonía con la naturaleza. Era el resultado de su modo de producción ya que practicaban un sano comunismo primitivo, donde nada se poseía en individual. Pese a toda su sabiduría, este pueblo no se había librado del mal del hombre: la guerra. Así, Gonzalo Guerrero, animado por su esposa india se decidió a participar en la guerra, de esa manera:

> …una vez que empleó su habilidad de armador para rechazar la expedición de Hernández de Córdoba, su voluntad y la mía, el arte de armar barcos –y el de ordenar palabras–, se juntaron y juramentaron en silencio, con una inteligencia compartida y una meta definitiva… (Fuentes, 2012: 51).

Si bien, el arte de armar barcos y el de ordenar palabras son cualidades que estos personajes habían adquirido antes de su vida con los mayas, falta un indicio revelador: ¿cuál es la esencia misma del espíritu de los mayas? ¿Qué secreta y misteriosa verdad les fue revelada a través de la sabiduría maya? Ellos aprendieron que el mundo fue creado por los dioses, y ellos nombraron todas las cosas:

> Pero nada de eso poseía lo mismo que lo había creado, esto es la palabra […] Entonces los dioses decidieron crear los únicos seres capaces de hablar y de nombrar a todas las cosas creadas por la palabra de los dioses.
> Y así nacieron los hombres, con el propósito de mantener día con día la creación divina mediante lo mismo que dio origen a la tierra, el cielo y cuanto en ellos se halla: la palabra […] pues la palabra era, al cabo, el poder gemelo que compartían los dioses y los hombres (Fuentes, 2012: 52, 53).

El personaje de Jerónimo de Aguilar, deconstruido para la ficción por Carlos Fuentes con el fin de protagonizar el relato de "Las dos orillas", si bien es derrotado por La Malinche, y sólo es mencionado cincuenta y ocho veces por el cronista Díaz del Castillo, desde su tumba mexicana, acepta su derrota en su empresa de hacer fracasar a Cortés, pero anima a Gonzalo Guerrero a cumplir con la promesa juramentada y con el dominio que le da la muerte sobre el tiempo y el espacio, se burla de su capitán Cortés.

Al final Aguilar guardó con gran celo un as bajo la manga: su propia empresa de descubrimiento y conquista. La invasión y la conquista de España a cargo del Capitán Gonzalo Guerrero, el otro náufrago español sobreviviente del hundimiento de una nave española que se negó a ser descubierto por Cortés. Aguilar y Guerrero que conocían las dos orillas, es decir, Europa y América, en un pacto secreto optaron por la tierra americana. Aguilar una vez que son encontrados por las tropas de Cortés, decide unirse a los españoles y viendo Cortés que éste había aprendido la lengua maya lo tomó como su traductor, pero Aguilar no se unió a los españoles por apego cultural sino para advertir a los indios sobre las verdaderas intenciones del conquistador, pero fracasa "en desigual combate con una mujer".

Por su parte, Guerrero, comandando a los ejércitos indios, prepara la gran empresa de descubrimiento y conquista de Europa. Sus aliados: los árabes y judíos expulsados de España. Este gran ejército desembarca en Cádiz y conquista España. Así lo narra desde la muerte Jerónimo de Aguilar:

> Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad andaluza, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los lanzallamas mayas. Vi el agua quemada del Guadalquivir y el incendio de la torre del Oro. Cayeron los templos, de Cádiz a Sevilla; las insignias, las torres, los trofeos. Y al día siguiente de la derrota, con las piedras de la Giralda, comenzamos a edificar el templo de las cuatro religiones, inscrito con el verbo de Cristo, de Mahoma, Abraham y Quetzalcóatl, donde todos los poderes de la imaginación y la palabra tendrían cupo (Fuentes, 2012: 54).

El relato cobra circularidad, se hace presente la epifanía del texto en tanto al gran secreto que compartieron los dos

náufragos, triunfan en su propia empresa de descubrimiento y conquista, pero falta todavía develar cuál es su instrumento de conquista.

En el capítulo cero, que corresponde al descubrimiento de Europa y la conquista de España por los ejércitos indios y sus aliados árabes y judíos, desde la muerte, Aguilar acepta los excesos cometidos en esta empresa de conquista:

> A los miembros de la Santa Inquisición les dimos una sopa de su propio chocolate, quemándoles en las plazas públicas de Logroño y Barcelona y de Oviedo a Córdoba… Sus archivos los quemamos también, junto con las leyes de pureza de la sangre y cristianismo antiguo […] y si algunos conventos y sus inquilinas fueron violados, el resultado, al cabo, fue un mestizaje acrecentado, indio y español, pero también árabe y judío, que en pocos años cruzó los Pirineos y se desparramó por toda Europa… La pigmentación del viejo continente se hizo más oscura, como ya lo era la de España levantina y árabe (Fuentes, 2012: 54).

De la misma manera que se justifica la Conquista de México en la obra de Bernal Díaz del Castillo, en el caso de la Conquista de España, por este ejército singular, nuestro cronista, que sigue narrando desde la muerte, justifica los abusos de esta empresa y señala que la ventaja principal fue la misma de los españoles: la sorpresa.

> Sólo que en México, los españoles, es decir, los dioses blancos, barbados y rubios, eran esperados. Aquí, en cambio, nadie esperaba a nadie. La sorpresa fue total, pues todos los dioses ya estaban en España (Fuentes, 2012: 56).

Si la ventaja principal fue la misma que tuvieron los españoles en México, es decir la sorpresa. Cortés, en México supo

aprovechar al caballo que le daba cierta inmortalidad, recordemos que caía el jinete, nunca el caballo. En la Conquista de España, ¿cuál fue la novedad a que recurrió este ejército capitaneado por Guerrero para sorprender a los españoles? Esa bestia, fue la palabra. Con todo, no dejará de sorprender a los lectores del cronista Jerónimo de Aguilar, porque estamos leyendo:

> […]esta memoria en la lengua española de Cortés que Marina, La Malinche, debió aprender, y no en la lengua maya que Marina debió olvidar o en la lengua mexicana que yo debí aprender para comunicarme a traición con el grande pero abúlico rey Moctezuma.
> La razón es clara. La lengua española ya había aprendido, antes, a hablar en fenicio, griego, latín, árabe y hebreo; estaba lista para recibir, ahora, los aportes mayas y aztecas (Fuentes, 2012: 57).

De esta manera se cumplió la gran empresa de descubrimiento y conquista, sus estrategas: dos náufragos españoles que aprendieron del espíritu maya que la creación se completó con el hombre que podía nombrar a través de la palabra todas las cosas que los dioses habían creado. Así, la Conquista fue mutua, las palabras viven en las dos orillas.

Bibliografía

Fuentes, Carlos. *El Naranjo*, "Las dos orillas", México: Alfaguara, (2012) 261 pp.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México: Editores mexicanos unidos, 773 pp.

Bajo el signo de la parodia: la reconstrucción del movimiento independentista en la novela *Los pasos de López* de Jorge Ibargüengoitia

Cecilia Eudave
Universidad de Guadalajara

> La idea española de lo que es el humor, o el humorismo, es la de un señor que tiene que hacer reír a la gente. […] La idea de que soy un humorista, en este sentido, es falsa. Es diferente tener sentido del humor y usarlo al escribir o ver las cosas de manera que causan risa. […] Yo no me burlo, no me río. Me parece ridículo hacer un personaje con el único objeto de burlarse de él. En cualquier momento, me interesa presentarlo, presentar un aparato que en la novela tenga relación con la realidad, según yo la veo. Y necesito un lenguaje. Si mi lenguaje hace reír a la gente, allá ellos.[1]
>
> Jorge Ibargüengoitia

1 Margarita García Flores, entrevista con Jorge Ibargüengoitia en *Cartas marcadas*, México: UNAM, 1979, pp. 190-191.

Elegir la novela *Los pasos de López*, como cualquier novela de Jorge Ibargüengoitia en la cual se trabaje las desacralización del discurso oficial, ya sea histórico, político o cultural, implica un reto de lectura y de decodificación de los elementos que maneja este autor. No sólo porque el humor –tan negro como la muerte a la que le pelamos los dientes– es el elemento más recurrente en los artículos y análisis que se aproximan a su obra, sino porque en sí ya es parte de la poética de este escritor. Esta poética transgrede no sólo su contexto sino la retórica misma de lo que puede ser lo cómico, lo irónico, el humor, la sátira o la parodia en sus libros. Es recurrente escuchar que algunos de sus más fieles lectores coincidan en que la historia "verdadera" es a la Ibargüengoitia. Así, por ejemplo, *Los relámpagos de agosto* no es únicamente un intento de cuestionar la imagen del hecho histórico que nos han mostrado los libros de texto sobre la revolución y sus héroes, sino un afanoso esfuerzo por desmitificar el movimiento, desacralizarlo; parodiar el hecho histórico así como la novela bajo ese tema, que impuso un modo y una forma específica de leer la historia. Contra eso se revela un narrador como Ibargüengoitia quien propone una lectura de los acontecimientos a manera de antítesis de lo oficial, para en forma dialéctica llegar a una síntesis, resultado del conocimiento de ese hecho histórico en su reinterpretación y representación social o cultural. En la obra de Ibargüengoitia casi todos sus héroes son antihéroes y tanto sus intenciones nobles o sus hazañas, son alcanzadas por la ignorancia, por la torpeza y finalmente por el fracaso. Así sucede también en su celebrada novela *Las Muertas*, donde la parodia a la nota periodística y política que desató el escándalo de "las Poquianchis", quienes regenteaban el burdel más famoso de los políticos mexicanos, deriva en su narrativa como la tragedia de unas mujeres ignorantes que por negligencia mataron,

y que jamás tuvieron intención de usar el poder de las bajezas de sus clientes contra ellos.

La novela a la que ahora me aproximo, *Los pasos de López*, no tendría por qué ser diferente en el nivel del tratamiento y de la postura narrativa. Se continúa evidenciando que detrás de un signo puede haber otro, en este caso el de la parodia, para apuntalar su visión del México contemporáneo que sigue enclavado en la historia oficial de los eventos que vinieron a marcar el inicio de la identidad mexicana, y de cómo esa identidad, desestabilizada todo el tiempo, sigue haciendo mella en el contexto en que la novela se inscribe. Para ello intentaré observar, cómo a partir de las desmitificación del movimiento independentista, de sus ideales, de su postura política e integrantes, la instancia narrativa pretende crear una equivalencia con la situación del México contemporáneo del autor; perfilando así un juego de semejanzas entre las motivaciones e ideales del grupo insurgente y los grupos políticos mexicanos del siglo XX.

La figuración irónica en la configuración del grupo independentista

Sin detenerme a realizar un minucioso recorrido por las deconstrucción de cada uno de los personajes históricos reales y observar cómo han sido parodiados o no en la novela, me he propuesto otra focalización menos inmediata del texto. No intentaré ver cómo corresponden o no a la versión oficial de la historia, sino cómo han sido concebidos en su conjunto para funcionar como un engranaje perfecto, ayudando cada personaje, por más periférico que parezca, a evidenciar una forma de pensar, de actuar y de perfilar el futuro de una nación, por lo menos de la nación textual de Ibargüengoitia. Asimismo, cómo muchas escenas discursivas

nos tren ecos de las conductas sociales y las políticas de adición de los partidos en el México contemporáneo.

Más allá de imaginar por el título *Los pasos de López* que la novela gira en torno del Padre Periñon (Hidalgo), observamos que en la narración a privilegiado el punto de vista del subordinado al dar la voz a Matías Chandón (Ignacio Pérez). Actante que tiene la posibilidad de observar y emitir juicios de los integrantes o no, del grupo independentista, ofreciendo una visión periférica de ese colectivo que yo tomaré como personaje en su conjunto, y que va a evidenciar la raíz de lo que somos en sus controversias.

Sin embargo, es vital para la construcción de la trama crear una jerarquía de personajes no con el fin del protagonismo narrativo, sino bajo la necesidad de la presencia de éstos como signo de una representación que alerte y recrudezca la lectura. Por ello no debe extrañarnos que el texto inicie contándonos sobre Periñon y su viaje a Europa, viaje que terminó en un periplo personal y no en la instrucción académica. Viaje que lo dejó endeudado y con otras perspectivas de la vida. Bastaran dos páginas para desprestigiarlo y plantear la dinámica discursiva de la narración bajo una premisa principal: nada es lo que parece –nadie es como nos han dicho que es–. En el trabajo creativo de este escritor siempre encontraremos la recurrencia de ubicarse en el contexto de los refranes populares, dichos o clichés culturales que crean una empatía inmediata con el lector y completan el juego de la parodia, recordemos como ejemplo inmediato el título de su libro de cuentos *La ley de Herodes*.

Así, el ennoblecido padre de la patria mexicana, en la historia o mundo paralelo de Ibargüengoitia, es presentado como un pícaro. Pero como para esta instancia narrativa los excesos son parte de la construcción textual, parodia al pícaro tradicional para evidenciar los modos, las costum-

bres de la sociedad mexicana y sacar a la luz sus vicios, su doble moral. Por lo anterior el personaje fue a parar a Ajetreo, lugar simbólico y por demás conveniente para que un ser picaresco haga de las suyas. Sin olvidar que su apellido Periñón recuerda claramente al benedictino Pierre Pérignon y a la champaña del mismo nombre, y el narrador de sus aventuras Matías Chandón fonéticamente a la otra marca de champán: Moët & Chandon.

Una constante en el texto es asociar a los personajes, además de a estos juegos nominativos, con espacios que de algún modo refuerzan las características que les distinguen. Los Aquino (los Domínguez) nunca están en la casa que les corresponde como corregidores, sino en el Palacio de La Loma del Marqués de la Hedionda, que quieren presumir como suyo, porque sienten que ese espacio los representa: desean o pretenden ser Hediondos. Además, por varios motivos son desplazados con frecuencia de las situaciones fundamentales en la novela, nunca están cuando deben estar, lo lúdico se expande a nivel fonético como en otros nombres: "Aquí-no", enfatizando la ironía. Por otra parte estos burócratas del sistema, Diego y Carmelita, son ridiculizados en algunas ocasiones con actitudes *naif* o con expresiones de la clase alta mexicana de la época del escritor. Cito cómo Carmelita expresa a Chandón su solidaridad para con la gente desfavorecida, mientras lleva su perrito en brazos en el Palacio "ocupado" de La Loma:

> –Mire nomás qué acantilados tan bonitos. Se llaman "el Ala del Ángel". Está bien el nombre, ¿no le parece? Son como un ángel que volara sobre la ciudad. En la luz del atardecer se ponen color rosa.
> […]Miré la cresta escarpada con ribete de encinos hasta que la corregidora me llevó ante el arco que abrió otra dirección.

> –Mire las casas de la gente pobre. Qué bonitas son, ¿verdad? Son muy sencillas pero están muy arregladitas. Si usted se fija, en ninguna falta la macetita con flores.
> Era otro cerro, el del barrio de San Antonio, un apiñamiento de casas de adobe con cercas de nopal. Había montones de estiércol, humaredas, hombres dormidos, mujeres cargando rastrojo, niños jugando en el lodo, perros ladrando. La corregidora exclamó:
> –¡Qué dignidad hay en la pobreza! (Ibargüengoitia, 16).

Continuando con está matriz de producción de sentido no es extraño que Juanito le confiese al Padre Pinole antes de morir que es un conjurado. Ese acto de constricción y de temor al único que hay que temerle, a Dios –autoridad que nunca es desestabilizada en la novela–, crea temor, ciertos malos entendidos y finalmente a todos les dan "pinole con el dedo" –expresión mexicana que infiere que han sido engañados– cuando por torpeza son descubiertos. En esta sistemática del enredo, de los malos entendidos, se integra un personaje, el licenciado Manubrio, lector de manuales de inquisición, que tiene como función primordial en al novela dar indicaciones y advertencias, haciendo gala de su nombre:

> Le he contado este caso don Matías –terminó diciendo el licenciado–, para que sepa que terreno pisa. Usted viene de Perote donde la vida será aburrida, pero se respira un aire mejor, las tropas de allá son leales a la Corona. Ahora usted va a un nido de víboras. Esta región esta llena de criollos resentidos: gente incompetente que se siente postergada. He querido abrirle los ojos (Ibargüengoitia, 13).

Desfilarán, así, múltiples personajes en hilarante fiesta denominativa que les confiere un carácter, que más allá del humor, representan modos y conductas típicas del mexicano

contemporáneo bajo el discurso de la ironía, de la parodia. Basten estos ejemplos por ahora como evidencia para proponer que lo nominativo refuerza las características de los personajes en su ser y actuar. De tal manera, en colectivo, van sumando continuidad y coherencia a esta lectura del movimiento independentista, tanto de los que están a favor como en contra, para reconstruir un momento histórico que marcó el rumbo de México y, por consiguiente, las primeras reglas del juego político mexicano y sus vicios. Porque como bien señala Pere Ballant en su libro *Eroneia. La figuración irónica en el discurso moderno*:

> No es necesario darle muchas vueltas al asunto para comprender que la ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso […]. Desde una perspectiva intelectual, si algo caracteriza a nuestro tiempo en la pérdida del sentido unívoco de lo real: la complejidad de nuestro mundo, las contradicciones a menudo cruentas, entre las palabras y los hechos, abonan el que la literatura, por su excepcional capacidad mimética con respecto a las demás artes, se haya hecho eco como ninguna otra de la alineación, la distorsión, el absurdo que asechan a diario al conjunto de los hombres (Pere Ballant, 61-62).

Desde esta postura Ibargüengoitia va fortaleciendo sus discursos, consigue pasar de lo cómico en la vida a lo cómico en el texto, entonces la risa es signo de que se ha puesto en marcha un cierto mecanismo que produce catarsis y toma de conciencia al mismo tiempo, nos hace suponer que ese suceso, esa situación, puede ser así, pudo haber sido de ese modo. Bajo esta visión, la evolución de la novela es muy afortunada porque parte de la noción del individuo que debe unir

fuerzas para formar un colectivo y alcanzar sus ideales. Se plantean, así, dos movimientos de construcción textual sobre los cuales se instaura el grupo de los insurgentes. Primero la solidaridad y unión que se motiva en la toma de conciencia de la necesidad de una independencia que a todos beneficia: gestación del levantamiento y reafirmación de lo colectivo. El segundo, la divergencia de ideas e ideales una vez iniciada la lucha armada.

De lo ideal a lo real: de la gestación al levantamiento

El primer movimiento de este colectivo, al que yo tomo como un personaje que se conforma de varios: Periñon, Ontanaza, Aldaco, los Aquino, Juanito y por supuesto Matías Chandón, es el de consolidar su grupo a partir de las mismas ideas y principios, en su sentido más ideal. Es por esa razón y no otra que Chandón es invitado a la Casa del Reloj –otro espacio simbólico– porque necesitan para completar su plan un comandante de batería y de artificieros. Las trampas, las irregularidades y todo aquello que tuvieron que hacer para otorgarle el título al joven Matías demuestra que no ha sido el resultado de los méritos del candidato y ahora comandante, sino los intereses del grupo (las palancas o chapuzas políticas y militares): "ganaste el puesto … por una sola razón, eres de los nuestros" (Ibargüengoitia, 49). Eso equivale según se puede leer líneas más adelante a ser "criollo de corazón" (Ibargüengoitia, 49). Con está aseveración se determina que el movimiento de independencia va de los criollos para los criollos, lo otro será una suma de ciertos colectivos que no tienen mayor aporte que ser engranajes o cuerpo de una cabeza destinada al liderazgo.

La idealización del movimiento se puede observar en muchos momentos de la novela, aquí sólo presentaré dos

que consolidan y fortalecen al grupo. La primera será su participación activa en la obra de teatro *El barbero de Sevilla o la precaución inútil* (1775). Puesta en abismo de la situación textual de los implicados, donde los personajes-actores-conjurados se representan en lo representado. La instancia narrativa pudo bien escoger otro género literario de carácter más individual para la tertulia: lectura de poemas, de ensayos breves. Pero fue el teatro, que privilegia a la colectividad, y además una comedia. De esta forma la parodia intra y extratextualmente vuelve como signo premonitorio de una serie de enredos y trampas orquestados por individuos que sólo buscan engañar a otros para su provecho personal. Aquí todos los actores son importantes, el mismo Periñon-Fígaro-López no dista de ninguno de los demás, pues todos desempeñan papeles dobles en la realidad textual. Sin embargo, la comedia en la novela tiene un giro inesperado, se vuelca sobre lo tragicómico, no hay un final feliz, y toda precaución es inútil. La puesta en escena, la idealización de un hecho, la configuración del mismo adquiere tonos de comedia, pero en la realidad (como suma de los hechos históricos que se derivan de ella) es una tragedia, un rotundo fracaso, no sólo al ser descubiertos como conjurados, sino en el fracaso mismo del levantamiento. Los actores teatrales e históricos no estuvieron a la altura de lo representado –debo recordar que la obra de Beaumarchais fue escrita en un periodo político de fuertes enfrentamientos de ideas, y es considerada como obra visionaria que entrevé la revolución francesa de 1789–.

De esta forma, nuestro grupo insurgente se instaura en un género híbrido que no nos deja reírlos ni llorarlos del todo: la tragicomedia. La redención no se consigue, leen mal todos los signos: la elección de la obra, las estrategias, los nuevos miembros de la Junta de la Cañada, el tiempo, los lugares, "El niño". Ven esos signos como positivos, y son éstos quienes finalmen-

te los llevan al fracaso. Estos seres paralelos a los históricos de Ibargüengoitia son los que realmente nos representan, no deben parecernos extraños ni ajenos pues resume mucho de lo que es el mexicano del siglo XX. Ya sea deformada o aceptada por cierta visión de la intelectualidad mexicana, que comparte extradiegéticamente el autor, pareciera que se sigue con la idea de que […] el mexicano al abandonar el terreno de la realidad para refugiarse en la ficción "sustituye su ser auténtico por el de un personaje ficticio, que representa en la vida, creyéndose real. Vive, pues, una mentira, pero sólo a este precio puede librar su conciencia de la penosa idea de su inferioridad" (Cit. en Bartra a Ramos, 91-92).

Por otra parte, y continuando con esta dinámica grupal de fortalecimiento y ceguez ante unos ideales e intereses reducidos y de clase, nos percatamos de cómo se conducen para la aparente independencia de otros que son más o igual de abusivos. No hay una nobleza real en las acciones, y aunque bajo la parodia parece disimularse el conflicto de jerarquías, es explícito que no había una búsqueda de igualdad, como no la hay en el contexto contemporáneo de la obra que se evidencia y se percibe como un conflicto social inequívoco. Cito a Periñón describiendo a Chandón lo que es la Junta de la Cañada:

> Periñón miraba con detenimiento la fruta podrida que tenía en la mano:
> –La junta es como un aguacate: tiene cáscara, carne y hueso. La cáscara son tus soldados de la batería, los feligreses de mi parroquia, los doscientos hombres que dicen que tiene Borunda y Mesa. La carne son los que van a la casa del Reloj. Unos días ensayan una comedia, otros traman una revolución, pero siempre creen que dirigen la música. Saben que hay cáscara pero no que hay hueso. El hueso fue lo que conociste aquella noche: Ontananza y Aldaco, Diego y Carmelita, Juanito y un servidor.

> Dicho esto tiro el aguacate y se limpio los dedos con un pañuelo colorado (Ibargüengoitia, 58).

La jerarquía está más que establecida desde la visión del hueso insurgente, pero la fruta que sirve de ejemplo y los representa está podrida –detalle irónico y sutil que el personaje escoja algo podrido para ejemplificarse–. No podemos dejar de lado también el orden de la numeración de los miembros y su desempeño en el Estado: lo militar, lo político y lo religioso, los huesos más duros de roer, para seguir con la analogía de Ibargüengoitia. Ante esta sentencia se da otro vuelco en la trama, el segundo movimiento se convoca, se pasa del lo ideal, de lo imaginado, de lo planeado a la realidad. Después de ser descubiertos, el grupo insurgente se prepara para independizar el país, ¿cómo lo van a conseguir?, utilizando "el Niño". Cito:

> –Ven a ver "el Niño".
> Mientras dábamos la vuelta a la iglesia me dijo que "el niño" le había dado mucho guerra… "el Niño"… Era un cañón, el más grande y el más mal proporcionado que había visto. […] –en un libro leí que el que tiene la artillería tiene la victoria. Por eso hice "el Niño" (82-83).

"El Niño" es otra metáfora que utiliza Ibargüengoitia para resumir la participación del pueblo en el movimiento armado. Héroe anónimo, carne de cañón literalmente hablando, que es la esperanza del levantamiento. Es este objeto-personaje uno de los elementos más finos del trabajo de la ironía, ya que ayuda al lector a leer entre líneas otro discurso, otra intención cada vez que participa o está en escena. "El Niño" es una creación del Cura Periñón su contribución para alcanzar el triunfo. Cito:

> –¿Tú crees que la distancia del blanco será suficiente o que la bala va a llegar más lejos?
> Le expliqué que una bala tan grande no podía ser de largo alcance.
> –Lo que has hecho es un cañón de demolición.
> El quedó satisfecho con esa definición. Lo que yo hubiera querido explicarle es que temía que "el Niño" se convirtiera en un engorro pero de nada hubiera servido (Ibargüengoitia, 86-87).

Periñón parece no tener conciencia de que ha creado una cosa grotesca e inmanejable como se le califica a esa masa de hierro cantidad de veces en la trama. Será un peso, un lastre que llega tarde, no obedece, se atasca, derriba y mata sin control. Matías Chandón, encargado de manejar y operar el cañón, es el primero en comenzar a dudar del plan, de las órdenes y de los ideales de sus compañeros de grupo, absortos en el posible resultado triunfal antes de resolver los problemas inmediatos del enfrentamiento armado. Cito:

> Desde entonces hasta la fecha muchos nos han acusado a los jefes insurgentes de sanguinarios. ¿Qué por qué no detuvimos la matanza de la Requinta? Porque no pudimos. Tratamos de detener a la gente pero no nos obedecieron. No era un ejército, era un gentío…Yo no maté a nadie andaba de un lado a otro tratando de dominar a mi gente (Ibargüengoitia, 133).

Como algo natural, Chandón informa a su superior Ontanaza que esa situación es intolerable y que así no se puede ganar, surge la primera fractura entre los militares ya que mientras uno sugiere el orden y la disciplina el otro prefiere engrosar filas y que sirvan a sus fines:

> Ontananza y Aldaco estaban de acuerdo en que no podían dominar un ejercito del tamaño que estaba adquiriendo el nuestro, pero veían en limitarlo una dificultad que Ontananza expresó:
> –Lo que quiere esta gente es revolución y eso es lo que van hacer, en las filas de nuestro ejercito, o en las de otro diferente, sobre el cuál tendremos todavía menos poder y acabará haciéndonos la guerra (Ibargüengoitia, 137).

El raciocinio de los militares no responde a la estrategia del que ha sido formado en el campo, sino a la necesidad de continuar con un proselitismo y adición a cualquier costo. Se pierde de vista la importancia del otro para que funcione la maquinaria de la guerra; ese otro heterogéneo y sin idea justa de la revuelta, cuyas motivaciones son dejar de ser explotados, dejar de tener hambre. Por eso no son los ideales enaltecidos de los "criollos de corazón" (grupo homogéneo y compacto) de LPL, que se ven obstaculizadas al encontrarse con otro tipo de lógica y criterio: la del pueblo, al que van a usar, pero al que no conocen. Por ello no hay eco real en su decretos o designaciones como le ocurre a Periñón cuando libera a los presos, cito:

> Cuando por fin salieron todos los que habían estado abajo, cansados, embarrados, casi encuerados, Periñón les dijo:
> –Con estas palabras que oyen queda abolida la esclavitud de América.
> Esta declaración solemne fue recibida en silencio. Los que la oyeron no entendían. Eran indios a quienes sus amos compraban y vendían y hacían bajar a la mina a fuerzas, pero como no eran negros creían que no eran esclavos. Periñón comprendió su azoro y explicó:
> –Quiero decir que de ahora en adelante bajará a la mina el que quiera, porque le convenga el sueldo y el que no, no.

> Entonces todos los que lo oyeron gritaron:
> –¡Viva el señor cura Periñón! (Ibargüengoitia, 139).

El desgaste de los ideales, la imposición de lo propio como única posibilidad de comunicación, la necedad y la mala fortuna acabaron por escindir el movimiento insurgente, ellos fueron sus propios enemigos, su propio fin desde la perspectiva de esta lectura de la historia paralela que propone Ibargüengoitia. Con la fracción política encarcelada o invalidada (los Aquino), con el fracturado liderazgo militar entre Aldaco, Ontananza y Chandón, el poder eclesiástico no fue suficiente. Aunque líder de la masa y con mucha autoridad frente a los otros, hizo más daño, y finalmente entró en la contradicción, no hubo manera de justificar el abuso, la crueldad, las matanzas y los saqueos. Cito:

> Varios queríamos imponer castigos al que saqueara o hiciera perjuicio en las propiedades civiles. Periñón se oponía. A veces decía:
> –Para el hombre cuya vida ha sido pura privación, el robo no es delito.
> Y a veces:
> –Algún aliciente necesitan estos pobres para ir a la guerra (Ibargüengoitia, 146).

Concluyendo

El resto de la historia con mayúsculas es por demás conocida. Ibargüengoitia no iba a cambiar a los ganadores, pero sí la versión de cómo ganaron y cómo perdieron los vencidos. Desmitificando el discurso oficial, desenmascarando las intenciones del movimiento y aludiendo a posibles de la historia que dejan intersticios para que la verdad absoluta sea absuelta de todo ese peso. Así, bajo el signo de la parodia

el grupo independentista es un pretexto para hablar de los grupos políticos en el México contemporáneo en sus arbitrariedades y alianzas, en su mezquindad burguesa, en su malicioso clero. Todo ello bajo la maquinaria de una ironía tácita. Porque como bien señala Catherin Kebrat Orecchioni en *L'ironie comme trope*, será el modo en que la ironía transforme el tejido intertextual –y yo agregaría el intratrextual– que se crea un nuevo mundo de ficción.

Lo anterior lleva a ver a los enunciados que se perciben como irónicos desde dos ángulos: el primero consiste en un acercamiento descriptivo que muestre la ironía como un procedimiento de citas o menciones de textos o enunciados ajenos, con intención de descalificarlos, en LPL, en el plano histórico: los conjurados, las versiones del discurso oficial; en el plano literario: *El barbero de Sevilla o La precaución inútil,* como el ejemplo más evidente. Y es en este último donde Ibargüengoitia se vale de su carácter más fino de ironista para crear un sujeto de la enunciación falso, una especie de "máscara" al que se le adjudica el significado literal de esos "ecos" ajenos: López, el mujeriego, el apostador, el estafador, el rebelde, el tramposo. Quien finalmente es el doble más fuerte de la novela, al grado que lleva su nombre el título, y es bajo este heterónimo –que no seudónimo, porque López es un personaje que desde la periferia se reafirma, lleva una vida y se le conoce así fuera y dentro de la comedia– quien firma un acto de contrición que se nulifica y al mismo tiempo tiene cierto grado de validez metafórico o paródico en ese juego dialéctico de Periñón como tesis y López como su antítesis. Es gracias a estos juegos entre distintos puntos de vista, que los modelos de escritura enunciados pero no asumidos por el "verdadero sujeto de la enunciación", enriquecen la ficción, su ironía; revelando al lector la verdadera significación del uso de las alegorías, de su insistencia en la

parodia para representar –tomando como pretexto un hecho histórico y unos próceres patrios sin idealizar– los conflictos sociales del México contextual de Ibargüengoitia, que a doscientos años parecieran ser los mismos o muy semejantes.

En relación con la segunda modalidad, señalada por Kebrat, éste propone que no siempre la ironía aparece como un eco de otros textos, sino también como un tropo retórico. El mejor ejemplo de ello en LPL es "el Niño".[2] Donde todas las connotaciones que puede tener la palabra "niño" se resemantizan, es decir adquieren otro valor semántico y enriquecen a muchos niveles la figura de "el niño"/cañón. Porque como bien señala otro gran ironista, Italo Calvino, con relación al uso de este discurso que siempre acompaña de manera puntual a la parodia:

> Lo que busco en la transmutación cómica, irónica, grotesca o de caricatura es una forma de salir de la limitación y de la univocidad de toda representación y de todo juicio. Una cosa se puede decir por lo menos de dos formas: una consiste en decirla queriendo solamente decir esa cosa; y otra, queriendo decirla, pero recordando al mismo tiempo que el mundo es mucho más complicado, vasto y contradictorio (Calvino, 59).

Para terminar, destaco que Ibargüengoitia es un narrador astuto que sabe manejar con maestría la contradicción para, a partir de una combinatoria discursiva, que él presume básica en la idiosincrasia mexicana, mezclar el discurso histórico, político, cultural, aderezado del religioso y moral; para

---

2 Como ironizar siempre es una manera de descalificar, poner en duda o burlarse de algo o alguien, hay que poner ahí el acento más que en la figura antifrástica en sí. La ironía como una burla que se manifiesta en forma antifrástica.

proponer una lectura, que si bien no es no menos maliciosa –ya que toda reconstrucción histórica o de cualquier índole ya sea de carácter oficial o no a la postre tiene una función didáctica en su propuesta de reinterpretación– sí permea otra focalización de los hechos. Deja al lector decidir, acercarse a la historia, a los próceres de la patria desde las minúsculas, desde el perfil más humano, egoísta, controversial y personal. De esta forma intenta destruir o combatir la egocéntrica visión de una lectura oficial, que ofuscada no puede ver más posibilidades en esa realidad tan relativa como versiones se propongan desde distintos ángulos, desde distintos vértices.

Bibliografía citada y consultada

Ballart, Pere. *Eroneia. La figuración irónica en el discurso moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo, México, 1987.

Calvino, Ítalo. "Definiciones y territorios", (1963), *Punto y aparte*, trad. de Gabriela Sanchez Ferlosio, Tusquets, Barcelona, 1995.

Cros, Edmond. *La Sociocrítica*, Madrid: Arcos/libros S.L., 2009.

Eco, Umberto. *Entre mentira e ironía,* Lumen, España, 1998.

Jorge Ibargüengoitia. *Los relámpagos de agosto*, México: Joaquín Mortiz, 1980.

—, *Los pasos de López*, México: Joaquín Mortiz, 1987.

—, *Las muertas*, México: Joaquín Mortiz, 1988.

—, *La ley de herodes*, México: Joaquín Mortiz, 1987.

Kebrat Orecchioni, Catherine. "L'ironie comme trope", en *Poéthique,* núm. 41, 1980.

García Flores, Margarita, entrevista con Jorge Ibargüengoitia en *Cartas marcadas*, UNAM, México, 1979.
Hernández Sánchez, Domingo. *La ironía estética romántica y arte moderno*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2002.
Pirandello, Luigi. *On Humor,* University of North Carolina, Nueva York, 1960.
Trejo Fuentes, Ignacio. *Lágrimas y risas,* UNAM, México, D.F., 1997.

Entre los argumentos, los altercados y la arrogancia: Fco. Severo Maldonado y Ocampo

Carlos Fregoso Gennis
Universidad de Guadalajara

La obra y labor del controvertido religioso mexicano Francisco Severo Maldonado constituye un ejemplo de lo que hoy llamaríamos globalización cultural donde se hace evidente la influencia del siglo de las luces, la revolución industrial, la revolución francesa y la independencia norteamericana, pero su riqueza radica en que no es posible caracterizar su obra solamente como una recepción americana de las ideas europeas y sajonas, sino que se trata de una versión que retomó elementos y postulados para construir una propuesta original de organización social, a la que era posible aspirar, luego de una etapa caracterizada por la agitación y la revolución armada, como lo fue el proceso de emancipación hispanoamericano en los albores del siglo XIX.

"El único pecado original del hombre es la ignorancia [ ]", esta frase sonó a blasfemia en la Guadalajara de principios del siglo XIX, sobre todo porque su autor era nada menos que un clérigo: Francisco Severo Maldonado y

Ocampo. El historiador José Cornejo Franco lo ubicó entre el "clero levantisco, bronco, de Jalisco". Victoriano Salado Álvarez por su parte, lo llamó "ayancado" (Cornejo, 13) al aludir a los vastos conocimientos que el religioso tenía sobre el federalismo norteamericano y la admiración que el sistema le merecía. De todos los adjetivos con los que pudiera calificarse a Maldonado, el jurisconsulto mexicano Alfonso Noriega prefiere el de *precursor*, que de acuerdo con su punto de vista, su participación intelectual no se limita exclusivamente a la independencia de México sino a diversas áreas, religiosa, política, económica, social y otras en las que incursionó luego de la consumación.

"Lo más importante y destacado de su obra, sin duda alguna, fue su luminosa clarividencia, para captar, definir y enjuiciar los grandes problemas nacionales, así como la inteligencia, originalidad y justicia de las soluciones que propuso para resolverlo" (Noriega, 12). Entre las figuras mexicanas que han provocado polémica, destaca este personaje como auténtico visionario, cuyo error consistió en haber vivido en una época que no lo comprendió; tanto así, que sus ideas se calificaron de socialistas por connotados historiadores como Agustín Rivera, Luis Páez Brotchie y José López Portillo y Rojas, quienes además lo consideraron como predecesor en México de estas nuevas corrientes del pensamiento.

En Tepic, hoy capital del estado de Nayarit y hasta la integración de la República Federal, una de las ciudades más importantes después de Guadalajara en el reino de la Nueva Galicia, fue donde el 7 de noviembre del año 1775 nació este controversial americano. Fueron sus padres; don José Maldonado y doña Matilde Lozano. Poco o nada se sabe de la infancia de Maldonado; sus biógrafos no aportan mayores datos sobre si hubo más descendientes del matrimonio de don Rafael Maldonado y doña María Teresa de Ocampo;

sólo se tienen noticias de que ella murió cuando era muy pequeño Francisco Severo.

De segundas nupcias con Petronila de Híjar se tienen datos que don Rafael Maldonado procreó otro hijo, Rafael Antonio Leandro Maldonado, personaje que también tuviera destacada intervención durante la guerra de Independencia al conducir armamento de alto calibre de San Blas a Guadalajara, enviado por el caudillo insurgente José María Mercado a don Miguel Hidalgo.

Concluida su instrucción primaria su padre envió a Francisco Severo a Guadalajara para que continuase sus estudios en el Seminario Conciliar, entonces reconocido como uno de los mejores de la Nueva España, cuyo director, el marqués del Pánuco, doctor don José Apolinar Vizcarra, mantenía el bien ganado prestigio de este centro educativo. Maldonado destacó en los estudios de gramática y retórica; su dedicación y talento pronto lo colocaron entre los alumnos más sobresalientes de los cursos de filosofía y humanidades, mismos que terminó hacia 1794, bajo la dirección del presbítero don José María Hidalgo y Badillo.

El joven Francisco Severo ingresó entonces en la Real y Literaria Universidad de Guadalajara, de la que era rector José María Gómez y Villaseñor y cancelario don Manuel Gutiérrez Hermosillo, entonces doctos maestros de la afamada casa de estudios. La carrera eclesiástica de Maldonado tomaba entonces sus cauces definitivos. Inició sus estudios en teología con distinguidos catedráticos de la época: el ya mencionado doctor José Ángel de la Sierra, así como los maestros fray José Antonio Pames, fray Francisco Padilla y fray Nicolás Muñoz. Tanto en la Universidad como en el Colegio de San Juan Bautista, el entonces estudiante Francisco Severo obtuvo por oposición cátedras vacantes en ambas instituciones. Su talento era reconocido y estimulado, el

seminario lo premiaba con una beca de honor y el venerable Cabildo le concedía el honor de *Primer Colegial Teólogo por oposición*.

Después de haber obtenido los grados de bachiller en filosofía y teología, fue objeto de una especial distinción en reconocimiento a su vasta erudición, así como a su muy especial capacidad oratoria; la Universidad, a través del claustro de doctores, le encargó el acto de Teología que en honor al ilustrísimo señor don Juan Cruz Ruiz de Cabañas y Crespo se llevaría a efecto para celebrar su nombramiento como obispo de la diócesis y su arribo a la capital de la Nueva Galicia el 15 de febrero de 1797. Estudió en el Seminario de Guadalajara, donde se ordenó y durante los primeros años de labor sacerdotal radicó en esa ciudad, destacándose en la docencia y la predicación.

El joven sacerdote causó gran revuelo en el terreno educativo ya que tradujo y señaló como texto a sus alumnos el *Tratado de las sensaciones* de Condillac, teoría del conocimiento que admite la supremacía de las sensaciones sobre cualquier otro, y del mismo autor, *La lógica o los primeros elementos del arte de pensar* (1796). Investigaciones contemporáneas nos comprueban que la traducción del tratado de Lógica del francés al español hecha por Maldonado para sus alumnos, la hizo años antes que Bernardo María de Calzada, capitán del regimiento de caballería de la reina, ya que este último, según copia del texto que se conserva en la *Biblioteca de Cataluña* en Barcelona, está fechado en 1817 y la de Maldonado en 1796, es decir, con una distancia de más de veinte años, sin embargo, la del clérigo neogallego fue una traducción con fines meramente académicos sin llegar a editarse. Maldonado fue un polifacético pensador universal de su tiempo, que desarrolló entre otras actividades, las de periodista, editorialista, ensayista y editor.

En el año crucial de 1810. En la Nueva Galicia las noticias provenientes del Bajío (zona agrícola ganadera de la región central norte) causaron efervescencia y como consecuencia, los levantamientos independentistas comenzaron a brotar en el occidente del país, secundando la proclama del *cura de Dolores*. Hidalgo al arribar a Guadalajara encontró condiciones favorables a su movimiento y la colaboración invaluable de personajes como José Antonio Torres "El amo" e intelectuales de la talla de Francisco Severo Maldonado.Los historiadores de esta etapa no han podido explicar claramente los motivos de la presencia de Francisco Severo Maldonado en Guadalajara después de la llegada de Hidalgo en diciembre de 1810.

Acaso Maldonado, profundo conocedor de las ideas revolucionarias pretendiera incorporarse a la insurrección, porque en ella veía un terreno fecundo para poner en práctica sus ideas. Tampoco es remoto que haya sido invitado por su hermano Rafael, que ya formaba parte del contingente del cura José María Mercado, a unirse a la causa insurgente. No se descarta la posibilidad de que tanto Hidalgo como Maldonado ya se conocieran de antemano puesto que tenían amigos en común simpatizantes con la insurrección.

Hidalgo, consciente de la necesidad de darle difusión a las ideas del movimiento encargó, como testimonio de reconocimiento a su mérito, al doctor Francisco Severo Maldonado y Ocampo, la dirección del que fuera el primer periódico insurgente de América: *El Despertador Americano*.

No sólo tuvo la finalidad de dar a conocer el ideario político de la revolución, sino también las tesis de carácter económico que él proponía para solucionar la problemática existente, entregándose totalmente a la tarea de defender las ideas independentistas. Controvertida a grado máximo, resulta la figura del sacerdote, que por conveniencia de

muchos y a pesar de pocos, se va perdiendo entre las sombras del pasado.

Circunstancialmente, se le menciona únicamente como el director del primer periódico insurgente de América, del que también fue redactor, el ya mencionado *El Despertador Americano,* que elaboró en colaboración con el cura Hidalgo. Si bien denota el espíritu libertario de Maldonado, no refleja la totalidad de su pensamiento revolucionario, pero le proyecta como uno de los ideólogos del movimiento de emancipación.

El ostracismo al que ha sido condenado, tanto por sus contemporáneos como por casi la totalidad de los historiadores, se generó en la supuesta traición que del que fuera párroco de Ixtlán perpetró después de la estancia de Hidalgo en Guadalajara, cuando defendió la causa insurgente en el periódico antes mencionado, y que luego cambió en forma radical al caer la ciudad en poder de las fuerzas realistas, comandadas por el brigadier José de la Cruz; entonces publicó un periódico, *El Telégrafo de Guadalajara,* en el que con la misma forma vehemente como antes apoyó una causa, después la condenó.

Este es el punto en que biógrafos y críticos toman partido; los minoritarios, como el académico Alfredo Corona Ibarra, que lo exoneran de culpa, y los furibundos lo condenan, que son la mayoría. Ha sido muy discutida una hipótesis, no comprobada, más no por ello carente de factibilidad y que solía comentar el historiador Corona Ibarra en el sentido de que otra causa de este radical cambio de actitud de Maldonado, obedeció muy posiblemente a la versión que circuló en torno a que Rafael, su hermano, fue hecho prisionero y sentenciado a muerte, misma que se suspendería sólo si el religioso aceptaba el indulto y la colaboración en la contraofensiva periodística.

El legado social de las obras de Severo Maldonado

- La prensa insurgente; *El Despertador Americano.*
- *El Telégrafo de Guadalajara* y *el Mentor de la Nueva Galicia* una respuesta a la insurgencia novohispana.
- Aporte político; *El Nuevo Pacto Social*, uno de los primeros proyectos constitucionalistas de la nueva nación.
- Aporte Ideológico; *El Contrato de Asociación, para la República de los Estados Unidos del Anáhuac.*
- Espacio de difusión de la obra de Maldonado: *El Fanal del Imperio.*
- Obra de carácter socioeconómico: *El Triunfo de la Especie Humana.*

Recorrido por las obras de Maldonado

"El Despertador Americano" Conocido hasta el ejemplar número 6 y acompañado de todo tipo de especulaciones sobre el ejemplar número 7. Se conserva copia facsimilar de los siete números en la BPEJ. El número siete de de la colección se encontró el original en el fondo "Toribio Medina" de la biblioteca nacional de Chile.

"El Telégrafo de Guadalajara" Existía conocimiento de su presencia en los fondos especiales de la BPEJ, Sin una mayor identificación sobre su contenido. Se conservan en dos tomos la colección completa del periódico.

"El Mentor Provisional" y "El Mentor de la Nueva Galicia", se tenía conocimiento de su existencia sin contar con su ubicación. Actualmente existe copia facsimilar de ambos en los fondos reservados de la BPEJ.

"El Nuevo Pacto Social", Confusión entre los historiadores entre esta obra y el *"Contrato de Asociación"*, aún Sil-

va Herzog consideró que se trataba de una misma obra con diferente título. Se reeditó en 1967.

"El Contrato de Asociación para la República de los Estados Unidos de Anáhuac". Adalberto Navarro Sánchez localizó y reeditó esta obra en 1973.

*"El Fanal del imperio". Conocido y ubicado con estudios parciales. E*stá contenida la colección completa en dos tomos. BPEJ.

"El Triunfo de la Especie Humana," auténtica reliquia documental; estudiosos de la historia regional occidental de México como Alberto Santoscoy, Adalberto Navarro S., Francisco Ayón Zester, Ramiro Villaseñor, José Luis Razo Zaragoza o José Cornejo Franco la consideraron irremediablemente perdida. Se localizó un ejemplar en el año 2001 en la universidad de Yale. En la BPEJ (biblioteca pública del estado de Jalisco) ya se conserva una copia.

Contenidos

No escapa a la anticipada visión de Maldonado en *El contrato de Asociación para los Estados Unidos de Anáhuac*, la solución a la compleja problemática educativa de la población agobiada por la pobreza endémica y un analfabetismo dominante; así, la moderna concepción de obligatoriedad y gratuidad de la educación fue cabalmente propuesta y detallada en el proceso educativo consignada por primera vez en un documento de carácter constitucional.

Todo mexicano al llegar a la edad de siete años, será forzosamente educado a expensas de la patria.[...] en todas la poblaciones de la República escuelas de primera educación, en que los niños aprenderán a leer, escribir,[...] y el de la política en que [...] estarán detalladas las obligaciones y derechos del ciudadano [...] (Maldonado, 36).

Las prescripciones sobre la enseñanza de la agricultura, que constituye un auténtico antecedente en las prácticas que en la actualidad se realizan en las áreas rurales por medio de las parcelas escolares: *[ ]También aprenderán principios de agricultura práctica, para lo cual en todos los pueblos un pequeño recinto de tierra, en que los niños puedan recibir estas lecciones, reducidas simientes de árboles, transportarlos, injertarlos, podarlos, etc. de estos planteles se tomarán los árboles para los caminos y paseos, y el producto de su venta se invertirá al beneficio de los mismos niños* (Maldonado, 36).

La enseñanza superior no escapa a la atención del religioso, quien señala la necesidad de impartir lecciones de derecho militar, público y de gentes, de economía política y de arte militar. Estas propuestas despertaron tal entusiasmo en el ánimo de Jesús Silva Herzog que no duda en afirmar que Maldonado sencillamente se adelantó a su tiempo (Herzog, 2).

Maldonado promueve entre otros novedosos planteamientos, por primera vez la reglamentación para *la defensa de los derechos fundamentales del individuo en contra de los abusos de la autoridad gubernamental* en rango constitucional, tan sólo esta propuesta, coloca al clérigo como un adalid ideológico de dimensiones continentales. Estos conceptos sin duda serán punto de referencia en posteriores estudios:

Art. 59 La señal más cierta y evidente de la conveniencia de las leyes positivas con las naturales, será la de su conformidad con las cuatro posiciones siguientes.

Primera. Todo hombre por derecho de la naturaleza tiene la más amplia y expedita libertad de hacer todo aquello que no choque, ofenda o vulnere directa o indirectamente los derechos naturales de los demás consorcios.

Segunda. Todo hombre por derecho de la naturaleza está libre y exento de todo género de violencia, sin que ningún

individuo más fuerte, o algún agente de la autoridad, tenga justicia jamás para inferirle fuerza sobre sus bienes o persona.

Tercera. Todo hombre por derecho de la naturaleza es enteramente dueño de hacer de su persona y sus bienes adquiridos con su talento, trabajo e industria, el uso que mejor le parezca, sin que ninguna autoridad pueda jamás decirle con justicia: distribuye tus bienes de este modo o del otro, empléalos o no los emplees en este o en otro ramo de negociación o de la industria.

Cuarta. La ley es la misma para todos los ciudadanos, ya mande, ya vede, ya premie, ya castigue (Maldonado, 9).

Unificación de las transacciones económicas a través del empleo de una moneda nacional.

ARTÍCULO 1. En toda la extensión de la República no circulará otra moneda, que la marcada con el sello nacional y se abolirá la privada de los pulperos, que actualmente circula sin ninguna garantía en puntos muy reducidos de mercado público y que por los mismos, más es un estorbo, que una palanca, para el giro del comercio de por menor.

De la creación de un Banco Nacional como órgano regulador de los bienes y capitales, así como impulsor de la economía:

Apéndice III De la organización de un Banco Nacional, para dar un golpe mortal y perentorio al despotismo

CAPÍTULO I De la creación de una palanca perpetúa y permanente, para la organización del Banco Nacional

ART. 11. Luego que se haya fabricado suficiente cantidad de esta moneda, para comenzar a organizar el Banco Nacional en todas las capitales de provincia, pueblos cabeceras de distritos y de cantón, se irá dirigiendo a los administradores la que le tocare a cada punto, bajo la inmediata inspección y responsabilidad del gobernador de cada lugar y del congreso municipal, quien cuidará de facilitar lugar seguro para la custodia de estos caudales

ART. 24. El objeto primario principal, perpetuo y directo de la organización del banco, es la redención del terreno nacional, comprándolo a sus actuales propietarios, a medida que lo fueren vendiendo, para repartirlo al precio más barato posible entre el mayor posible número de ciudadanos y del modo más propio para que rinda la mayor posible cantidad de productos.

ART. 25. El segundo es garantizar la dignidad e independencia individual del ciudadano, impidiéndole postrarse en sus cuitas ante un déspota, y recibir dinero con usura, facilitándole la nación cuanto hubiere menester en sus empresas sobre tierras, casas, metales de toda especie, labrados y en pasta, y sobre todo género de piedras preciosas, joyas, alhajas y efectos cuyo depósito puede efectuarse sin demérito de su valor; el premio de estos préstamos, será de un cinco por ciento en un año; de dos y medio por ciento en medio año; de diez reales por ciento en tres meses, etc., etc.

ART. 26. El tercer objeto, consecuencia forzosa de los dos antecedentes, es aniquilar de raíz el despotismo y prepotencia de la aristocracia, ocasionados por la acumulación de la riqueza nacional principalmente de la territorial, en un corto número de manos, y asegurar sin convulsión sobre sus ruinas el triunfo de la democracia, del orden, de la justicia, del equilibrio social y de la dignidad de nuestra especie (Maldonado, 113).

El Contrato de Asociación para los Estados Unidos de Anáhuac obra de carácter esencialmente republicano para nuestra patria y con la tendencia federalista, germen del actual sistema que nos rige "la misma constitución que se había compuesto para un gobierno monárquico constitucional, esa misma se ofrece hoy como un modelo de una forma eminentemente republicana y que reúne todas las ventajas y caracteres de central y federada" (Maldonado, 11).

Como enemigo del latifundismo, el cura jalisciense propugnó siempre por la mediana propiedad, (De la Torre, 161-162) en su visión del problema agrario que tan directamente afecta al pueblo mexicano, para darnos una muestra más de su genio reformador; así abordó de un modo directo el grave problema del reparto territorial, que ha sido, a través de nuestra historia, uno de los que más controversias y disputas han causado.

Sobre el establecimiento de una Ley Agraria para dar medios de subsistir a todos los que carecen de ellos o para enriquecer a todos los pobres.

La ley agraria de que tanto he hablado en mis escritos anteriores, y cuyo establecimiento es de la más absoluta e indispensable necesidad para la extirpación de la miseria y vicios que manan de ella, está contenida en los artículos siguientes:

ARTÍCULO 1. Todas las tierras pertenecientes a la nación y todas aquellas de que pueda disponer sin perjuicio de tercero y que quedan especificadas en el capítulo II del apéndice anterior, serán divididas en predios de un octavo de legua cuadrada o en porciones de cinco caballerías en que quepan treinta fanegas de sembradura de maíz.

Contrato de Asociación apéndice IV, El Contrato de Asociación, propone un tratado de Confederación General entre las Repúblicas Americanas. Aunque es un documento muy breve que consta de seis artículos, queda manifiesta la conveniencia y propósito de dicha confederación, de manera explícita en el artículo 5º que nos habla del objeto de la Confederación:

El primer objeto será: "consolidar y completar la reconquista de la libertad del nuevo mundo, lanzando de sus islas y continuamente a los déspotas europeos que aún dominan en algunos puntos. Segundo: terminar amistosamente las

diferencias que se suscitaren entre las potencias americanas. Tercero: facilitar la libertad y emigración de todos los hombres buenos que gimen bajo el imperio de los tiranos del antiguo mundo, recomendándolos a las repúblicas que tuvieren más sobrantes de tierras para que los acomoden en ellas".

Esto en sus ...*Apuntes sobre un Tratado de Confederación General entre todas las Repúblicas Americanas.*

El Triunfo de la Especie Humana

El aporte principal del pensamiento económico de Severo Maldonado radica en sus planteamientos sobre la vida del hombre centrada en un futuro promisorio a través de la razón y la colaboración activa de todos y cada uno de los individuos sociales; los fines de la economía serán los de alcanzar una sociedad organizada para lograr el bienestar común.

[...] la última de sus producciones lleva el título de El triunfo de la especie humana, y en ella hace ver las ventajas del establecimiento de una escala de comunicaciones, y de establecimientos agrícolas, industriales y mercantiles en que pensaba, y que quiso realizar por sí mismo... Desgraciadamente, [...] no se tiene ninguna noticia de ella, y, al parecer, se ha perdido definitivamente (Noriega, 25-26).

Al rey de la naturaleza, al vice-dios de la tierra, a la obra maestra de la bondad, sabiduría y omnipotencia de Ser supremo, al hombre. A la universalidad de las naciones esparcidas por la superficie de la pequeña esferoide en que gravitamos. Al género humano, envilecido y degradado por el despotismo y la miseria, bajo el nivel y condición del bruto, para su pronta y completa reparación. Y para la indefectible y rápida conquista de todos sus derechos naturales e imprescriptibles, ofrece, dedica y consagra esta irresistible y poderosa palanca, su más activo y fiel representante: El Cosmopolita.

Esta escala se organizará por todos los caminos que atraviesan el territorio nacional en sus direcciones generales de Oriente a Poniente y de Sur a Norte, es decir, desde la ciudad de Altamira en la costa Oriental del mar Atlántico, hasta la costa Occidental de la Nueva California en las playas del grande Océano; y desde los confines del territorio de la cismática Guatemala, hasta las posesiones más australes de nuestros vecinos del Norte (Maldonado, 3-5).

La atención y participación de la mujer significó para el religioso una preocupación de primera importancia por lo que le dedicó una especial mención en sus propuestas como podrá constatarse en los textos del Fanal de imperio donde fue publicado "El Nuevo Pacto Social". La incorporación del género en sus proyectos por el año de 1822, le perfila en una faceta poco común para los hombres de su época y aún posteriores, considerando además de que se trataba de un religioso.

El amable y bello sexo tiene un interés decidido en la propagación y triunfo de las ideas que forman el objeto de esta obra importantísima, en la que se perora enérgicamente la causa de su felicidad. Desde este número comenzarán las señoras a ver con placer las primicias del celo con que nos consagramos á promover la educación e ilustración de la más hermosa y sensible mitad del género humano, como el medio más seguro y eficaz de corregir y mejorar a la otra mitad. Así, no dudamos tener muchas suscriptoras entre nuestras ilustradas americanas; y en la lista que publicaremos de los suscriptores, pondremos por separado el catálogo de las Señoras que nos honraren con sus suscripciones (Maldonado, 29).

Como se señaló, en Francisco Severo Maldonado es evidente la influencia del siglo de las luces, la revolución industrial, la revolución francesa y la independencia norteamericana. Su riqueza radica en que no es posible carac-

terizarla solamente como una recepción americana de las ideas europeas y sajonas, sino que se trata de una versión que retoma elementos y postulados para construir una propuesta original de organización social, a la que era posible aspirar, luego de una etapa caracterizada por la agitación y la revolución armada, como lo fue el proceso de emancipación hispanoamericano en los albores del siglo XIX.

Bibliografía

Cornejo Franco, José. *Primera Jornada de Ideología Universitaria*. México: Universidad de Guadalajara, 1977.

De la Torre Villar, Ernesto, Moisés González Navarro y Stanley Ross. *Historia documental de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

Fregoso Gennis, Carlos. *Prólogo a: Contrato de Asociación para la República de los Estados Unidos del Anáhuac*. Guadalajara, México: Colección: Año del Federalismo. Poderes de Jalisco. 1973.

— *Francisco Severo Maldonado*. México: UNED, 1984.

— *El Despertador Americano*. México: Universidad de Guadalajara, 2001.

— *La prensa insurgente en el occidente mexicano (inicios del siglo XIX)*. Colima, México: Gobierno del Estado de Colima/Secretaría del Estado de Jalisco, 2002.

Herzog Silva, Jesús (Prólogo). *El Nuevo Pacto Social propuesto a la Nación Española para su discusión en las próximas cortes de 1822-1823*. México: Sociedad de Bibliófilos Mexicanos. 1967.

Noriega, Alfonso. *Francisco Severo Maldonado*, *El precursor*. México: UNAM, 1980.

Maldonado y Ocampo, Francisco Severo. *El Despertador Americano.* Guadalajara, Jalisco, México: Imprenta de José Fruto Romero, 1810.
— *El Despertador Americano*. México: Ediciones del Gobierno del Estado de Jalisco, 1959.
— *El Despertador Americano. Primer periódico insurgente.* Facsimilar. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
— *El Telégrafo de Guadalajara*. Tomo I. México: Oficina don José Fruto Romero, 1811.
— *El Telégrafo de Guadalajara*. Tomo II. México: Oficina de don José Fruto Romero, 1812.
— *Nuevo Pacto Social*. México: Imprenta de doña Petra Manjarres y don Mariano Rodríguez, 1821.
— "Nuevo Pacto Social Propuesto a la Nación Española", en *El Fanal del Imperio Mexicano*, Tomo II. México: Imprenta del L.L. H.H. Morán, 1822.
— *El Fanal del Imperio Mexicano. Miscelánea Política*, Tomo I. México: Imprenta de L.L. H.H. Morán, 1822.
— *El Fanal del Imperio Mexicano o Miscelánea Política*. Tomo II. México: Imprenta de L.L. H.H. Morán, 1822.
— *Contrato de Asociación para la República de los Estados Unidos del Anáhuac*. Guadalajara, México: Imprenta de la viuda de D. José Fruto Romero, 1823.
— *Contrato de Asociación para la República de los Estados Unidos del Anáhuac*. México: Colección: Año del Federalismo. Poderes de Jalisco, 1973.
— *El Triunfo de la Especie Humana sobre los campos elíseos del Anáhuac.* Guadalajara, México: Oficina de Ignacio Brambila, 1830.

La lectura de la historia y del héroe en *Los pasos de* López: ¿Quién es el lector para Ibargüengoitia?

Elsa Leticia García Argüelles
Universidad Autónoma de Zacatecas

> Los héroes nacionales no están en un pedestal, ni son santos, ni buenos per se, son seres humanos con perjuicios y bondades, si acaso. No están en cuadros eternizando un discurso oficialista y nacionalista que en la década de los ochenta es ya una institución dictadora del país. Escribir es desacralizar, desmitificar, consiste en restar solemnidad, consiste en reírse la propia mexicanidad.
>
> Ignacio Trejo

> […] a este lector, siempre al lado, siempre encima, siempre pegado a los talones del texto, lo colocamos en el texto. Es una manera de tenerle confianza, pero al mismo tiempo de limitarlo, y de vigilarlo.
>
> Umberto Eco

Introito, sobre héroes y tumbas: trayectorias de un escritor mexicano

El escritor Jorge Ibargüengoitia es difícil de clasificar ya que su escritura *sui generéis* se ubica en los límites, bordeando los géneros literarios, desde una postura crítica férrea que simula y confronta todo tipo de versión oficialista, ya sea dentro del ámbito literario, el histórico, o la vida cotidiana política, social y cultural de los mexicanos. Un antecedente de su mordaz estilo podría ser Julio Torri, quien con un sesgo de ironía y despliegue intelectual, como vemos en el ensayo-relato titulado "El héroe", dice: "Todo se adultera hoy. A mí me ha tocado personificar un heroísmo falso […] ¡Cuánto envidio la sepultura olvidada de los héroes sin nombre!" (Torri, 1964, 58).

Este ensayo apunta la lectura de la historia y la desacralización del tratamiento del héroe Miguel Hidalgo y Costilla en su novela *Los pasos de López (*1982*)*[1], la que cierra el círculo en torno a lo histórico que inicia con Los *Relámpagos de Agosto* (1964). La particular lectura de la historia en la obra de Ibargüengoitia, así como la recepción desde la mirada de los críticos y desde la apreciación cultural de quienes leen literatura en México surge la pregunta: ¿Quién o cómo se concibe el lector de Ibarguengoitia, tanto dentro del relato y fuera del mismo?, ¿Si este autor cuestiona la novela histórica y qué aporta a esta tradición plena de rupturas?[2]

---

1 Posteriormente en *Letras Libres* se publicó en enero del 2008 el texto completo de una novela inédita con el título *Isabel cantaba*, aunque es un texto inconcluso, por lo cual se tiene como su última novela a *Los pasos de López*.

2 Este despliegue entre cultura, historia y vida cotidiana devela estrategias que el discurso nacionalista ha vuelto simplistas y sin ningún criterio reflexivo, pero que han construido una cultura nacional en torno a determi-

A Jorge Ibargüengoitia[3] se le ubica a mediados del siglo XX hasta principios de los años ochenta, con textos como *Susana y los jóvenes* (1953), *Los relámpagos de Agosto (1964)*,[4] *El atentado* (1968), *Las muertas* (1977), *La ley de Herodes* (1967), *Maten al León* (1969), *Estas Ruinas que ves (1975)*, *Dos crímenes* (1979), y *Los pasos de López* (1981)[5], entre otros.[6] La lectura de la historia de este autor es en realidad una relectura que vigila, de un modo desenfadado, los textos escolares oficiales, los cuales recuerda casi de un manera familiar como se lo contaban sus tías con quienes creció. El lado anecdótico vivencial forma parte de una estrategia "del contar" que desubica lo oficial (lo legitimado); al

---

nados símbolos y emblemas. La mirada de Ibargüengoitia tiene dos visiones: desde México y también como vemos en sus artículos en la revista *Vuelta,* donde se ubica como extranjero que mira hacia a México y su ideosincracia desde fuera. Véase, Juan Domingo Argüelles, *¿Qué leen los que no leen? El poder material de la literatura, la tradición literaria y el hábito de leer*. México: Col. Croma 10, Paidós, 2004.

3 Jorge Ibargüengoitia nace en la ciudad de Guanajuato en 1928 y muere en 1983 en un accidente aéreo en la ciudad de Madrid, cuando viaja a la ciudad de Colombia junto con varios escritores reconocidos.

4 Primera novela con la cual gana el Premio Casa de las Américas en Cuba, un año después de haber ganado el mismo premio en dramaturgia con *El atentado*.

5 La primera publicación titulada *Los conspiradores* aparece en España en 1981.

6 Su obra literaria es extensa, divida fundamentalmente entre el teatro, (incluso teatro infantil *La fuga de Nicanor*, *La farsa del valiente Nicolás*, y *Rigoberto entre las ranas*), además de las novelas y su extenso compendio de artículos periodísticos en *Excélsior* y *Vuelta*. En realidad, el periodismo fue también un centro de atención para dar a conocerlo a un público más amplio de lectores, como afirma Vicente Leñero en su novela *Los periodistas* (1978): "Ibargüengoitia no puede negar que gracias a sus dos artículos semanales en la página siete le han nacido admiradores que no comprarían sus novelas si no fuera por la publicidad alcanzada gracias al periódico" (Leñero, 1978, 36).

decir del autor: "esta es mi propia versión" que desmitifica las figuras heroicas y les devuelve un gesto de humanidad para dialogar a través del texto literario, sin perder de vista nunca la historicidad que nos circunda como individuos y colectividad (entre lo presente y lo pasado) para identificar y derrumbar una identidad del mexicano y su memoria.

El lector y su historicidad: la figura del héroe

En la búsqueda de posibles interpretaciones es necesario contemplar el "lugar" del lector, Dietrich Rall en su libro *En busca del texto teoría de la recepción literaria* (1987) compila varios ensayos de teóricos en torno a la figura del lector y sus estrategias en el acto de lectura, si bien se pueden apuntar diferentes instancias como la recepción de la crítica, la presencia del lector implícito y el lector modelo como lo manifiesta Umberto Eco, también se advierte la recepción productiva que crea un nuevo texto a partir de la intertextualidad con otros previos de un modo intencional. La figura del lector y el papel del receptor en el acto de la lectura, según Dietrich:

> Pareciera que los años sesenta y setenta hubieran introducido también una «liberación del lector», no solo frente a una tradición con frecuencia asfixiante, por ser mal entendida, de la historia literaria, sino también en relación con una interpretación de textos centrada predominantemente en los autores o una interpretación inmanente (Rall, 1987, 6).

En la narrativa de "carácter histórico" se conectan la interpretación y la perspectiva en una correlación entre texto y contexto (lectura dentro y lectura fuera del relato), tejiéndose ambas para que el lector conecte la estrategia narrati-

va y su lectura ponga en práctica la intertextualidad entre la historia colectiva y el nuevo texto literario (provocando un desplazamiento entre las perspectivas internas y externas). La estética de la recepción del texto literario y sus diferentes lecturas e interpretaciones de los sujetos que leen en épocas diferentes están "vigilados" por una estrategia narrativa concreta y prevista por el autor, donde la perspectiva confronta al lector y los espacios que éste debe completar para generar el sentido del texto en un proceso íntimamente relacionado:

> En el análisis de la recepción se diferencian los espacios en blanco o vacíos de Iser de los sitios de indeterminación que propone Roman Ingarden. Los sitios de indeterminación se refieren a lagunas temáticas en el texto, mientras que los espacios vacíos llevan al lector a relacionar segmentos textuales, actividad que estimula el proceso comunicativo entre texto y lector. El vacío obliga al lector a usar su imaginación y capacidad combinatorias, refiriéndolas al propio tiempo […] si el proceso de imaginación es estimulado por la existencia de los espacios vacíos del texto como postula Iser, entonces esta técnica narrativa, combinada con determinada temática, contribuye a causar múltiples efectos en el lector (Rall, 1987, 415). [7]

Del mismo modo sucede con el discurso histórico, pues la lectura enfoca directrices en la recepción que advierten un destinatario que depende de sus competencias intelectuales, de la postura ideológica, la ideosincracia, incluso, la clase social, si atendemos a la historia de la lectura y la cultura escrita. Así también el cuestionamiento de la construcción

7 Véase el ensayo "La muerte como el espacio vacío" *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, en el cual se analizan narraciones contemporáneas latinoamericanas en relación al tema de la muerte y el vacío que debe llenar el lector en la producción de sentido (Rall, 1987).

de la "verdad histórica" desde la historiografía contemporánea, soporta aún más cómo lo literario recrea un evento histórico –tomando distancia o ventaja del mismo– al dar mayor libertad, como lo vemos en la polémica irreverente que inicia Ibargüengoitia frente al lector, para el lector y en contubernio con el lector. Tanto desde la historia como de la ficción literaria se propone una mirada posmoderna a finales del siglo XX que deslegitima los discursos paradigmáticos y canónicos, así como la evidente provocación editorial en el siglo XXI. La revisión de la historia como tema y contrapunteo toma personajes emblemáticos y patrióticos en una representación visual acompañada de símbolos que han quedado en la memoria de los mexicanos, memoria histórica lacerada, reutilizada, inventada en la narrativa de este autor, quien expande matices entre historia y literatura, matices entre verdad y mentira, matices entre discurso y poder.

El discurso histórico oficial ha colocado la figura de Miguel Hidalgo y Costilla con una cierta estabilidad heroica, la que se ha puesto en cuestionamiento en varios momentos tanto en la historia como en la literatura. Su representación desde la historia, como vemos en el libro *La construcción del Héroe en España y México (1789-1847)* (2003), investigación que revisa las formas de escribir la Historia a manera de narrativas y discursos de poder que han creado imaginarios e identidades en torno a México y la construcción del Estado-nación, dando lugar a figuras prominentes que lucharon en la Independencia:

> Tanto de las derrotas como de las victorias, emerge un panteón de héroes que, tras la victoria final del Estado liberal, se convertirá en referente aglutinador y homogeneizador durante el siglo XIX y otorgará mitos comunes a la nación por encima de las diferencias sociales, raciales, ideológicas en España y México (Chust y Mínguez, 2003, 10-11).

Dichas imágenes de Miguel Hidalgo y Costilla, como de otros insurgentes, fueron reificadas y manipuladas de modo que generaron una controversia que poco a poco se fue apuntalando dentro del discurso oficial a finales del XIX, durante la Reforma y los primeros años del siglo XX. Según Fausto Ramírez en su excelente ensayo "Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del *pater patriae* Mexicano" (2003) revisa las imágenes de Miguel Hidalgo y Costilla y ve al padre de la patria en su representación pictórica, al estudiar los diferentes pinturas donde se enfatiza la figura militar y el héroe, el estandarte de la Virgen de Guadalupe, el grito de dolores; y en otros cuadros remite al cura humanitario, pensador e intelectual que cada vez fue adquiriendo más canas para representar el papel de paternidad y bondad. Ramírez alude a la pose y a la teatralidad de las imágenes de los atributos asignados en dichas representaciones.

El tratamiento de las novelas históricas de Ibargüengoitia se presenta de un modo diferente al texto histórico decimonónico, incluso también al que se genera dentro del siglo XX en la época de los sesenta y setenta, que tomaban muy en serio la crítica a los dictadores y figuras heroicas como lo vemos en la amplia bibliografía en torno a la novela histórica contemporánea.[8] Según afirma Ignacio Trejo Fuentes, la representación en *Los pasos de López* en torno a Miguel Hidalgo es completamente irreverente:

---

8 Véase los trabajos de Seymour Menton. *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, Ana Rosa Domenella, *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002; María Cristina Pons. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México: Siglo XXI, 1996, entre otros estudios.

> ¿Quién, por ejemplo, sino un novelista, es capaz de bajar de su pedestal a figuras como las de los corregidores de Querétaro (Cañada en la novela)?, ¿de decir que él era un pusilánime y ella una casquivana para quien la gesta independentista no era más que un pasatiempo?¿Quién, en qué parte, se atrevería a sugerir que el cura Hidalgo, nada más y nada menos que a quien se considera el Padre de la Patria, era un bribón, un aprovechado de los demás, un tahúr dado a las trampas infames, un frecuentador de burdeles, un explotador de indios, un borracho, un tipo que jamás negó querer hacerle el amor a la Corregidora? ¿Quién? (Trejo, 1997, 61).

La producción literaria de Jorge Ibargüengoitia se encuentra ligada a formas relacionadas con la historia, el periodismo, lo autobiográfico y la teatralidad, deconstruyendo y desmitificando textos canónicos y creando cruces en el manejo de diferentes códigos que construye nuevos textos. De este modo, las obras de teatro, las novelas, los cuentos y los artículos periodísticos brindan un camino ambicioso e introspectivo que toma lugar en el estallido de la risa –humor, ironía, parodia, farsa, sátira–, formas que esconden y develan una estética propia basada en la intertextualidad. Estos ejes de sentido y contrasentido dan pauta a un tercer actante imprescindible: el lector, descifrador y cómplice de este proceso del pensamiento que acontece de modo general en toda su obra.

Los pasos de López y Los pasos de Jorge

El concepto de lo literario en Ibargüengoitia encara con desenfado su oposición a lo establecido como un signo de irreverencia, punto de inicio al abordar su escritura y transitar hacia la estrategia del autor para capturar un lector posible en *Los pasos de Jorge,* según lo nombra Vicente Leñero

en su libro sobre sus primeros años literarios. Los pasos de su escritura develan una estrecha relación con el lector, evidente en el estallido de la risa y el contrato que hace éste mismo, según afirma Juan Campesino en su libro *La historia como ironía. Ibargüengoitia como historiador*[9] *(2005)*, en el cual trabaja la figura del lector en varios de sus textos y enfatiza de la novela que nos ocupa:

> También el narrador de *Los pasos de López* comienza a redactar los términos del contrato de lectura una vez iniciado el relato, con la diferencia de que las señales son menos evidentes, y al mismo tiempo más ingeniosas… menos mordaces, pero más inteligentes. En las primeras líneas del relato, el narrador –que, aunque introduce rápidamente la primera persona, no se presenta de inmediato ante el lector– se refiere a las aventuras del padre Periñón en su viaje de juventud a Europa […] A primera vista, no aparece textualmente ninguna referencia o señal que evidencie la exigencia de recorrer el camino de regreso en el proceso de apropiación; sin embargo, el contexto histórico que enmarca el mundo de la novela valida una lectura alterna a la literal, una lectura en la que los referentes son los llamados "padres de la patria": Hidalgo en primer lugar y, más adelante, Allende, Aldama, los corregidores de Querétaro y algunos otros" (Campesino, 2005, 34).

Si bien la atención recae en la estrategia narrativa, en lo que se cuenta y lo que se oculta, vemos cómo el autor prevé la cooperación interpretativa del lector. Este receptor anónimo (no es un lector individual sino colectivo), según lo imagina Ibargüengoitia, con quien comparte un contexto

9 Sin duda, la primera parte de título ha sido la lectura más inmediata y obligada de su narrativa, no obstante ver a este escritor como historiador puede ser cuestionable.

cultural e histórico en el momento de su escritura; no obstante, como vemos en la cita anterior, la lectura de la historia es un referente fuera del relato que crea un contrato implícito en la interpretación de ese posible lector colectivo, el cual represente un localismo al referirse a una "comunidad mexicana"; sin embargo, este escritor mexicano trasciende hacia lo universal pero con marcas culturales e históricas ineludibles para hacer funcionar con eficacia la interpretación y generación de sentidos en la recepción.[10] Según Umberto Eco en *El lector in Fabula* menciona:

> Esta afinidad semántica no está en el texto como una parte explícita de su manifestación lingüística, sino que se la postula como resultado de ciertas operaciones complejas de interferencia textual basadas sobre una competencia intertextual. Si tal era el tipo de asociación semántica que el poeta quería estimular, prever y activar, entonces esta cooperación por parte del lector formaba parte de una estrategia generativa que utilizó el autor […] El lector, como principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto (Eco, 1993, 17-16).

---

10 En una conferencia dictada en el marco del ciclo Los narradores frente al público Ibargüengoitia (1966), dice: "No me interesa absolutamente el éxito: lo que voy a hacer de ahora en adelante es totalmente desprovisto de toda ambición externa; voy a escribir una serie de cosas porque me da la gana escribirlas, y sino las lee nadie, no me importa…". Sin duda esta información contras con lo que en realidad sucede en sus textos, pero es indudable que el periodismo sostiene muchas afirmaciones que revindica la crítica sobre el autor; no obstante, también notamos que a través del periodismo hay una relación de inmediatez con el lector, donde establece un diálogo sobre asuntos relacionados con el espacio, social, político, geográfico y cultural de México. s/l, http://bit.iy/dlFIKk.

Véase: "Revitalización de los héroes", en Obras de Jorge Ibargüengoitia. *Instrucciones para vivir en México*, Selección y prólogo de Guillermo Sheridan, Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 34.

El autor previene ciertos gestos y claves que el lector debe tejer de la estructura narrativa, a partir de las voces de los personajes y el narrador, nos enfrentamos al "conocimiento" que cada instancia narrativa ejerce en el relato, en medio de un juego de perspectivas que nos lleva a percibir lo literario en este autor de un modo peculiar, y que obedece al recurso de la ironía como un discurso que disfraza las "verdaderas intenciones" simuladas en voz del narrador y los personajes:

> Ibargüengoitia representa una modalidad atípica dentro del campo –mayoritariamente solemne–de la narrativa mexicana del siglo XX. Es la ironía "como visión" y como principio literario, la que otorga a la obra de Ibargüengoitia su coherencia y singularidad. Esta visión irónica le permite presentar la realidad desde los ángulos menos propicios, o más soslayados; y también evadir la censura, escudado tras un tono ligero y burlón (Domenella, 2011, 14).[11]

Este principio en el tono y la forma de sus textos tiene variaciones e intenciones distintas, pero una constante en su obsesión por el "el lector", personaje implícito/ausente/

---

11 El trabajo de investigación de Rosa Domenella (1989) revisa la relación entre las estructuras narratológicas, la intertextualidad y las posibilidades de la ironía como un tropo retórico desde la perspectiva crítica intelectual del autor, lo que analiza de manera exhaustiva en *Los relámpagos de agosto*, *La ley de Herodes*, *Maten al León*, *Las Muertas*, y *Los pasos de López* revisa de manera particular tres categorías de análisis: la red actancial (cómo funciona el modo de actuar de los actantes para el desarrollo de la historia), la relación de tiempo –espacio (la forma como historia y sociedad actúan) e intertextualidad (los diversos textos involucrados dentro de las obras analizadas). Otros autores como Ignacio Trejo Fuentes identifica la parodia como una forma recurrente al satirizar los personajes históricos, es decir, el tomar un tema serio y mofarse de él, pero vemos de acuerdo al estudio de Domenella y el del mismo Trejo que los motivos de provocar la risa en el lector conlleva el despertar una actitud crítica.

cercano a quien narra en un notorio gesto de inmediatez (ficción disfrazada de testimonio, memorias, e historia, y aún más de autobiografía). Si bien, el lector es el descifrador "más o menos" perspicaz de sus narraciones, también completa los significados alternativos en un movimiento que desplaza todo paradigma. La lectura remite a un conocimiento previo que enlaza los espacios vacíos que el escritor "oculta" y el lector relaciona entre la historia, lo cultural y la trama novelesca; si bien emprende la crítica a los estereotipos sociales e históricos, hace evidente el juego del artífico literario a través de una "estrategia de lectura" dentro del mundo del relato, concretada por un lector desde fuera.

Toda su obra se conecta íntimamente con su presente personal y cultural como un escritor mexicano, por ejemplo, en *Los relámpagos de agosto* el personaje José Guadalupe Arroyo donde sus memorias aluden a la forma de escribirlas: "¿Por dónde empezar" y además está el otro narrador, que se denomina a sí mismo como "el escritor mexicano" en referencia metaficcional a Jorge Ibargüengoitia; o como sostiene en la *Ley de Herodes* a partir de los relatos de un "joven mexicano" (presencia inequívoca de Ibargüengoitia); si bien, este autor transgrede un discurso oficial también lacera la imagen de los mexicanos y su orgullo nacional, pues cuando escribe esto es abiertamente un doble discurso: por un lado, representación nacional e histórica de lo mexicano, y por otra, desgracia de continuar un sistema corrupto que no logró la "idealización de la independencia" e identifica al México de los años setenta y ochenta. El acento en la tragicomedia se arraiga en un rasgo cultural mexicano donde la realidad nos hiere y nos hace reír al mismo tiempo. La lectura de este autor de la historia es del presente hacia el pasado, pues no pretende respetar la historia ni citarla sino reinterpretarla mediante la teatralidad de lo real –la represen-

tación escénica y el diálogo juegan un papel determinante en su última novela–.

La obra de teatro *La Conspiración vendida*,[12] antecedente inmediato a *Los pasos de López* temáticamente, marca distancias y aproximaciones entre lo teatral y la narrativa. En la obra de teatro sí encontramos nombres y acontecimientos que remiten a la historia, se refiere también al acontecimiento del Grito de Dolores y menciona a Miguel Hidalgo, no obstante en *Los pasos de López* toma el lugar central. Lo histórico, los libros escolares y los emblemas visuales de los héroes de la patria son una constante que brinda una coherencia y totaliza la visión desencantada y lúdica del acto de escribir[13].

El destino quiso que su última novela resultara una de las más completas por el sutil manejo de la figura patriótica y la función del narrador, entre otros aspectos que proponen la ficción como una "verdad" más sostenida que la historia misma narrada a través de biografías apócrifas, o de apologías, retratos y estampas estereotipadas de los héroes[14]; este

---

12 Obra de teatro que recibió en 1960 en los festejos por el Sequiscentenario de la Independencia, incluida posteriormente en el volumen *Sálvese quien pueda* (1975). También en su obra de teatro *El atentado* (1962) escribe un farsa histórica con la que ganó el Premio casa de las Américas en 1963 en Cuba, obra que fue censurada en México, no obstante fue publicada por una editorial reconocida como Joaquín Mortiz, después de esta obra de teatro incursiona en la novela y el cuento.

13 Ana Rosa Domenella sugiere en su ensayo "Instrucciones para leer la Historia de México" que desde la perspectiva del discurso "posmoderno y globalizado", este autor se reconcilia con la risa y la antisolemnidad, para enfrentar la historia desde la "intrahistoria": "nos enseña a desconfiar de las certezas de poder y de los absolutos de la pasión en una obra original, y con pocos seguidores, escasos críticos en el ámbito académico, pero múltiples lectores de todas las edades" (2011, p. 168).

14 Véase Gómez Navarro, José Luis. "En torno a la biografía histórica", en *Historia y política*, núm. 13, enero-junio, 2005, pp. 7-26.

manejo que propone en casi toda su obra, lo ubica dentro de la crítica literaria en una clara ruptura con la novela histórica, pues más bien se afirma como un agonista de tal discurso paradigmático de las identidades nacionalistas, un escritor tan vivencial, tan arraigado a su presente.

La relación entre la vida y su obra parece jugada del destino, según Christopher Domínguez menciona: "[…] hizo de su obra trágicamente truncada, un corrosivo alegato a favor del humor sarcástico y la ironía antihistórica. Con *Los Relámpagos de Agosto* realizó una regocijante parodia de la Novela de la Revolución Mexicana, cuyas mayúsculas supo borrar" (Domínguez, 1991, 287). El relajamiento de temas y formas canónicas en la literatura y en la historia seduce a Ibargüengoitia de modo incomparable, así como los cruces que propone en un derroche de antiintelectualidad, ya que un lector común, con un conocimiento escolar de primaria descubre "ciertos datos históricos" que provocan el juego y la impostura literaria.

A Jorge Ibargüengoitia se le ha leído mucho y estudiado poco, quizás se deba al tono de sus libros. El trabajo serio de Rosa Domenella titulado *Jorge Ibarguengoitia: Transgresión por la ironía* revisa varias obras importantes de él y da prioridad al concepto de intertextualidad, donde ubica "la visión de mundo" que pretende legitimar este autor, desde qué voces y desde qué construcción de sentidos. La génesis de la narrativa de Ibargüengoitia obedece generalmente a un cruce de discursos que pretende poner en crisis el referente, al dar una nueva visión/versión de un nuevo texto que se construye a partir de otros:

> Intertextualidad designa esa transposición de un sistema de signos en otro. Esta "transposición" no se realiza como simple yuxtaposición de los otros "sistemas de signos" (otros

> tipos de escritura o registros culturales), sino jerarquizándolos según el sentido que propone el nuevo texto que los asimila y los transforma. Por tal razón esa incorporación suele darse –como afirma acertadamente Laurent Jenny– a partir de "un texto centralizador que conserve el liderazgo del sentido" (Domenella, 1989, p. 18).

La novela *Los pasos de López* tiene una estructura de veinticuatro relatos con una secuencia lineal, donde cada parte semeja una escena teatral por el comienzo *in media res* con mayúsculas: "PERIÑÓN CONTABA QUE DE JOVEN HABÍA PASADO UNA TEMPORADA en Europa" (Ibargüengoitia, 7). Los inicios se convierten en un pie a la acción y seguimiento de la historia, pues en cada apartado queda explícito de un modo sintético un cuadro impregnado de diálogo, dando paso a las voces de los demás personajes. En la portada aparece una bota doblada, referencia a Miguel Hidalgo, velada y explícita, ya que la acompaña una medallita de la Guadalupana y un pequeño cintillo de los colores de la bandera mexicana, atorados con un ridículo seguro; la obvia referencia permite advertir una modificación y constantes juegos semánticos con los pasos y las botas. Otra imagen al interior del libro presenta el pie desnudo y común, un pie humano sin nada que lo cubra –un pie que dará pasos de López. Título simple que disfraza todo la estrategia literaria que hace evidentes ciertas referencias y esconde los pasos literarios mediante sutilezas narrativas y "vacíos" que el lector debe llenar para realizar una lectura que acompañe las intenciones del autor.

El telón de fondo en *Los pasos de López* remite a la Independencia de México en 1810 y en específico al Grito de Dolores el 16 de septiembre, punto de partida que es transformado y transgredido por la ficción; por un lado, en

torno a la figura heroica parodiada, Don Miguel Hidalgo y Costilla en Domingo Periñón, y por otro, en el espacio-tiempo del evento que recrea, Cañada (Querétaro, cuna de los conspiradores) y Ajetreo (Dolores, Hidalgo). El relato 16 cuenta apenas con dos páginas, trata sobre el grito, y remite al lector a las imágenes emblemáticas imposibles de no reconocer de Hidalgo. El narrador consciente de su construcción del relato: "El episodio que sigue es tan conocido que no vale la pena contarlo, voy a referirme a él brevemente nada más para no perder el hilo del relato y precisar algunos puntos que la leyenda ha borroneado. Es el que empieza con mi cabalgata nocturna y termina con Periñón en la iglesia dando lo que ahora se llama "el grito de ajetreo" (Ibargüengotia, 107).

El protagonista sin voz y el escenario ubican la trama, la cual es dirigida por un narrador que determina el tono y la intención de la parodia (Matías Chandón), narrador que permite una mirada benevolente hacia Periñón, quien inicia el texto con sus viajes y enfatiza su lugar protagónico. Tanto los personajes y sus nombres manifiestan un juego y una irreverencia, por ejemplo el de Periñón y Chandón que recuerda un tipo de champaña: los nombres disfrazados son modificados constantemente, pues los personajes se presentan como otros, ya sea en la representación teatral, en las claves insurgentes, o en la ficción de la historia. En la novela jamás se dice que se refiera a México ni tampoco a Miguel Hidalgo, sino que se hace un relato diferente y semejante en el cual el lector va atando cabos. El narrador se presenta páginas más adelante:

> El cuarto viajero era yo. Me llamo Matías Chandón, soy artillero, pero servía entonces en un regimiento de dragones [...] Hacía dos semanas que había sabido que en Cañada

> estaba formándose un batallón provincial que estaba vacante la plaza de comandante de la batería y jefe de artificieros, la había solicitado por escrito (Ibargüengoitia, 10).

El narrador está encargado de armar y enseñar a los indígenas en las tareas militares, voz que satiriza a todas las clases sociales que se presentan y constantemente ironiza entre lo español y lo criollo. Entre la simulación y la referencialidad se yuxtapone lo histórico serio, en otro nuevo texto que es *Los pasos de López* "dirigida" y "proyectada" como un fusil o un cañón, tanto dentro de la anécdota como fuera de la misma.

La novela se inspira en El Bajío (El plan de Abajo), en la colonial ciudad de Cañada. Ahí un grupo de criollos, hastiados de su dependencia en todos los órdenes del gobierno de ese país –español– fraguan la separación de ambas naciones. Organizan una junta disfrazada de tertulia artística y desde ahí convocan a quienes pueden estar de acuerdo con sus ideas y van tejiendo una red importante de contactos y estrategias: se hacen de armamento, de cofrades de extracción militar, y sobre todo, de adeptos entre la población criolla e indígena. Calculan la fecha para levantarse en armas pero todo se precipita, uno de los mismos por temor denuncia los planes de los insurgentes, que jamás estuvieron en peligro real. Ante la inminencia de la represalia, y encabezados por el cura Periñón, se lanzan a las acción, toman plazas y dan el grito de Ajetreo, y Periñón hace de la virgen Prieta un estandarte de la insurgencia.

La anécdota se centra en la organización de la conspiración antes del grito, es los detalles de la artillería, los machetes, y cañones. En realidad casi toda la primera parte se refiere a la prueba de Matías Chandón para ser el jefe artillero y enseñar a los demás, así como de su aceptación en la Junta de Cañada y en la casa del reloj, mientras que

lo que acontece son diferentes momentos que expone la ignorancia y falta de destreza para realizar tales tareas. Es interesante cómo el narrador no sabe todo y conjetura constantemente: "Cuando recuerdo esta temporada no halló en qué pensar: ¿Habré estado todavía a prueba o ya se habría decidido lo que iban a hacer conmigo? No sé" (Ibargüengoitia, p. 40). Finalmente, le informan que ganó la plaza de artillero por ser criollo (y no lo ganó ningún español o gachupín), esto a pesar de tener los peores resultados (lo que sobresale es la ridiculización de las explicaciones esquemáticas de la historia). Por ejemplo, en *Los relámpagos de agosto*, el título corresponde a un dicho popular: "Andan como relámpagos de agosto: a lo pendejo" (Trejo, 1997, p. 45). Este sentido de ignorancia, tanto de los revolucionarios, los indígenas, incluso de los criollos y conspiradores está presente en *Los Pasos de López* de modo ejemplar; Matías Chandón no tiene idea de nada lo que sucede y además es un soldado de menor rango, pero incluso el mismo Domingo Periñón parece improvisar constantemente.

Ilustrativo es el apartado 7, cuando Periñón es el primero que visita a Chandón y se presenta como su padrino; Periñón se burla de los otros, se permite hacer y deshacer sin ser mal visto en el relato, pues recurre a la simulación, al cambio de nombre como cuando Periñón dice ser López para que le abran la puerta en la casa de citas. O permitirse ser como un niño con juguete nuevo cuando refieren la historia del cañón, llamado el Niño: "Era cierto lo que decía Periñón: que nunca había visto un cañón. Ni un cañón ni un botón ni un zapato ni un peine." (p. 54). Desconocimiento que se resuelve con una enciclopedia que van a buscar a Cuévano, en casa del Intendente para ilustrarse:

> Esa noche, durante la cena, Periñón dijo que quería plantar ciruelos pero que ignoraba como cultivarlos. Cuando terminamos don Pablo, nos llevo a la biblioteca y sacó de un estante el tomo de la "C" de la *Enciclopedia.* Allí aparece, como es natural, todo lo que se sabe de las ciruelas. Al hojear el libro encontramos el título que decía "Cañones: su fabricación (Ibargüengoitia, 82-83).

El nuevo texto literario asume una inversión de lo marginal, donde los personajes "menores o menos valorados" adquieren un lugar central, capaces de ningunear a los considerados de mayor estatura. Ibargüengoitia utiliza la novela y la parodia como una forma de llevar a cabo una crítica desde la ficción, al evidenciar las mentiras y los falsos ropajes de los héroes, la falsa construcción de la historia para crear mitos que diluyen una verdadera reflexión de la misma: "La obra de Jorge Ibargüengoitia puede leerse como la de un francotirador audaz, pero no como la de un escritor "comprometido", en el sentido sartreano del término (Domenella, 1989, p. 177). El compromiso es consigo mismo y su forma de escribir *sui generis*, que a partir de la lectura lúdica despierte alguna consciencia, es decir, que desde el desencanto y la desacralización se entiende la pretensión, la sobriedad y la falsedad de la visión dogmática y unilateral oficialista.

Además de la intertextualidad y la parodia otro aspecto importante es la teatralidad, el teatro como forma y esquema de pensamiento que da lugar a la acción y los enredos de la novela. En su primera etapa Ibargüengoitia incursiona en el teatro como dramaturgo y director, vemos la huella que dejo Rodolfo Usigli, según lo afirma Vicente Leñero, al presentar la relación epistolar entre maestro y alumno. Su trayectoria en el teatro no destacó tanto como su producción novelística, pero es parte importante de la estrategia formal, así como del desarrollo, actitud y diálogos de sus persona-

jes, incluso los nombres y la imaginación del espacio. Por ejemplo en relato 15, la escena donde los corregidores son atrapados con las manos en la masa es tragicómica. Toda ella se narra como si fuera teatro de acotaciones y líneas para los actores. Cuando las autoridades españolas llegan a casa de los corregidores, el traidor Adarviles se esconde tras unas cortinas que no alcanza a ocultar sus pies, lo cual adquiere un tono de humor… Al final de la escena leemos "cae lento el telón".

La novela se instaura a partir de una teatralidad o de un artificio que se teje en lo intertextual (el dato histórico) y su simulación (la ficción literaria). La representación resulta ser un proceso de alteridad: Periñón/López/Miguel Hidalgo. Los personajes son actores que participan en una obra que se representa en la tertulia que se lleva a cabo en la casa del Reloj, donde "ensayaban alguna comedia y "discutían algún asunto importante" que a su vez, parodia la junta de Cañada. Precisamente la comedia se llamaba "La precaución inútil", título que se mofa también de la misión de los conspiradores: "Periñón era López, criado de Lindoro y el personaje más interesante de la comedia", puesto que "él enredaba y desenredaba la acción, resolvía todos los problemas y al final recibía todos los castigos" (Ibargüengoitia, 37).

Finalmente, el último paso (apartado 24), se cita el fusilamiento de Hidalgo, que concluye de manera coherente con la investidura humanizada y pícara que le ha dado a este personaje, pues mantiene un acento cotidiano y no heroico, como si fuera cualquier otro día, donde Periñón no quería firmar el acto de contrición y mientras tanto jugaba cartas, hasta que un día lo firmó:

> El veintisiete [de agosto], en la madrugada, le llevaron el escrito. Dicen que lo leyó cuando estaba desayunando y

> cuando terminó el chocolate, firmó. Después lo llevaron a un basurero y lo fusilaron. En el lugar donde ocurrió su sangre, dice la gente, nació una mata de ese nopal chiquito que da flores rojas y se llama "periñona". Dieciséis años después pasaron antes de que alguien se diera cuenta de que, en el acto de contrición que le llevaron; Periñón, en vez de firmar, escribió nomás "López" (Ibarguengoitia, 124).

Hasta el final de la novela se impone el discurso ficcional, pues ser López le permitió a Periñón ser otro, transgredir y trasformar, como ha sucedido con Hidalgo. Finalmente, "Los pasos" es un Juego polisémico que evidencia la idea de una construcción en el camino, pasos que se dan en la conspiración, pasos teatrales (Lope de Rueda en el siglo de Oro en las piezas dramáticas de carácter cómico y popular), los pasos que se emprenden en el viaje y la versiones que puedan mitificar o humanizar, ya sean *Los pasos de López o Los pasos de Jorge*.

La polémica en la revista *Vuelta*, la lectura en transcurso

El sistema semiótico de sentidos en el texto literario se vuelve inestable cuando asistimos a las diversas interpretaciones del lector, dado sus competencias, su conocimiento, y contexto socio-histórico y cultural; entonces se pone en práctica la interpretación y la lectura "poética" (subjetiva) del discurso literario. Si pensamos en la recepción de *Los Pasos de López*, tenemos un escritor ya consagrado y reconocido que ha tejido gran parte de su obra en torno a su insistencia "antihistórica", o con una mirada irreverente frente a lo oficial, incluso, una mirada diferente dentro de la nueva novelística latinoamericana. La lectura de la histo-

ria de Ibargüengoitia no se agota pues involucra estrategias nuevas para provocar a su destinatario: el lector.

En *Los pasos de Jorge*, Leñero afirma que su teatro fue incomprendido no sólo por el público de la décadas de los cincuenta en el siglo XX, sino por varios directores de teatro de su época. Leñero incluso afirma haber presenciado una puesta en escena de *Clotilde en su casa* en 1984 –es decir, unos treinta años después del paso de Ibargüengoitia por el teatro– "con sorprendente fidelidad al texto y una buena comprensión de ese estilo naturalista, sutil, siempre en medio tono, que caracteriza al teatro de Ibargüengoitia y que los directores de su tiempo no lograron entender" (Leñero, 1989, 44).

Jorge Ibargüengoitia escribió un gran número de artículos periodísticos en el *Excélsior*[15] y su última etapa la vive en las páginas de la revista *Vuelta* con su entrega semanal denominada "En primera persona", de septiembre de 1979 a julio de1983, donde habló de sus viajes, de vivir en México, de algunos libros y de sí mismo, como a lo largo de toda su obra hace un despliegue del ingenio y del cruce de géneros periodísticos y literarios[16].

---

15 Véase Guillermo Sheridan. *Notas sobre la selección y edición a Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990.

16 Si pudiéramos pensar en Ibargüengoitia como un escritor "marginal" por su irreverencia y discurso antioficialista puede tener sus matices, ya que ha gozado de un gran número de lectores, aunque vivió en medio de escritores más reconocidos que él. Además formó parte de la *Revista Vuelta* con una columna *suigeneris*, reconocimiento que le valiera una presencia en una revista dirigida por Octavio Paz entre otros escritores consagrados, con 36 textos de los cuales 26 pertenecen a la columna "En primera persona". Esta revista permaneció 22 años (1976-1998). Véase, Kutzi, Hérnandez Galván. *Ingenio por entregas: La presencia de Jorge Ibarguengoitía en Vuelta*, 20 (Tesis de maestría en la Universidad Autónoma de Zacatecas).

La polémica anunciada surge a partir de una reseña que escribe Antonio Alatorre[17] de la novela *Los pasos de López* en la Revista *Vuelta*[18], lo que genera una réplica por parte del autor, y después genera una contraréplica de Alatorre. En esta primera reseña el profesor Alatorre realiza una serie de afirmaciones a partir del debate y lectura de 14 de sus alumnos estudiantes de maestría, afirma sus opiniones vertidas a manera de un intermediario[19]. La lectura crítica advierte varios asuntos como las erratas, el misterio en la solapa de ¿Quién es López?, pero sobre todo se hace un ejercicio de recepción de la novela donde hay diferentes interpretaciones y no todos han entendido los juegos intertextuales del autor, pues en la clase hay estudiantes mexicanos y otros sudamericanos. Se afirma que desde el inicio se enteraron de que refería a Hidalgo y en la página 37 ya se sabe quién es López (menos los sudamericanos), haciendo referencia al tono antiheroico de una novela dirigida a un público mexicano: "Si a alguien se le ocurre echar andar sus estatuas en una novela, les hará dar pasos heroicos y no pasos de López. Los mexicanos estamos mejor dispuestos a ver con humor al Padre de la Patria" (Alatorre, 1982, p. 37). Se puntualiza que la novela se publicó en España con otro título: *Los conspiradores*, pero en efecto, no se enteraron muy bien quién se trataba, dentro de este cometario Alatorre afirma: "La novela de Ibargüen-

---

17 Antonio Alatorre Chávez (1922-2010), reconocido escritor, filólogo, crítico y traductor mexicano, quien fue profesor en la Universidad Autónoma Nacional de México y el Colegio de México.

18 *Vuelta*, núm. 69, 1982, 36-37.

19 Rall Dietrich apunta: "En nuestro caso concreto de "A Rose for Emily", Faulkner exige una actividad fuerte del lector, para sólo reconstruir aproximadamente la trama. Hemos podido percatarnos de las dificultades que implica en un experimento de lectura con estudiantes mexicanos" (1987, p. 421).

goitia está destinada al éxito entre nosotros y al fracaso en los demás países de habla española" (Alatorre, 1982, p. 37).

Esta primera misiva de Alatorre apunta el cariño del autor por su personaje Miguel Hidalgo, y enuncia la complejidad en el manejo del mismo. El crítico propone y dispone defectos y virtudes a partir de los comentarios de los estudiantes, que si Pípila era necesario, que sí la solapa hubiera sido otra, cuestiona el "componente intelectual" de Hidalgo, y los nombres que dejan de ser fársicos para ser ridículos. Enfatiza que la novela está plagada de refinamientos muy imaginativos, que no siempre son captados por el lector.

Jorge Ibargüengoitia responde con una carta, en la sesión "La vuelta de los días" dos números después de la reseña/ejercicio de recepción del profesor en la revista *Vuelta*[20]: "Recibí ayer Vuelta y pude leer por fin tu nota, que ya me había anunciado Kinos, Octavio Paz y Enrique Krauze. Me gustó y te la agradezco mucho" (Ibargüengoitia, 48). El autor increpa al profesor por poner a sus estudiantes a dar sus versiones semiprofesionales, lecturas que a final de cuentas muestran un ejercicio interesante, y su eco como autor guarda un poco de recelo, no obstante afirma que la lectura en España fue sesgada y no se entendió la parodia:

> No tomes estas respuestas por altanería o como rechazo. Sé que el libro tiene defectos y limitaciones es un libro limitado. Después de escribirlo me di cuenta de una cosa que lo hubiera enriquecido. Pero no vuelvo a escribirlo ni loco. Lo que se me ocurrió se quedó fuera. Mi modo. Quiero agradecer a ti por hacer la nota y a los catorce por haber leído el libro y discutirlo, con indulgencia plenaria especial a los que les gustó (Ibargüengoitia, 1982, 49).

20 *Vuelta*, 1982, p. 48-49.

Esta seductora polémica ilustra la postura de ambos, el escritor y el crítico, en un dime y diretes donde ambos cuestionan el lugar del héroe, la mitificación, y la postura singular de Ibargüengoitia, además del acto de la lectura literaria y sus implicaciones. La contra respuesta de Alatorre incurre en otros puntos que toma con ironía y suma inteligencia: "Ya Kinos me había anunciado tu carta […] Tenía cierta curiosidad por lo qué querías decirme y en qué tono me lo ibas a decir. Curiosidad normal (¡quién hubiera dicho que tu y yo íbamos a "escribirnos" algunas vez!) salpicada con un poco de paranoia" (Alatorre, 1982, 49).

Esta conversación en torno a *Los pasos de López* deja ver una opinión valiosa que ubica a la novela como una de las mejores del escritor, que escapa a la sombra y regalías de *Los Relámpagos de Agosto*, con una narración sólida que ubica "un realismo ibargüentiano", como lo denomina Alatorre. Sus opiniones me dejan pensando en la resistencia y las complicidades para leer una novela como *Los pasos de López*, sea que falten pasos para algunos y para otros sobren.

Los espacios vacíos en la lectura y la complicidad con el lector invocan una lectura abierta que nos lleva a otros textos y discursos, referentes que alimentan al texto literario, relación que va mucho más allá creando fisuras y conexiones como afirma Umberto Eco en *Lector in fabula*, comprometiendo el placer, la seducción de la anécdota y el lenguaje, y el goce, que nos provoca a detenernos como lectores en lo que "irrumpe y fragmenta" de un modo diferente, peculiar, en este caso de la lectura de la Historia con mayúsculas y de la heroicidad:

> El de la actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente), llena

> espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de donde ese texto ha surgido y dónde habrá de volcarse: movimientos cooperativos que, como más tarde ha mostrado Barthes, producen no sólo el placer, sino también en casos privilegiados, el goce del texto (Eco, 1993, 13).

El presente y el pasado son un eje de vaivenes temporales y discursivos que eluden lo dogmático y el tono serio. Leer a Ibargüengoitia es recordar la función lúdica de lo literario, pues el gesto que busca provocar es la risa, el divertimento, y sin duda, una postura crítica en su complacido lector.

Bibliografía

Alatorre, Antonio. "Los pasos de López de Jorge Ibargüengoitia" en *Vuelta*, número 69, agosto de 1982, sección Libros, pp. 36-37.

Chust, Manuel y Víctor Mínguez (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. España: PUV/ Universidad de Valencia, UAM, El Colegio de México y Universidad Veracruzana, 2003.

Domenella, Ana Rosa. *La transgresión por la ironía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

— (Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

— *Jorge Ibargüengoitia: ironía, humor y grotesco. "Los relámpagos de agosto y otros ensayos críticos"*. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011.

Domínguez, Christopher, Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (Tomo II).* México: Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993. [1979]

González, Alfonso. *Las voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*. México: Difusión Cultural, Universidad Autónoma Nacional de México, 1998.

Ibargüengoitia, Jorge. *Los pasos de López.* México: Océano, 1982.

— "Réplica y contrarréplica" en *Vuelta, núm. 71, octubre de 1982,* sección: La vuelta de los días, pp. 48-52.

Leñero, Vicente. *Los pasos de Jorge Ibargüengoitia*. México: Joaquín Mortiz, 1989.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992**.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.

Rall, Dietrich. (Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, 1987.

— "La muerte como espacio vacío" en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, 1987, pp. 411-422.

Ramírez, Fausto. "Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen de pater patriae mexicano" en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Eds. Chust, Manuel y Víctor Mínguez. España: PUV/ Universidad de Valencia, UAM, El Colegio de México y Universidad Veracruzana, 2003. 189-210.

Torri, Julio. *De fusilamientos y otras narraciones*. México: Fondo de Cultura Económica, [1940] 1964. 58-59.
Trejo Fuentes, Ignacio. *Lágrimas y risas*. México: Difusión Cultural, Universidad Autónoma Nacional de México, 1997.

Hidalgo, entre el vicio y la virtud: la historia tal como fue, la historia tal como vende

Virginia Gil Amate
Universidad de Oviedo

En la nota preliminar que Eugenio Aguirre coloca a su novela, *Hidalgo. Entre el vicio y la virtud* (2009), llama, al centón que endiña a los lectores, "novela histórica" y no lo voy a discutir porque efectivamente es eso: un texto que entra dentro de una de las modalidades del subgénero, en este caso la de recrear el pasado ante un número mayoritario de lectores a los que se les supone tan desconocedores de los recovecos de la historia como potencialmente ávidos de querer acceder a la ilusión del conocimiento de forma amena. La novela de Aguirre entra en la modalidad revisionista al estar hecha, según repite el autor en numerosas entrevistas, para mostrar al cura de Dolores "como ser humano, no como héroe de bronce"[1]. Labor no exenta de intención moral pues-

1 Arturo García Hernández. Entrevista a Eugenio Aguirre. *La Jornada*, 14/IX, 2009, p. 11.

to que aspira a que "cuando el lector termine el libro, diga: qué ganas de haberlo conocido, era a toda madre" (Idem). Claro que habrá lectores que, al llegar extenuados a la última página, más bien exclamarán "¡menos mal!" (que se acaba) o un agónico "¡lo conseguí!" (terminarlo). Bien es cierto que estos pueden ser lo menos porque la novela está destinada a eso que se llama el "gran público": una narración de gruesa extensión, lanzada, a bombo y platillo, en medios de difusión masivos, por la editorial Planeta que no invierte en productos poco rentables, una obra que promete desvelar las intimidades del llamado Padre de la Patria, mientras ofrece el espejismo de recorrer una historia que se supone dispersa aquí y allá en tratados no aptos para el común de los mortales. Fuera de esto, no deja de ser curioso que el objetivo o propósito declarado por el autor para construir semejante relato no esté tan distante de la utilización política ante la que, por lo visto, se erige el texto. Frente al héroe nacional, estandarte de la lucha por la Independencia, crisol de la unión de intereses de todos los mexicanos sean cuales fueren sus orígenes étnicos y culturales, o a su versión de "viejito rechoncho y calvo de ojos bonitos que retratan las estampitas escolares" (Idem), es decir, frente al emblema positivo (el tal "bronce") de una memoria de signo patriótico, construye Aguirre (con altibajos narrativos flagrantes, todo sea dicho) la figura de un temerario irresponsable para que, en nuestros extraños tiempos, disfrutemos de lo divertido e iconoclasta que era el Hidalgo "de carne y hueso", y, de este modo, hacerlo más querible y de la mejor manera, con conocimiento de causa por lo visto, cosa a todas luces (no sólo para Hidalgo) discutible, con verdad de la buena aunque esta pueda llegar a la disparatada hipérbole de considerarlo "el teólogo más luminoso de su momento" (Idem) o ser difícil

de encajar jocosamente, puesto que el autor no duda en decir que ha abundado en el "lado oscuro" de Hidalgo sempiternamente oculto por la historia *oficial*. El caso es que Aguirre se dedica a reconstruir "los desmanes que cometía Hidalgo […] su permisividad para que los insurgentes cometieran saqueos y asesinatos de inocentes"[2], rebajándose un tanto, a no ser que uno no sepa lo que dice, eso de que era "a toda madre". Pero se ve que no, que Aguirre no calibra bien en lo que atañe a la violencia puesto que en una entrevista en el *Diario de Querétaro* declara su fascinación por Hidalgo toda vez superada la imagen plana de lo que llama la historia oficial, cuanto "más lo vas conociendo" dice, "más lo quieres, admiras y respetas"[3], aunque en esa misma entrevista avise, sin solución de continuidad, que el "hombre", por supuesto no el "mito" ni el "héroe", "permitió asesinatos, saqueos y los reconoce, no permitió que hicieran juicios a sus prisioneros, al contrario, los toreaban y los mataban con el estoque, la tropa violaba mujeres y todo eso lo sabía Hidalgo y lo permitía" (Idem). Esa es la criatura a la que se acerca Aguirre para construir su personaje en vísperas del bicentenario –casualidades de la vida, claro, no cálculos interesados de la mercadotecnia–, sopesando que "La historia oficial es caprichosa, interpretativa y subjetiva" (Idem) por lo que es más útil dedicarse a la reflexión libérrima y activar la función crítica "a través de libros como *Hidalgo, entre la virtud y el vicio*, y otros, para cuestionar que lo que nos dijeron en la escuela no es tan cierto" (Idem), y terminar remachando el asunto a favor de su obra: "Hay muchos fenómenos de

2 Diana Amador. "El "lado oscuro" del cura Hidalgo, según el escritor Eugenio Aguirre". *CNN México*, 15/IX/2010.

3 Margarita Ladrón de Guevara. "La mejor manera de celebrar es cambiar la historia oficial: Eugenio Aguirre". *Diario de Querétaro*, 22/III/2010.

la historia oficial que no se entienden si no los bajamos del pedestal" (Idem).

Bien, una vez denostada la conversión de Hidalgo en un mito patrio bajo ese *totum revolutum* tan de moda llamado "historia oficial", podíamos preguntarnos, ¿y la Historia?, la historia como disciplina, la labor del cabal conocimiento del pasado en la que, por supuesto, se apoya Aguirre, ¿esa tampoco ha servido para conocer, hasta la aparición de esta novela, la dimensión humana de Hidalgo? Pues tampoco, porque para el autor "la historia real no existe" (Idem), por el asunto ese tan posmoderno de considerar lo producido por esta rama del conocimiento un mero discurso, una *narración* sostenida en las interpretaciones del historiador. "No hay una verdad histórica absoluta" dice Aguirre y aquí, para que no parezca que me complazco en contradecirlo, le doy la razón, pero no por eso estamos tan faltos de conocimiento que tengamos que averiguar el desarrollo del movimiento de la Independencia en México, o la dimensión humana de Hidalgo, en la novela de Aguirre. Sobre todo porque en la literatura se busca otra cosa que esta obra no da. Pero sigamos con las bases teóricas sobre las que asienta este novelista sus puntos de partida. Escribe contra el emblema político, positivo y plano (obviamente, es un símbolo patriótico), que sepulta al Hidalgo real. Escribe contra ese espantajo que desde hace tiempo se llama "historia oficial" sin aclararnos, como suele ser habitual, a cuáles historiadores o línea histórica se refiere, al menos en las entrevistas, si nos guiamos por la novela la cosa cambia puesto que uno de los malos malísimos de la trama es Lucas Alamán, pero sería curioso que este fuera un representante de la "historia oficial" celebratoria de la figura de Hidalgo. Fuera de esto no tenemos mayor orientación de parte del autor que el carácter parcial

y la incapacidad atribuida a este tipo de discurso para dar a conocer la historia nacional, cosa rara al haber indicado el mismo Aguirre que eso se aprende en la escuela en México:

> La historiografía oficial siempre se ha comportado de forma dogmática y maniquea, y no ha servido para divulgar los conocimiento del pasado entre la población en general[4].

Quedémonos, entonces, con que esa historia, que sí se conoce, ha fabricado un héroe positivo y plano, mientras esta novela nos va a dar un héroe óptimo y raro.

Paradójicamente, en función de los presupuestos establecidos por Aguirre, sí sirven para conocer el pasado los estudios que dan cuenta de esa historia, la real, la que "no existe" pero andan por aquí y por allá diseminada en libros realmente aburridos para el vulgo, según Aguirre, por eso es bueno acomodar esos *hipotéticos* datos en una narración amena, como son para el autor sus propias novelas históricas que "tienden a esa divulgación, a sacar de los medios académicos y de las esferas de élite información que puede ser bien asimilada si los textos se redactan con una intención literaria que propicia su lectura en forma gozosa y placentera" (Idem). Ahora, aunque estemos bien liados, sí llegamos a entender que hay una verdad, que está en los documentos del pasado y en los tratados de historia, que de ahí pasa a esta novela que, por ser tal, es meramente entretenida y no es necesario establecer alguna coherencia en la elección de los datos que las diversas líneas de investigación han establecido: ¡Pobre *gran público*!

---

4 Mario Casasús. "Entrevista con Eugenio Aguirre". *Rebelión / Clarín de Chile*, 16/IX/2010.

Concedamos, ante este barullo de declaraciones ausentes de sindéresis, que las entrevistas pueden tener un grado relativo de fiabilidad, que las respuestas han podido descontextualizarse o no captarse cabalmente el mensaje, incluso que Aguirre podía no estar en su mejor momento de lucidez el día que tocaba propaganda del producto. Vayamos entonces a la novela.

La narración se abre con un primer capítulo prometedor, en escena tenemos a José María Canseco, criollo, hijo de padre insurgente, que no ha sentido la causa independentista como propia. Es este un personaje histórico cuyo caso reconstruye Eric Van Young en *La otra rebelión. La lucha por la Independencia de México, 1810-1821*[5], una de las fuentes, en información y estilo, utilizada por Aguirre. Sobre los datos conocidos del destino que corrieron los insurgentes de la primera hora, la novela se toma la licencia de que Canseco, reflejo de una memoria individual y conflictiva en el organigrama patriótico, vaya acomodando sus cabezas en jaulas. El amargo estado de derrota de los, en el presente de la narración, inmediatos hacedores de la historia se une a la situación personal de Canseco, marcada por el miedo, la culpa y la indefinición de su opción política. Es este inicio un marco de apertura a una trama que, a partir del segundo capítulo, se construirá linealmente, siguiendo la cronología biográfica de Hidalgo. Por tanto, el recurso ficcional de narrar desde una conciencia dolorida queda olvidado para no aparecer ya más en la novela. A continuación serán los Hidalgo los narradores. José Joaquín se encargará de los siguientes tres capítulos, trazando una imagen familiar, amable y desacralizada, de su famoso hermano. Miguel tomará

5 Eric Van Young. *La otra rebelión. La lucha por la Independencia de México, 1810-1821*. México: FCE, 2006.

las riendas del relato a partir del capítulo V. La narración fluye entre los hitos de su vida y el comentario que el propio personaje, autoconsciente de su lugar en la historia, puede hacer de lo escrito sobre su figura. Aparece entonces ante el lector la labilidad de la percepción subjetiva, que sirve, en el plano de la creación literaria, para que el personaje juzgue las impresiones de su hermano; y, en el plano extraliterario, para que queden sometidos a duda los testimonios vertidos por los contemporáneos del Hidalgo histórico:

> ¿Por qué me sonrojo y después me río? Bueno es que no dejan de ser curiosas, cuando menos para mí, las apreciaciones de mi hermano José Joaquín respecto de ciertos, nombrémoslos así, desfiguros de mi corazón por aquellas fechas. Pero ¿qué puedo decir? El universo de las apreciaciones que hacemos sobre quienes nos rodean y las circunstancias bajo las que actúan es como un calidoscopio[6].

A ello se suma la lucha de versiones recreada en la novela. Así, el hecho de que Hidalgo no obtuviera el grado de doctor, explicado por Alamán como un ejemplo más del carácter disoluto del cura de Dolores al haberse jugado en Maravatío el dinero que debía emplear en los honorarios exigidos por la Universidad de México, toma otro cariz en manos del dominico Ramón Casaus que lo achaca al desdén de Hidalgo por la institución, para ser, finalmente, la propia Universidad la que no quiso ni reconoció el talento del cura en los *Diálogos entre Filopatro, Acerario y Moros*[7]; y todas contrastan

6 Eugenio Aguirre. *Hidalgo. Entre el vicio y la virtud*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2011 (2ª ed.), p. 61. En adelante, las referencias y citas a la novela irán acompañadas en el texto de su número de página.

7 Juan E. Hernández y Dávalos. *Colección de documentos para la historia de la guerra de Independencia de México*, vol. 2. México, 1877-1882, p. 645.

con lo declarado por el propio Hidalgo según consta en los documentos del juicio al que se le sometió. El personaje, en la novela, toma su verdad, la de Alamán y, conjuntamente, la de los dos libelos para implantar el desconcierto y sobre él erigir un supuesto vacío que vendría a llenar la ficción:

> ¡Ahí tenemos tres interpretaciones de los hechos! ¿Cuál de ellas es, rigurosamente, verídica? Si yo afirmara que las tres tienen algo de verdad ¿se me tildaría de loco? ¿Se me calificaría de farsante […] ¿Cuál será, entonces, la apreciación verosímil? Quién sabe, ¿verdad? (p. 62).

Aparentemente nada que objetar a las grietas de incertidumbre que rodean lo que llamamos realidad o a los límites y errores del conocimiento histórico, pero ¿qué tipo de duda quiere implantar Aguirre en sus lectores con el lío que se trae entre historia oficial, conocimiento histórico disperso y no asequible a la inteligencia media, versiones encontradas (que el novelista encuentra juntando los textos más dispares, el del testimonio del personaje histórico con el de sus detractores coetáneos), y una novela que promete dar al Hidalgo extraliterario una dimensión humana real? Paradójicamente sobre la base documental se construye la narración, el texto va hilando, entre desmanes y chocarrerías, cuanto dato le ha salido al paso a Aguirre, cuanto intertexto histórico o documental ha encontrado de utilidad, porque *Hidalgo. Entre el vicio y la virtud* entra dentro de la modalidad arqueológica de la novela histórica sólo que se ha combinado esta con el sainete.

No es extraño constatar que el procedimiento narrativo de Aguirre ha sido, en muchos apartados de la novela, la mera trasposición narrativa, con las elipsis que el novelista ha considerado pertinentes, de los testimonios, edictos y declaraciones del propio Hidalgo durante el juicio al que

fue sometido en mayo de 1811 todos ellos recopilados en la *Colección…* de Hernández y Dávalos. Se suma a ello un desfile de virreyes, de obispos, de presidentes de audiencia, de generales, de edictos reales, de acontecimientos económicos, políticos y militares sucedidos en Europa o América, con inflación de datos y sin mucho calado lógico, que junto a sabios, teólogos y curas de diferente ralea, transitan incansablemente por las muchas páginas que forman el texto. Los nombres completos de los protagonistas principales o secundarios de la historia, sus cargos o sus acciones políticas se repiten cansinamente, entrando también en los diálogos torpemente porque es claro indicio de que los pildorazos informativos se dirigen hacia una especie de exhibición referencial frente al lector puesto que son innecesarios entre los personajes e inconvenientes a la trama narrativa:

> Las cuchufletas y las risas se prodigaron durante muchas horas hasta que la euforia bajó de tono y la plática derivó hacia la persona del virrey fray Antonio María de Bucareli y Ursúa Hinostroza y Lasso de la Vega, bailío de la Orden de San Juan, quien se había opuesto a la propuesta del visitador del rey Carlos III, don José de Gálvez Gallardo, de fragmentar la jurisdicción del virreinato en doce intendencias cuyos asuntos fiscales estarían coordinados por un funcionario, directamente subordinado al Consejo de Indias (p. 64).

Puede haber errores de bulto en el manejo de la información, así considerar el sector minero fundamentalmente en manos de los gachupines; o introducir alegremente el desconcierto, por ejemplo al considerar a José de Gálvez tanto un peligroso agente frente a la divulgación de ideas ilustradas en la Nueva España como un miembro principal del elenco de las Luces peninsulares:

> La llegada de un nuevo virrey acaparó la atención de mis amigos en Guanajuato. Miguel de la Grúa, marqués de Branciforte, impuesto al rey por la voluntad de Manuel Godoy, era igual que Juan Antonio de Riaño miembro de la escuela de José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, Gaspar Melchor de Jovellanos y José de Gálvez, y, por ende, afín a las ideas ilustradas (p. 125).

La situación de opresión de los indígenas puede atribuirla el protagonista de esta novela a la política borbónica, y con ello no se resiente el Hidalgo histórico, pero, para no quedarse corto, Aguirre decide dejar sentado en su ficción que el *Nuevo sistema de gobierno económico para América* de Campillo y Cossió era la fuente de la que manaron las reformas dieciochescas y su autor el directo inspirador de la explotación de los naturales:

> Consideré, entonces, la opresión en que vivían los indios bajo las reformas borbónicas inspiradas en las recomendaciones que José del Campillo y Cosío había dado a conocer en su *Nuevo sistema de gobierno económico para la América*; reformas que habían desmembrado sus territorios, afectado sus bienes, sus cajas comunales, sus derechos y su identidad, con lo que quedaron reducidos a la pobreza y a una vida de privaciones e incertidumbres que los orillaba a refugiarse en conductas incomprensibles y atávicas (p. 101).

Por supuesto, a lo largo del relato, hay inflación de interpretación, dada en forma de conocimiento establecido, en cuanto acontecimiento ha sacado Aguirre de monografías o artículos especializados para convertirlo en marco histórico de su novela, porque lo que da es una síntesis de una síntesis: un resumen de las lecturas hechas por el propio autor que responden a lo que él ha decretado ideológicamente válido

para recrear el pasado. Eso ocurre, por ejemplo, con las ligazones directas y burdas que traza entre el pensamiento de la Independencia y la doctrina teológica de los jesuitas, o con la plasmación del erial de cultura en que se convierte la Nueva España por el decreto de expulsión, que debe de dejar bien embrollados a los lectores porque en paralelo se exhiben los nombres propios, los avances y las ideas de cuantos brillaron en el ámbito de las ciencias, las letras o el pensamiento sin pertenecer a la Compañía de Jesús.

La información convive con el anacronismo, que no pretende instaurar reflexión alguna sobre la continuidad, la repetición o la permanencia frente al paso del tiempo, sino ser un mero recurso humorístico. Así Camilo José Cela aparecerá porque comparte gracejo con el protagonista:

> Fuimos recibidos [en el curato de Colima] por don Camilo José Cela, quien presumía, además de su linaje iriaflavioso, de ser hijo de inglesa, y de ahí su proclividad a gastar bromas agudas e inteligentes que la mayoría no entendía pero que a mí me hacían perder las ternillas a carcajadas (p. 92).

Mientras Paco Ignacio Taibo II y Arturo Pérez Reverte lo harán por ser autores del gusto de Aguirre[8]. Las coplas populares, "Allá en el rancho grande" o "Juan Charrasqueado", quizá vengan a identificar el escenario geográfico o sean simpáticos guiños al lector; y el estrambote final consistente en que, inmediatamente después de la primera descarga del pelotón de fusilamiento, el personaje comience a escuchar la balada "Llamando a la puerta del cielo" de Bob Dylan, cuya letra en la novela entona una coro celestial, en vez de los

8 "Porque ambos han trabajado temas históricos con brillantes y merecen un modesto homenaje intertextual. Además sus textos o interpolaciones son pertinentes" (Mario Casasús, 2010).

demoníacos "Guns and roses"su no sé si solidariza mucho o hace nacer la empatía con el Hidalgo *humano* que aquí se ha querido rescatar…

La semblanza de Hidalgo parte de su etapa formativa, no añade la narración nada al conocimiento que hay del personaje histórico, ahí está su entorno familiar, sus orígenes socioeconómicos, sus lecturas ilustradas, el manejo de las lenguas vernáculas que caracterizaba al clero secular, etc. Sin embargo, el retrato de esta fase, junto a la que traza una vez que al protagonista le encomiendan los primeros curatos, es primaria y contradictoria, en cuanto al contexto histórico, y fuertemente interpretativa y subjetiva, en lo que se refiere a la configuración del personaje. A saber, el marco de época se centra en una serie de tópicos que van del antagonismo irreconciliable entre gachupines y criollos, a la posición unánime de los criollos contra la monarquía hispánica, pasando por la visión de la organización virreinal como un completo desastre administrativo. Como la novela no analiza ninguno de estos asuntos sino que recoge datos y los arroja, sin orden ni concierto, en un texto que, sin embargo, permite la amplificación ficcional de la vida cotidiana, cada uno de estos temas aparecen contestados, afirmados y vueltos a contradecir, según vaya avanzando la narración. Con respecto al protagonista, la novela implementa los rasgos de carácter y dentro de ellos los mundanos, no desdibuja las tendencias o pulsiones del Hidalgo histórico pero si inventa situaciones y reacciones para el personaje que, en un primer momento, no lo individualizan sino que lo colocan dentro de una línea de análisis abundantemente recorrida por la crítica en la que los criollos serían un colectivo de ociosos e intrigantes. Puede verse esto en la repetición de una forma narrativa que contrapone el panorama político convulso y cambiante con la vida del

Hidalgo novelesco antes de la insurgencia, fija, frivolona, relajada, intelectualoide, preocupada mayormente por lo que pueda atentar contra su interés directo. Como además se intensifica, al darle un gran espacio narrativo, su personalidad poco dada a las convenciones puritanas, el resultado es que el Hidalgo celebrado por Aguirre es, antes de empezar la contienda, un maula atolondrado que se salta cualquier regla mínima de urbanidad y cualquier prejuicio moral y, efectivamente, qué alegría de Hidalgo sino fuera porque el personaje de esta novela –y eso es lo que me interesa destacar en este trabajo, no la psicología ni las acciones del Hidalgo testimoniado en los documentos y en los estudios, sino el que nos da Aguirre–, no tiene escrúpulos y condena al desastre, utilizando su carisma y sus tretas, a los sectores más desvalidos de la población.

Una vez implicado en la guerra de Independencia, el personaje podrá ser un manipulador consciente –para eso utiliza Aguirre, entrecomillado, el relato de Pedro Sotelo recopilado por Hernández y Dávalos en la Colección de documentos para la historia de la guerra de la Independencia de México (Hernández 1877-1882 doc. 178 321-330), recalcando que fue "el primero a quien endilgué mi soflama" (p. 233), es decir, sus ideas sobre la necesidad de la Emancipación– o su contrario, un loco temerario presa de arrebatos, denominados, igual que en los testimonios conservados del juicio9, "frenesí", si bien en las acusaciones documentadas de los testigos durante la causa histórica, o en las misma declaraciones

9 Según se apunta en la declaración efectuada por Hidalgo ante el juez de la causa, Angel Avella, el 7 de mayo de 1811: "Dijo: que antes de dar el grito, no pasó más de lo que tiene declarado y que su inclinación á la Independencia fué lo que le obligó á decidirse con tanta ligereza o llamesé frenesí" ("Declaración del cura Hidalgo, en ochenta y nueve fojas", vol. 2, doc. 2, item 4, p. 10.

del reo, no se ensayaban explicaciones para tal agitación del espíritu, en la novela puede argumentarse echando mano de la diferencia entre la mentalidad militar y la revolucionaria. Así, en uno de los muchos enfrentamientos escenificados en la narración entre Hidalgo y Allende sobre los desmanes cometidos por la tropa fuera del campo de batalla, el protagonista formula proposiciones que parecen filosóficas y más bien son uno de esos galimatías verbales que tanto gustan en nuestra época:

> Estábamos metidos en el mismo río, sólo que en corrientes diferentes. Aldama, Abasolo y muchos de los oficiales se inclinaban en su favor por razones que obedecían al *deber ser* propio de la educación castrense. Yo, en cambio, junto con decenas de revolucionarios, improvisados si se quiere, luchábamos por el *ser* que conlleva una libertad irrestricta y digna para todo ser humano, sin distinción de clases (p. 280).

Esa mezcolanza entre psicologías dispares, violencia despiadada y aspiraciones a la libertad y la dignidad manejada en la novela, se ve que no la entiende ni el autor, puesto que un poco más adelante, aparece, esta vez en diálogo con Jesús Santos Villa, un Hidalgo algo más contrito –el que figura en sus propios escritos finales, dicho sea de paso– frente a la barbarie y bastante más distanciado del sector popular de sus tropas:

> …lo que me amarga un poquito son las brutalidades de la plebe y la falta de comprensión de Allende. Estamos en guerra y en la guerra, como en el amor, se vale todo (p. 282).

Para después descubrir, en el texto ficcional me refiero, que no, que en realidad este Hidalgo "a toda madre" dis-

frutaba, secreta y morbosamente, con los desmanes, tal cual dejaron escrito sus detractores, buen ejemplo es la escena en la que se refleja la toma de la Alhóndiga de las Granaditas:

> El tumulto era indescriptible. Cientos de individuos de toda clase y ralea, entre ellos los criminales que un cuerpo de caballería había sacado de las prisiones, recorrían la ciudad, se introducían a las casas de los españoles, mataban a los que oponían resistencia o los arrojaban a la calle para ser pasto de la turba y, sin mediar razones, se dedicaban a un saqueo despiadado. Yo vivía todo aquello como si sucediese en un sueño, una pesadilla mórbida, bestial, que, sin embargo, no me ocasionaba ningún remordimiento. Al contrario, en algún rincón oscuro de mi ser encontraba una satisfacción y un gozo que jamás me atrevería a participar a alguien (p. 311).

Pero no habrá descanso para el lector de Aguirre porque, unas páginas más adelante, el personaje creado para combatir el vacío estandarte patriótico, resulta que maneja con cálculo y perfección la dimensión política de los sucesos históricos:

> Allende estaba realmente alterado [...]. Él me achacaba la forma turbulenta y salvaje con que se comportaba la muchedumbre que, día con día, engrosaba nuestro ejército y ello lo ponía fuera de sus cabales. Sin embargo, yo sabía que si no aplicábamos en los primeros enfrentamientos con los gachupines una política de manga ancha para con los saqueos y el desfogue de los rencores ancestrales, sólo se nos unirían unos cuantos y que éstos no serían suficientes para mantener la *empresa* que nos habíamos fijado; esto es, la realización de la Independencia, que compensaría esos males, justificándolos (p. 321).

¿Qué es lo que está pasando con el trazado del personaje? Obviamente que la novela está fuertemente apegada a bibliografía histórica pero maneja esta sin gradación y sin reflexión, la arroja en bruto y en síntesis. Por eso el receptor al que se destinan este tipo de novelas históricas –las construidas sobre una inmoderada documentación, propicia para crear un espejismo de realidad extraliteraria, hilada a través de la dramatización de los sucesos para que sea agradable de digerir y provoque la sensación de estar aprendiendo sin esfuerzo, arrojando aquí y allá alguna que otra dosis (incluso sobredosis) de humor para que el personal no se aburra– caerá en un agudo despiste, bastante más fuerte del que ocasionan, en el orden de lo real al común de los mortales, los símbolos patrióticos, porque ¿cuál es el mensaje de Aguirre? ¿qué sus lectores aprendan a querer a su criatura de la cual ha elegido mostrarnos el lado demagógico, calculador y desalmado con técnicas de esperpento y caricatura para que puedan reírse de unos hechos ignominiosos que son, y se proyectan, como reales? En esta novela la información histórica cae en aluvión, la intencionalidad política la marcan las declaraciones del autor, además de estar inserta en el curso de la narración por ejemplo en el anatema que caerá sobre el libertario Hidalgo de ser invocado como signo de un orden institucional por cuanto cargo público, de primera o de quinta, haya en México y su figura representada en estatuas de dudoso parecido con el modelo original, con el que la Virgen de Guadalupe condena en sueños al personaje por haberla convertido en guerrera, por haberla utilizado. A este punto no sé que me resulta más raro si el decreto de Barthes[10] sobre la dudosa consistencia del conocimiento his-

10 Roland Barthes. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.

tórico por venir dado en forma de narración o que nuestro escritor haya definido, con irónica y también satisfecha autocondescendencia, el bravo linaje de los Aguirre, desde el amazonauta Lope, hasta el escribano "Eugenio Aguirre" que aparece en la novela como descendiente del duro oidor peninsular Guillermo de Aguirre, y sus andanzas en la tierra con un dicho: "Dios te libre del agarre de un Aguirre", pues eso, Dios nos libre.

Bibliografía

Aguirre, Eugenio. Hidalgo. *Entre el vicio y la virtud.* México: Ed. Planeta Mexicana, 2011 (2ª ed.).

Amador, Diana. "El «lado oscuro» del cura Hidalgo, según el escritor Eugenio Aguirre". *CNN México*, 15/IX/2010.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona: Paidós, 1987.

Casasús, Mario. "Entrevista con Eugenio Aguirre". *Rebelión / Clarín de Chile*, 16/IX/2010.

García Hernández, Arturo. "Entrevista con Eugenio Aguirre". *La jornada* 14/IX, 2009, p. 11.

Hernández y Dávalos, Juan E. *Colección de documentos para la historia de la guerra de Independencia de México*, vol. 2. México, 1877-1882.

Ladrón de Guevara, Margarita. "La mejor manera de celebrar es cambiar la historia oficial: Eugenio Aguirre". *Diario de Querétaro*, 22/III/2010.

Van Young, Eric. *La otra rebelión. La lucha por la Independencia de México, 1810-1821*. México: FCE, 2006.

Cartón patria, una lectura de *El guerrero del alba*

Francisco José López Alfonso
Universitat de València

"La revolución francesa –observaba Tocqueville– no ha tenido territorio propio. Es más, su efecto ha sido, en cierto modo, el de borrar del mapa todas las antiguas fronteras. (…), por encima de todas las nacionalidades particulares, ha formado una patria intelectual común de la que los hombres de todas las naciones han podido hacerse ciudadanos" (59-60).

Idéntico efecto debieron provocar la Revolución americana y la Independencia hispanoamericana, que compartían con el fenómeno francés el deseo de abolir la antigua sociedad más que el del simple cambio de gobierno. Únicamente así cobran sentido las palabras de Benjamín Franklin –"Donde mora la libertad, allí esta mi patria"– y los actos del general español Javier Mina y otros voluntarios foráneos dispuestos a auxiliar a los insurgentes mexicanos: "La expedición de Javier Mina, además de voluntarios españoles e ingleses, había sido reforzada por muchos jóvenes patriotas americanos de Baltimore y batallones de Filadel-

fia, Meryland y Nueva Orleáns que venían para ayudarlos a librarse del cruel yugo europeo, como ellos lo habían hecho unos años antes" (Huerta-Nava 85).

No es difícil imaginar el entusiasmo de estos hombres situados en el umbral entre un ya no más y un todavía no, entre el fin de un mundo y el nacimiento de otro. Porque no era otra la idea central de la revolución, sino la fundación de la libertad; es decir, la fundación de una estructura política que garantizase un espacio donde pudiera existir la libertad (Arendt 124). Y eso era mucho más que liberarse de la antigua opresión metropolitana, pues exigía un contrato social basado en la reciprocidad y la igualdad de sus miembros. Su contenido real era una promesa y el resultado, ciertamente una "sociedad" en el antiguo sentido romano del término, que quiere decir alianza. Esta alianza vinculaba a sus integrantes en una nueva estructura de poder en virtud de "promesas libres y sinceras" (Arendt 174).

Ese es el fondo histórico y esa, la cuestión política sobre los que se proyecta la citada novela de Raquel Huerta-Nava, titulada *El guerrero del alba* y publicada en el 2007, por la editorial Grijalbo. En realidad, es poco novela –y si se me permite el juicio, floja– y mucho más una biografía bien documentada, del general independentista y más tarde presidente de México Vicente Guerrero. Los orígenes historiográficos del relato, apenas superados, quedan testimoniados por la autora en el curioso "Apéndice histórico" que sigue a la biografía y en el que narra la historia del mismo texto y reflexiona sobre su intención "Este libro fue concebido como una investigación…" (213). La enigmática figura de Guerrero, ligada al tópico del arriero, mulato e iletrado, repetido por la historiografía, le obliga a pronunciarse por "el oficio del historiador" (24) y a responder emprendiendo lo que considera "uno de los llamados de la historiogra-

fía contemporánea de México" (217): revisar con técnicas modernas las fuentes originales de la época. El resultado, "una trama de la insurgencia muy distinta a la que ofrece la historia tradicional u oficial" (217).

No es difícil comprender que este hallazgo es algo más que el simple efecto de unas técnicas novedosas. A pesar de que en otro momento la denomine pomposamente "ciencia histórica" (222), la historiografía no es una reconstrucción científica del pasado. Todo relato histórico es siempre selectivo, interesado; oculta tanto como desvela. En el caso de las historias nacionales, únicamente se extraen aquellos hechos que justifican o combaten la existencia del Estado vigente; aquellos otros que pudieran sustentar una historia nacional distinta serán sistemáticamente ocultadas (Pérez Vejo 116). Con otras palabras, la historiografía es siempre beligerante, ya sea celebratoria o crítica. Y es que la historia nacional no es solo recuperación o invención del pasado, sino un importante elemento de cohesión social, de evocación de ese pasado como imagen del presente. Dicho de un modo sentencioso, toda historia es siempre historia del presente.

La utilidad de la historia deriva de su capacidad para influir sobre la vida actual; de su capacidad de hacer del relato del pasado una narración con significado simbólico para el presente (Pérez Vejo 119), lo cual presupone una analogía entre el pasado y el presente; es decir, presupone establecer una metáfora que es, de hecho, la negación de la misma idea de historia y su sustitución por una filosofía de la historia. En este caso, la analogía se funda entre la construcción del estado-nación y la reconstrucción del país después de los terremotos de 1985, por cuyas fechas se inició la investigación sobre Guerrero, según recuerda Huerta-Navas (213). La destrucción provocada por los terremotos era, a su vez, el símbolo de un estado general de las cosas

en México: "El título inicial de este libro: *El guerrero del alba*, obedece a la idea de su ininterrumpido combate para el nacimiento de la patria, para esa alba o aurora de un país libre y soberano" (224).

En el presente, el enemigo no es la metrópoli española, ni el viejo modelo social que representaba, sino "este tiempo nihilista y único, dolarizado, globalizado y materialista" (224), en palabras de la autora. Para combatirlo se propone el ejemplo del sacrificio por la patria de Vicente Guerrero, cuya integridad y valor cívico deberían imitar principalmente "la infancia y juventud de este país" (224).

Probablemente sea la utilidad última de la historia y no el mero deseo de conocer el pasado o las dificultades para lograrlo lo que determine la modificación del proyecto inicialmente historiográfico: "Y en aquellas lecturas [de los principales autores sobre la insurgencia] donde se mezcla la leyenda con los hechos históricos decidí que este libro tenía más el carácter de un texto literario que de un frío recuento de los hechos" (218).

No es, entonces, el acatamiento de una imposición forzada por lo inabarcable de la tarea –el "doble de tiempo" y "cincuenta notas a pie" de cada página (218)–, sino una decisión favorecida por la capacidad de la literatura para conmover los ánimos frente a la pretendida frialdad objetiva de la historia. La historia inventa el mito de la nación y otras formas discursivas, en esta oportunidad la literatura, pero en otras, el teatro, el cine, la televisión, la prensa… lo difunden. La historia, apenas trasformada en novela, se convierte en partera de la nación, desempeñando una función mítica –como relato de los orígenes, como narración de un mito fundacional– y una función ritual– como celebración, como rito de un pasado que se repite indefinidamente. El pasado repitiéndose en circunstancias semejantes en épocas

diferentes, con un mismo o parecido contenido ideológico (Pérez Vejo 191).

Nada nuevo, lo sorprendente es que la autora desvele la operación taumatúrgica, aunque sea de modo confuso:

> La biografía es la microhistoria dentro del flujo humano por los ciclos y tendencias de la gran historia del mundo y si a eso le sumamos las leyendas y tradiciones, entonces tenemos un mito fundacional de la nación mexicana donde los hechos históricos se funden con la tradición oral y con las armas de la creación literaria para formar un todo, una historia que de otra forma no podría ser jamás contada y que se basa por completo en las fuentes consultadas (222-223).

La nación se muestra así como un asunto de estética tanto o más que de teoría política. Y la identidad nacional, como un cuento ideológico. *El guerrero del alba* es otro ejemplo más que parece corroborar la tesis de Ernest Gellner, Benedict Anderson, Eric Hobsbawm y otros estudiosos que afirman que la nación es un "artefacto cultural", una invención interesada del Estado o de aquellos grupos que aspiran a convertirse en Estado, sin ningún cimiento objetivo. Como señala Anderson en *Comunidades imaginadas*, el nacionalismo no es propiamente una ideología, como lo son el liberalismo o el marxismo, sino una construcción cultural, como la familia o la religión, basada en la predisposición al sacrificio, incluso de la vida, en beneficio de la comunidad (Álvarez Junco 59-60):

–Padre, yo a usted lo respeto– [afirmará Guerrero]– pero la patria es primero, tendrán que matarnos a todos antes de que renunciemos a conquistar nuestra libertad, Los españoles ya no van mandar aquí. Repita al virrey mis palabras. La patria es primero (Huerta-Nava 116).

Es decir, se trata de un poderoso instrumento de cohesión social que requiere de los individuos su supersticiosa y fanática adhesión a ese nuevo absoluto que es la patria. Tocqueville ya comprendió muy bien sus presupuestos. La sociedad del antiguo régimen era una sociedad fragmentada en estratos, tanto verticales como horizontales (estamentos, gremios…) impermeables entre sí y cuyos sistemas de identificación colectiva eran diferentes para cada grupo. Y lo que es más importante, donde los grupos dirigentes insistían en reforzar esta diferenciación. Con el surgimiento de la sociedad civil, sociedad de la atomística, como la caracterizó Hegel, estos distintos sentimientos comunales se diluyeron.

> Los hombres, al no estar ya vinculados por lazos de casta, de clase, de corporación, de familia, se sienten demasiado inclinados a no preocuparse más que de sus intereses particulares, siempre tentados de no pensar sino en sí mismos y de encerrarse en un individualismo estrecho que ahoga toda virtud pública. El despotismo, lejos de luchar contra esa tendencia, la hace mucho más fuerte, pues quita a los ciudadanos toda pasión común, toda necesidad mutua, toda exigencia de entenderse, toda ocasión de actuar conjuntamente; los encierra, por decirlo así, en la vida privada (Tocqueville 50).

Pero la nación no es solo un instrumento de unidad social. Es también y sobre todo, porque ahí radica su finalidad última, un principio que organiza jerárquicamente la sociedad, que establece quién debe mandar y quién debe obedecer. "La patria es primero", como sentenciaba solemne el Guerrero de Huerta-Navas; la patria, no la libertad.

La nación es un mito y los mitos son creencias santificadas por la historia y por la tradición (Pérez Vejo 17). La nación es un hábito –fiestas oficiales, estatuas y retratos,

vidas narradas de héroes cuyas virtudes serán luego ensalzadas en las escuelas–, lenta gota que erosiona la razón crítica y obliga, inconscientemente, a asumir sus presupuestos que se sustraen al examen.

Pero la patria no es una. La nación se enfrenta a otras naciones y, cuando logra vencerlas, se erige sobre su destrucción (Pérez Vejo 83). Es la lucha en el plano simbólico de las fuerzas políticas que se combaten en otros órdenes. Porque a las naciones las hace el poder y no la cultura (Pérez Vejo 68), como quería Herder. La novela de Huerta-Nava da cuenta de esta lucha secular en México. Aún más, la novela constituye una escaramuza más de la misma, en la que el autor-narrador no duda en posicionarse. Se trata de un autor-narrador en primera persona –"(…) no dudo (…)", dice en la página 136–, pero distante en el tiempo de los acontecimientos narrados –"(…) Valladolid, la actual Morelia", leemos en la página 11–; aunque no en el espacio, pues es mexicano: "(…) para formar una sede de la logia en nuestro país, (…)" (156).

Este yo asume la condición explícita de un historiador que bucea en los archivos para comprobar que no existe el original del supuesto arrepentimiento de Morelos (78), que denuncia el "Abrazo de Acatempan" entre Iturbide y Guerrero como "uno más de los mitos y leyendas de nuestra historia" (128) y que, ocasionalmente, cita las fuentes que maneja. Con todo, es un narrador en el que no es posible confiar de modo pleno. A veces, por errores infantiles, como cuando afirma que Guerrero "estuvo muy consciente del dolor de la esclavitud que vivió en carne propia gracias a los relatos de su abuelo" (8); a veces, porque se contradice, como al mencionar el profundo desprecio que Armijo sentía por el enemigo, cuando apenas tres páginas atrás había señalado que envió a su hijo personalmente al virrey Apodaca para solicitar el perdón de Nicolás Bravo (97); y, a veces, porque,

a pesar de la documentación exhaustiva que maneja, rellena huecos sin pudor; cosa que hace, por ejemplo, al subrayar la importancia de las lecturas escolares en la formación de Guerrero, sin mencionar siquiera cuáles fueron: "Las lecturas de infancia en la escuela elemental tuvieron un alto contenido moral y filosófico que se dejó traslucir en el pensamiento y en la escritura de Vicente durante la edad adulta"(10).

Quizá pudiera pensarse que este historiador no confiable guarda alguna semejanza con el narrador del *Quijote*. Pero nada más lejos de la realidad, porque no parece haber propósito alguno detrás de esta caracterización. En realidad, se trata de un narrador muy atado a su condición de historiador, encadenado, se diría; hasta tal punto que no se permite vuelo imaginativo alguno, si no es el sueño o delirio que tiene Guerrero cuando, gravemente herido, es cuidado por un curandero indígena:

> "Es tu destino hijito, tu nagual es un águila, y de nuevo ha levantado el vuelo, lista para el combate…" eran las palabras que llegaban a la mente de Vicente, confundidas entre el humo del copal y el olor de las hierbas de los emplastos de tepezcohuite y hierbas frescas que un curandero experto le aplicaba. Se veía sobrevolando las cañadas, convertido en águila (…) (147).

Es fácil reconocer en este sueño la alusión al águila del escudo de México, ese águila que en las interpretaciones más comunes representa al pueblo mexicano que devora a la serpiente, símbolo de los enemigos de la nación. El sueño sugiere de paso una identificación entre la causa insurgente y los derechos indígenas sobre el territorio por su largo asentamiento. La intención es decididamente historiográfica antes que novelesca, como declaró Huerta-Nava en una entrevista concedida a García Hernández: la forma de novelar la histo-

ria sin traicionarla consiste en apegarse "a lo que los documentos nos dan".

De este modo, la narración se enmaraña en los primeros capítulos en una sucesión farragosa de batallas cuyo significado se pierde en la retahíla positivista y abre expectativas que luego no serán retomadas, como las despertadas sobre la Güera Rodríguez y su relación erótico-política con Iturbide, en una presentación de tres páginas. No deben existir documentos. Es este propósito de respetar la historia igualmente lo que explica que los personajes no ofrezcan un desarrollo psicológico; quizá sea mejor así. Aunque tal rigor historicista no resulte un obstáculo para que la presentación de patriotas y realistas recurra a los tópicos más previsibles: "Entonces le fue presentado un joven capitán de aspecto gallardo, trigueño, alto, esbelto, de nariz pronunciadamente aguileña, pómulos salientes y cabellos lisos, negros y grandes que formaban un copete sobre la frente. Tenía unos veintisiete años; (…) Era el capitán insurgente don Vicente Guerrero (…)" (38).

En realidad, lo que interesa de este narrador es que, como historiador, no hace otra cosa que lo que, de todas formas, se ha hecho siempre implícitamente: formular un juicio sobre la historia (Blumenberg 59. Ginzburg, *El juez*). Su voz se hace oír de modo ostensible, rompiendo cualquier atisbo de ilusión novelesca; su opinión, a veces, se deja entrever a través del vocabulario que emplea, en especial, a través de la adjetivación, pero otras enjuicia contundentemente los hechos: "Lejos estaba [Guerrero] de pensar que uno de esos documentos en blanco sería utilizado por algún ruin enemigo para escribir un horrible testamento apócrifo, testimonio de un odio que iba más allá de lo político y de lo moral y que raya en la perversión más absoluta" (199).

Lo curioso es que la opinión de este autor-narrador no siempre coincide con la de la autora, explícitamente reco-

nocible en ese "Apéndice histórico" que sigue a la biografía novelada. Allí apunta de forma aprobatoria que las innovadoras reformas de Carlos III, de haber sido llevadas a buen término, hubiesen generado "una poderosísima comunidad de naciones hispánicas, en otras palabras, el sueño bolivariano con España incluida, que implicaba las autonomías de las naciones y la alianza" (221). Mientras que en la narración da como justas las motivaciones de la insurrección: el refuerzo del monopolio comercial a favor de los españoles de la península y el enorme aumento de los impuestos directos a todos los productores – que afectaba "a los hacendados, como las familias Bravo y Galeana, y a sus socios comerciales como los Guerrero" (22). A ello debe añadirse esa recaudación voraz que representó la Real Cédula de Consolidación de Vales Reales (1804-1809) y que fue algo así como una estatalización de la banca de la época, que no era otra que la Iglesia.

Entre aquella nación panhispana –bella fantasía teórica– y esta nación insurgente que quiere librarse del expolio metropolitano, la elección del narrador es clara. No solo la corona es despótica; sus servidores son también moralmente reprobables: Leonardo Bravo "atado de manos, descubierto y con la camisa abierta fue llevado ante Calleja quien lo colmó de insultos haciendo gala de su baja estirpe moral" (50). Además, la nación insurgente redunda en el bien común: "(…) los criollos veían completamente limitada su economía y el progreso de sus provincias se frenaba, originando un empobrecimiento general y gradual que significaba la ruina y la desgracia para todos los habitantes de la Nueva España" (22). Con otras palabras, los intereses de criollos, comerciantes y empresarios eran los intereses de todos los habitantes de la Nueva España; su patria era la patria.

Pero en el enfrentamiento entre México y la Nueva España no todo estaba definido. Aunque la novela afirma el "amor a México" de los Guadalupes y "sus anhelos de independencia" (30), más bien parece que jugaron a dos barajas, deseosos de conservar tanto sus privilegios económicos, amenazados por las reformas borbónicas como sus privilegios estamentales. Los primeros se los garantizaba México; los segundos, la Nueva España. "A mediados de 1820, el restablecimiento de la Constitución de Cádiz en España produjo en México un cambio de opinión general favorable hacia la autonomía" (113). La independencia fue, entonces, la forma más eficaz que encontraron los nobles y ricos criollos para impedir que la constitución liberal se extendiera a la Colonia (Rodríguez 323). El libertador Iturbide posiblemente no fuese otra cosa que el ambicioso peón movido por los conspiradores de la Profesa, que en el cambiado contexto "Deseaban la independencia pero no la democracia, eran conservadores y partidarios de la monarquía constitucional o absolutista, pero de ninguna manera aceptarían la república planteada por las Juntas y el Congreso Constitucional insurgente." (Huerta-Nava 121).

De hecho, el Plan de Iguala se asemejaba a la propuesta presentada en 1820 a las Cortes de España por el diputado suplente de Michoacán, José María Michelena que declaraba "la absoluta independencia de este reino", instituía una monarquía constitucional e invitaba a Fernando VII o algún otro miembro de la familia real a gobernar (Rodríguez 322). Poco importa que Iturbide insistiera en que él lo concibió solo. El Plan de Iguala, como afirma el autor-narrador de la biografía novelada, "fue concebido por los miembros del Congreso en el sur y los Guadalupes" (115). De la misma forma importa poco que Huerta-Nava afirme en el "Apéndice" que Guerrero e Iturbide son "libertadores en el mismo

rango e importancia políticos y militares. Su mérito fue el esfuerzo conjunto por actuar por un fin superior a sus intereses de grupo y conseguir la unidad de todos los actores políticos de la época" (218).

El juicio propone cerrar viejas heridas del pasado, pero la sentencia de la narración es muy otra. Ambos son como gemelos, unidos en el falso abrazo de Acatempan –que tuvo lugar en realidad en Mazatlán– y en su ejecución por el delito de lesa patria, pero en todo lo demás, antagónicos. Frente a las hagiográficas virtudes de Guerrero, Iturbide aparece como un monstruo: "Iturbide solía maltratar a sus enemigos indefensos y sus actos de crueldad con la población civil, las mujeres y los niños eran muy conocidos en la Nueva España" (57). Es capaz de inventar a su esposa un supuesto amorío para encarcelarla, según la ley de la época, quedarse con su dinero y continuar su romance con la Güera Rodríguez. Pero el mayor de sus pecados y el que más lo diferencia de Guerrero es su ambición personal. Miente y posiblemente llega hasta el crimen para alcanzar la dignidad de emperador, pues los Tratados de Córdoba, firmados con Juan O´Donojú, último virrey de Nueva España, abrían la posibilidad de que alguien ajeno a la dinastía borbónica asumiera el mando del imperio mexicano si no lo hacía algún miembro de la familia real. El autor-narrador no duda en levantar sospechas sobre la repentina muerte de O´Donojú la misma noche del 28 de septiembre de 1821, día en el que se juró la Independencia y se formó la Primera Regencia del Imperio Mexicano, de la que formaba parte. Sus pretensiones de estar al frente del gobierno debieron desconcertar a Iturbide, quien "lo comentó con algunos conspiradores que tomarían la decisión de quitar de en medio al español" (136). Y más adelante insiste: "La historiografía nacional es unánime al guardar silencio al respecto y dada su tendencia de

explicar todo y dar versiones de las cuestiones más vitales de nuestra historia, la falta total de información es, por decir lo menos, escandalosa–. Lo más seguro es que le fuera administrado un eficaz veneno disimulado en la comida; (…)" (136).

México alcanzó la independencia, entonces, con un doble crimen: el de O'Donojú y el de la traición a la alianza que debería haber vinculado a los mexicanos independentistas en una nueva sociedad en virtud de "promesas libres y sinceras" (Arendt 174). Iturbide comenzó declarando que, en la consumación de la Independencia, los antiguos insurgentes no habían tomado parte y terminó convertido en un monarca despótico que obligó a los antiguos revolucionarios, ahora bajo la bandera del constitucionalismo, a oponerse a su gobierno.

Independientemente de personalismos y de los excesos en que incurriera Iturbide, parece evidente que con este enfrentamiento se escenificaba el largo desencuentro que, al menos, durante todo el siglo XIX opuso a conservadores y liberales, a los defensores de privilegios de la sociedad estamental y a una incipiente clase media ilustrada, cuyo poder provenía de la estructura de dominación territorial: las provincias y los municipios. Lo cierto es que, una vez alcanzada la independencia de la metrópoli, se hizo evidente que "lo que se debatía no era tanto la soberanía popular como la lucha entre élites de origen mestizo, arraigadas fuera de la capital del país y una oligarquía criolla, que dominaba el escenario político desde el centro" (Merino 338-339). Aunque tal vez el desencuentro ideológico no resultase tan profundo, como sugiere el acuerdo en torno al Plan de Iguala y, aún más, el transfuguismo, en especial, el de los jefes insurgentes al bando realista, que el autor-narrador se empeña en explicar como una reacción de puro cansancio. El núcleo del acuerdo se hace visible en la proclama que Guerrero lanzó

a los militares bajo su mando, una vez firmada el acta de Independencia: "La unidad es la base más firme en que sólo puede apoyarse la libertad, igualdad y propiedad, de los ciudadanos y lo único que nos pone en cubierto de las tentativas que puedan emprender nuestros enemigos interiores y exteriores" (139). Liberté, Égalité et… Propiété. Curiosamente, al autor narrador, más adelante, olvida estas palabras y en el panegírico del plebeyo presidente Guerrero reivindica sus principios democráticos de la igualdad, la libertad y –ahora sí– la fraternidad (173).

En cualquier caso, cada uno de los bandos, se esforzó por hacerse con el poder político, sin desestimar recurrir a la violencia.

La guerra también se prolongó en el plano simbólico y ambos pugnaron por imponer su nación. Tras proclamarse la Constitución Federal de 1824 y Guadalupe Victoria el primer presidente del México republicano, liberales y conservadores se reagruparon en logias masónicas. Los primeros en la Logia Yorkina, "con el objeto de fomentar la fraternidad entre los antiguos insurgentes y asociarse para la construcción de la nación por la que tanto habían combatido. Había una efervescencia nacionalista que también alcanzó a la Logia Escocesa" (156)

> "La Logia escocesa se identificó pronto con los conservadores. Sus miembros realizaban fiestas y organizaban procesiones para los santos identificados con España, con la antigua causa realista. Por su parte, los yorkinos dedicaban sus festividades religiosas a la virgen de Guadalupe, símbolo de la Independencia y de la identidad mexicana" (162).

En esta guerra por la patria, la nación desplaza a otros sistemas de identificación. En la mayoría de los nuevos esta-

dos burgueses fue la cristiandad la suplantada. No así en el mundo hispano, en el que la religión continuó siendo un ingrediente de la identidad nacional, como señalara Marx, al denunciar "el compromiso entre las ideas liberales del siglo XVIII y las tradiciones tenebrosas del clero" en la constitución española de 1812. Baste citar el artículo 12, según el cual «la religión de la Nación española es y será perpetuamente la católica, apostólica, romana, única y verdadera. La Nación la protege por leyes sabias y justas y prohíbe el ejercicio de cualquier otra»" (46); un artículo contra el que Blanco White también protestó y lamentó que la Constitución mexicana reprodujera la pie de la letra (Goytisolo 83-84).

No fue la única traición de los liberales mexicanos al ideario liberal. Ya entre los principales puntos de *Sentimientos de la Nación*, "génesis de la Constitución Federal Republicana de 1824", según el autor-narrador (28-29), el cura Morelos establecía que "los empleos solo serían ocupados por nativos del país". El Estado –y el estado liberal– quería transformarse así desde el principio en nación y renunciaba a la bella idea de ciudadano por la más restringida y restrictiva de mexicano.

La nación liberal mexicana se erige sobre la destrucción de otras posibles naciones mexicanas; fundamentalmente de la conservadora, pero no solo de ella. La posibilidad de una nación mexicana indígena es abortada en la biografía sugiriendo su inclusión como parte de la patria liberal; así, Guerrero habla nahualt, "la lengua madre de la tierra" (10) y con ella convence a trescientos indios de Tixtla para que abandonen el ejército realista y se unan a la causa insurgente que es la causa de los hombres libres. Por eso los indígenas cuidan de él las dos veces que cae gravemente herido, "porque las visiones proféticas lo señalaban como un guerrero primordial para el futuro de su pueblo" (92).

El autor-narrador reinterpreta la historia convirtiendo la historia de la fundación del Estado liberal en la historia de la nación misma y retoma del pasado más remoto solo aquellos elementos a los que cabe atribuir un carácter precursor respecto al propio Estado. Pero ya no estamos en los albores de la Independencia y no es preciso afirmar la República Mexicana como la heredera y vengadora de la República de Tlascala, como sucedía con el *Jiconténcal* anónimo de 1826. No es conveniente. Ahora, a principios del siglo XXI, basta con elegir a unos antepasados y rechazar a otros. Se rechaza a Iturbide, el Traidor, y a los presidentes conservadores Gómez Pedraza y Bustamante y se ensalza la figura de Guerrero, símbolo en su misma persona del México mestizo. Fue él, según el narrador, quien alcanzó la "Independencia real" (179) al triunfar sobre la última intentona militar española; él, quien en su administración acometió las medidas económicas que forjarían el nuevo estado. "Eran cambios estructurales profundos que provocaron la más violenta reacción de la mayoría de las personas acaudaladas. Nunca le perdonarían al presidente Guerrero la emancipación de los esclavos, como tampoco a Lincoln se la perdonaron. En ambos casos los libertadores fueron alcanzados por la venganza de los esclavistas despojados" (189).

En esta alabanza del padre de la patria, reiteradamente confirmado como respetuoso "siempre [con] la soberanía de las leyes" (142), resulta divertido leer los apuros ideológicos del narrador para intentar justificar su levantamiento contra Gómez Pedraza, electo legítimamente en las urnas; levantamiento que intentará minimizar con la mención de su prudente retirada ante el alzamiento de Bustamante: "Ante la perspectiva de un nuevo derramamiento de sangre había preferido retirarse en paz pues él solo reconocía la causa de defender la libertad de su patria, su soberanía y sus institu-

ciones" (185); cosa que no aclara por qué tres páginas antes se leía que el presidente Guerrero "pedía licencia para combatir personalmente a Bustamante" (182).

Parece fácil adivinar en esta contradicción una escaramuza más de la batalla por la patria librada entre los ideólogos liberales y conservadores contemporáneos. La historia parece devolver siempre la imagen del presente tanto o más que la del pasado. Así lo sugieren los comentarios del narrador en más de una ocasión: "Comenzó entonces la campaña de calumnias que parece no tener fin en la historiografía nacional, con la meta de desacreditar a Guerrero (…)" (163).

La guerra por la patria sigue abierta y la unidad nacional, se diría, sin consumar: "El resultado fue una siniestra y envenenada herida en la sociedad mexicana que aún no cicatriza, (…)" (166-167). La petición tácita de unidad resuena con fuerza en la novela. La patria, a fin de cuentas, es un fuerte instrumento de cohesión social. Pero paradójicamente se acusa a los que deberían adherirse, a los conservadores, de ser los únicos responsables de la desunión, del horrible crimen del inocente, encarnado en Guerrero, que repite la dramaturgia cristiana, con su traidor, sus treinta monedas y su Poncio Pilato.

En 1777, la Real Academia Prusiana de Ciencias y Letras convocó un concurso sobre el tema "¿Es útil engañar al pueblo?". El tema había sido propuesto a Federico II por D'Alambert. Frédéric de Castillon, uno de los vencedores del concurso, respondió afirmativamente a la pregunta, aunque con matices. Era conveniente proceder lentamente, paso a paso, llevando al pueblo de un error mayor –la religión– a otro menor. Lo interesante es que Castillon proporcionó un ejemplo de "error nuevo": el patriotismo (Ginzburg, *Ojazos* 71-73).

Huerta-Navarro ejerce en *El guerrero del alba* de sacerdotisa de este error menor. En su liturgia histórica, según

declara en el "Apéndice", ha sufrido con los fundadores de la patria, ha llorado con ellos a sus muertos y ha celebrado sus triunfos. "Y eso es lo que me interesa compartir con los futuros lectores de esta novela" (222).

Se trata de seguir adoctrinando a ese pueblo que en la fundación de la República de México no estuvo presente, porque "en las excolonias españolas no existía representación popular" (151), pero al que la élite criolla y mestiza se apresuró a educar –"La educación fue, desde los inicios de la primera Junta Provisional Gubernativa, una de las principales preocupaciones de los intelectuales mexicanos" (152)–, temerosa de que pudiera repetirse la experiencia de Haití (29). De hecho, "el desbordamiento popular rebasó a los primeros caudillos y a sus ideas racionalistas de las repúblicas ilustradas. Hidalgo, sobre todo, fue arrastrado por las masas". (28)

Y es que el pueblo, cuando no obedece es solo populacho o pasa a ser la multitud o las masas. Así piensa quien no pestañea al escribir: "Por desgracia y como siempre, quienes más sufrieron fueron los medianos y pequeños empresarios y comerciales" (24).

Bibliografía

Álvarez Junco, José. "El nombre de la cosa. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados" en Álvarez Junco, José et al. *El nombre de la cosa. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados.* Madrid: Centro de estudios Políticos y Constitucionales, 2005. 11-77.

Arendt, Hannah. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Blumenberg, Hans. *La inquietud atraviesa el río: un ensayo sobre la metáfora*. Barcelona: Ediciones Península, 1992.

Ginzburg, Carlo. *El juez y el historiador: consideraciones al margen del proceso Sofri*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1993.

— "Mito. Distancia y mentira". *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península, 2000. 41-84.

Goytisolo, Juan. "Recuperación de una figura: José María Blanco White", en Blanco White, *El Español y la independencia de Hispanoamérica*. Madrid: Taurus, 2010. 11-84.

Huerta-Nava, Raquel. *El guerrero del alba*. México, D. F.: Editorial Planeta Mexicana, 2011.

— "Vicente Guerrero fue un héroe de acción". Entr. García Hernández, Arturo. *La Jornada*. 16-12-2009.

Marx, Karl. "La España revolucionaria" en Marx, Karl y Engels, Friedrich. *La revolución en España*. Moscú: Editorial Progreso, 1974. 5-63.

Merino, Mauricio. "La formación del Estado nacional mexicano. Pasado colonial, ideas liberales y gobiernos locales" en Colom González, Francisco, ed. *La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico.* Vol. I. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 333-350.

Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1999.

Rodríguez O., Jaime E., "Los caudillos y los historiadores: Riego, Iturbide y Santa Anna" en Chust, Manuel y Mínguez, Víctor, eds. *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia: Universitat de València, 2003. 309-335.

Tocqueville, Alexis de. *El Antiguo Régimen y la Revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

¿Qué hay de *nuevo* en la Nueva novela histórica? A propósito de Gonzalo Guerrero visto desde las dos orillas

Remedios Mataix
Universidad de Alicante

El título del célebre relato de Carlos Fuentes "Las dos orillas" (*El naranjo*, 1993) y algunos de los guiños con que reescribe la Historia ese supuesto manuscrito de Jerónimo de Aguilar vienen a la mente casi inevitablemente cuando se emprende la lectura de las dos novelas que me propongo analizar: *Gonzalo Guerrero*, del mexicano Eugenio Aguirre, publicada en 1981 pero reeditada y celebrada en el marco de las conmemoraciones del 500 aniversario del mestizaje en América, y *Caminarás con el sol*, del español Alfonso Mateo-Sagasta, quinta novela de un autor ya experto en ficciones históricas, y ganadora del III Premio Caja Granada de Novela Histórica en 2011.

Ambas son, sin duda, ejemplos paradigmáticos de lo que diferentes críticos y teóricos han bautizado, con términos casi equivalentes entre sí, como «nueva novela histórica»

(Ángel Rama, Fernando Aínsa, Seymour Menton[1]), «ficción de archivo» (Roberto González Echevarría[2]), «ficción histórica posmoderna» (Karl Kohut[3]), o «metaficción historiográfica» (Linda Hutcheon, Brian Mc Hale, Carmen Perilli[4]). Es decir: un tipo de novelas que dialogan con la Historia, generalmente de la conquista o el periodo colonial, en una manera no canónica ni canonizadora de relacionarse con los hechos del pasado, a través del uso de ese «archivo» al que se sobreimprime el componente ficcional que permite actualizar las narrativas sobre el origen que forman la Historia hispanoamericana, y narrar desde las discontinuidades, desde los silencios históricos, desde lo subalterno, anónimo u olvidado.

En nuestro caso, buscando una denominación más específica y por escenarios, personajes y acontecimientos, estaríamos ante dos ejemplos de esa ficción histórica que podemos llamar con Fernando Moreno «nueva Crónica de Indias»[5] (bautizada así quizá de manera no demasiado pertinente, teniendo en cuenta que se trata más bien de un ejercicio deliberado y consciente de reescritura ficcional de la Historia, de una aproximación a la Historia *desde* la novela), y que, de

---

1 El origen del uso del término «nueva novela histórica» se remonta a 1981, cuando Ángel Rama, en la introducción de su antología *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha, 1964-1980*, destacaba a las novelas *Yo el Supremo* y *Terra Nostra* por haber roto con el modelo tradicional de novela histórica y por practicar una libertad mucho mayor respecto del pasado que releen, pero la denominación se difunde con los trabajos de Fernando Aínsa (1991) y de Seymour Menton (1993).

2 González Echevarría (1990).

3 Kohut (1997).

4 Hutcheon (1988), Mc Hale (1989) y Perilli (1995).

5 El autor designa así «el impulso renovador que la novela histórica hispanoamericana vivió a partir de 1974 con *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos» (Moreno, 1992, 147).

entrada, creo debemos relacionar con algo que me parece tan clarificador o más que las siempre citadas seis características de la nueva novela histórica apuntadas por Seymour Menton[6]: me refiero a la innegable condición de discurso modelo y modelador de las Crónicas de Indias, un género (en principio) *historiográfico*, para con la producción *literaria* contemporánea, algo que los mismos escritores han defendido, algunos incluso señalando en la escritura de los cronistas aspectos centrales de la relación entre el mundo americano y la literatura que ha de plasmarlo de los que se han declarado herederos. Desde este punto de vista, el fenómeno sería relacionable también con las exhortaciones de Alejo Carpentier (cuya novela *El reino de este mundo* se considera el gozne entre la "nueva" y la "vieja" novela histórica), en su célebre conferencia de 1979 *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, para que el escritor hispanoamericano se convirtiera en «el nuevo Cronista de Indias (...), el cronista de Indias de su continente, de la historia presente y pasada de su continente» (Carpentier, 1979, 47). O con las reflexiones coetáneas de Arturo Uslar Pietri al respecto, que proponían *El rescate del pasado* y la inclusión de *La historia en la novela* como «los agentes más activos para que un pueblo alcance la comprensión de su historia, de su presente y de la proyección de su futuro» (Uslar Pietri, 1979, 93). Ambas

6 Las recuerdo escuetamente: la subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas contemporáneas, como la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y su condición imprevisible; la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; la ficcionalización de personajes históricos en lugar de trabajar con personajes ficticios; la metaficción o la interpretación del narrador sobre el proceso de creación; la intertextualidad; los conceptos bajtianos de dialogismo, carnavalización, parodia y heteroglosia, exageraciones humorísticas, y relevancia de lo corporal y lo sexual.

propuestas apuntaban a una reelaboración de la historia desde patrones pertinentes y útiles para la realidad presente, y a la reescritura de un pasado consagrado por una óptica ajena (pues la letra escrita del cronista fue el correlato de la acción conquistadora), de manera que esa imagen de «nuevos cronistas de Indias» puede resultar muy sugerente para acercarse críticamente a algunas de las modulaciones recientes de esa nueva novela histórica que se define recurrentemente en términos del todo afines a los de esas propuestas (aunque a menudo sin considerarlas): «Al contrario que la narrativa mimética-realista –escribe Guido Rings–, estas obras no pretenden sacar a la luz la absoluta verdad histórica, ya ampliamente debatida, sino que tienen como objetivo demostrar la importancia del reconocimiento de la otredad, del diálogo y de los intercambios culturales. De ahí surge también la voluntad de promover otro tipo de acercamiento narrativo al período, basado en la definitiva toma de conciencia de que la historia del continente latinoamericano la escribieron sobre todo los vencedores y, debido precisamente a eso, es necesario encontrar un segundo término de comparación que replique dialécticamente a la perspectiva dominante» (Rings, 2010, 26).

Ya de entrada, por la materia histórica con la que trabajan, estos textos plantean una clara invitación a rastrear la presencia y operatividad del modelo cronístico, o de prácticas de escritura identificables con los paradigmas que –pese a su polifonía y su polimorfismo– definen ese conjunto heterogéneo de textos que llamamos Crónica de Indias, empezando por la muy similar heterogeneidad de materiales usados como fuente y operantes en el texto, de donde resulta la hibridez o incertidumbre genológica que afecta a ambas prácticas de escritura y las acerca: a las Crónicas (en principio Historia) por la 'contaminación' literaria que

las convirtió en pocos años en un nuevo cauce de escritura que informaba con rigor documental al mismo tiempo que ofrecía una aprehensión creativa de lo narrado; a la novela histórica contemporánea (literatura, ficción) por su voluntad cronística, historiográfica, etnográfica, testimonial, y por su insistente persecución de la 'verdad edificante' de lo narrado como intencionalidad explícita de la narración. De esa hibridez compartida y fruto en ambos casos de la apropiación de los diferentes discursos que circulan en el campo simbólico del momento, resulta el entrecruzamiento, también común a cronistas y novelistas, de los niveles discursivos ficcional, realista, testimonial y biográfico; a lo que hay que sumar el uso frecuente de lo mitológico, lo legendario y la fabulación como recursos persuasivos –que ya desde las Crónicas no eran incompatibles (todo lo contrario) con el propósito de potenciar el valor moralizante, alegórico, ejemplar, del caso narrado–, y la intensa superposición imaginaria y textual que en ambos casos lleva al escritor a apoyarse en lo ya escrito para entretejer con ello el testimonio o la creación personal.

Tener en cuenta esa condición de discurso modelo y modelador del género cronístico a que me refería antes parece, pues, casi imprescindible para acercarse a esa "nueva" mirada sobre el Nuevo Mundo, otra vez en parte visto y vivido, en parte conocido por referencias imaginarias, y sometido a un nuevo examen por la curiosidad historicista que se proyecta sobre el cautivo cautivado Gonzalo Guerrero en manos de Eugenio Aguirre y Alfonso Mateo-Sagasta.

No es de extrañar ese interés compartido desde las dos orillas por uno de los episodios más atractivos de la conquista de la Nueva España: la historia de un náufrago español cautivo de los mayas que acabará integrándose en su cultura y convirtiéndose en gran guerrero, que luchará al lado de los mayas contra las tropas de Hernán Cortés y que fue

considerado un traidor por el juicio coetáneo y póstumo de la cultura ibérica. Y veremos que, aunque con reescrituras y objetivos disímiles, Aguirre y Mateo-Sagasta también comparten esa relectura del pasado que –como proponían Carpentier y Uslar Pietri– tiene como centro de gravedad el presente y se proyecta hacia el futuro: tal vez lo que mejor caracteriza la ficción de archivo desde fines del siglo XX.

Las grandes líneas de la historia son bien conocidas, por lo que me limito a recordarlas sirviéndome de la breve semblanza de José Emilio Pacheco: "Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero,/ los náufragos,/ hicieron vida con la tribu,/ aprendieron la lengua maya. Gonzalo/ tuvo mujer, engendró hijos. Aguilar/ exorcizó todo contacto, rezó el Rosario/ para ahuyentar las tentaciones./ Llegó Cortés y supo de los náufragos. Jerónimo/ se incorporó a los invasores. Gonzalo/ renunció a España/ y peleó como maya entre los mayas" (Pacheco, 2006, 26). Su despedida de su antigua condición de español es ya legendaria y sobre ella pivotará la reconstrucción del personaje por parte de nuestros dos novelistas. Es a Bernal Díaz a quien debemos el relato. Cuenta que Jerónimo de Aguilar, en cuanto hubo leído las cartas que le envió Cortés, pidió licencia a su amo y fue a buscar a Gonzalo Guerrero. Pero su respuesta fue la siguiente: «Hermano Aguilar, soy yo casado, tengo tres hijos, y tiénenme por cacique y capitán cuando hay guerras: íos con Dios, que yo tengo labrada la cara e horadadas las orejas, ¿qué dirían de mí desque me vean esos españoles ir desta manera? E ya veis estos mis tres hijitos cuán bonicos son». Aguilar vuelve a intentar persuadir a su compañero, «que mirase que era cristiano, que por una india no se perdiese el ánima; y si por mujer e hijos lo hacía, que los llevase consigo si no los quería dejar»; pero, «por más que dijo e amonestó, no quiso venir» (Díaz del Castillo, 1982, I, 50-53).

Años más tarde de la llegada de Cortés a Cozumel, en 1528, Guerrero vuelve a rechazar la invitación de Montejo para unirse a los españoles, e incluso parece que organiza la guerra contra ellos, siendo culpable de la derrota inicial, según Fernández de Oviedo, quien lo califica de «mal cristiano, traidor e renegado marinero llamado Gonzalo» (Fernández de Oviedo, 1959, XXXII, 405). Finalmente, en la carta de 1536 del adelantado Pedro de Alvarado al gobernador de Guatemala Andrés de Cereceda, se habla de la "buena noticia" de la muerte de Guerrero en 1534 por un tiro de arcabuz, cuando fue a ayudar al cacique Ciçumba en Honduras contra las tropas de Alvarado (Adorno, 1996, 913).

La insólita actitud de Gonzalo Guerrero, su asimilación incondicional a la cultura y la sociedad indígenas, mucho menos habitual que la identificación (consentida o no) en sentido inverso, y tan sorprendente que un buen número de historiadores aún intentan explicarla, convierte al personaje en objeto idóneo para la reescritura literaria de la historia oficial que triunfa en las últimas décadas. Y su contradictoria y problemática presencia en la historiografía permite –casi obliga– a los novelistas a convertirlo en icono cultural polivalente, desplegando para ello una competencia imaginaria ecléctica que da cabida a las fuentes más heterogéneas y establece una tupida red intertextual que entrecruza la Crónica, la historiografía y la iconografía de la conquista, otras ficciones literarias, documentos y personajes históricos, elementos fantásticos y fantasmáticos, folclore y periodismo, para construir la novela sobre el palimpsesto que constituye el 'material imaginario previo' del narrador, a cuya influencia no puede sustraerse lo narrado (por cierto, como les pasó también a los primeros cronistas de Indias, cuya postura ante el hecho histórico estuvo precedida y alimentada por el conjunto de creencias y el contexto imaginario circulantes en

su tiempo, que se reavivan ante los descubrimientos). También las llamadas asociativas que realiza el texto a sus lectores remiten a esa variada 'enciclopedia implícita' que el autor posee y utiliza en el momento de la escritura. Por ejemplo, el Epílogo-documento con que se cierra la novela de Mateo-Sagasta (extracto de la carta de Alvarado a Cereceda) y la Bibliografía –histórica, antropológica– con que Eugenio Aguirre clausura la suya. Ese encuadre del relato ficcional, que obedece a un esfuerzo del autor por procurarle no ya verosimilitud, sino veracidad, quizá encuentra inspiración o antecedente en los habituales proemios, protestaciones, aprobaciones de autoridades y otros avales usados por los cronistas, en los que, como ahora, se dirime la cuestión de la verdad narrada, el modo de adquirirla y el modo de expresarla, jugando también –aunque por objetivos distintos– con las categorías narratológicas de historicidad, veracidad, verosimilitud, autoría, transcripción y editorialidad.

El catálogo de fuentes en que basan estos dos novelistas los préstamos, afinidades, resonancias o recuperaciones de temas y tópicos es también equiparable: escritas en muy diferentes momentos de enunciación y para lectores muy diversos (entre esas fuentes explícitas están Bernal Díaz del Castillo, Fray Diego de Landa, López de Gómara, pero también Germán Arciniegas, Demetrio Sodi y hasta Jacques Cousteau), todas ellas comparten el extrañamiento y la perturbación que produce la inquietante presencia del cautivo-cautivado, traidor y héroe que fue Guerrero, como figura problemática que interroga la definición del yo, del nosotros, por la mezcla con el Otro. Y, siguiendo con lo heterogéneo de las fuentes, a las confusas noticias de la historia oficial se suman unas supuestas memorias de Gonzalo Guerrero, publicadas por el periodista Mario Aguirre Rosas en 1975 bajo el título de *Gonzalo Guerrero, padre del mestizaje*

iberoamericano, que serían la transcripción de sus escritos realizados en unas pieles de venado que habrían estado en poder de los mayas hasta 1935, cuando pasaron a manos de un coleccionista de Ciudad de México. Otras memorias con apariencia de historicidad son las de Fray Joseph de San Buenaventura, *Historias de la conquista del Mayab, 1511-1697*, publicadas en 1994, en las que se supone que el fraile franciscano transcribe en 1724 el «Relato de Gonzalo Guerrero», escrito por él en aquellas pieles de venado y en trozos de papel que le pudieron dar Hernán Cortés o Francisco de Montejo.

De cuestionable autenticidad autobiográfica y muy diferentes entre sí, estas "memorias" son, sin embargo (o quizá por eso), el punto de partida de las obras de ficción y, en buena medida, los antetextos responsables de la reinvención contemporánea del personaje –de héroe o traidor a «padre del mestizaje»–, por más que las de 1975 presenten a un Gonzalo Guerrero de origen humilde, leal a su nueva patria y defensor de su mundo, generador de una familia y un mestizaje feliz y armonioso; y las de 1994 como un hombre de armas y letras, pacífico y leal a los españoles, que genera con el mestizaje todos sus conflictos y traiciones interiores: uno de sus hijos mestizos se rebela contra la colonización española y acaba invirtiendo la historia de su padre, siendo cautivo de los españoles. Afirmo esa condición de antetexto o de temario fundamental para los principales ideologemas que tanto Eugenio Aguirre como Mateo-Sagasta manejan en sus obras, porque la elevación de Gonzalo Guerrero a icono cultural, símbolo del mestizaje e incluso padre de la patria coincide en el tiempo con ellas, tanto en su presencia literaria como iconográfica. Como ejemplo tenemos el grupo escultórico de Guerrero y su familia realizado por Raúl Ayala Arellano en 1974, del que hay una fundición en Akumal y

otra en Mérida. La interpretación que hace el autor anónimo de un folleto editado con ocasión de su inauguración corrobora esto que digo: «Gonzalo contempla el mar, el viento del Caribe juega con su cabello. Él es marinero y esparce su vista en una mezcla de melancolía y desafío… Ya no es uno sino que está ligado con amorosas ataduras a los hijos de su unión con la noble maya que tranquila y serena dirige a él la mirada mientras amamanta al más pequeño de sus críos…Cierra el conjunto la pequeña que, sin saber de su origen, juega con el viejo casco de su padre…Ella está al sol, al aire y al agua. Nació libre y feliz. Tiene padre y madre que la protejan y pertenece al mundo que la rodea» (apud Pellicer, 2007, 160).

Además de varias otras obras coetáneas, a Gonzalo Guerrero se le dedica una estrofa del *Himno a Quintana Roo* (1985), con letra de Ramón Iván Suárez Caamal y música de Marco A. Ramírez, en la que se sigue insistiendo en su condición del padre del mestizaje "por amor":

> Esta tierra que mira al oriente
> cuna fue del primer mestizaje
> que nació del amor sin ultraje
> de Gonzalo Guerrero y Za'asil.

Es una lectura quasi neoplatónica muy recurrente en la literatura sobre el personaje, que se repite también como ideologema básico en todas sus representaciones iconográficas, como es el caso del mural *La cuna del mestizaje* (2007) de Rodrigo Siller, en el Museo de la Cultura Maya de Chetumal: en la parte central aparecen Gonzalo Guerrero, su mujer Zazil-Há y los tres hijos de ambos. Ante una ceiba y rodeados por la profusa vegetación que caracteriza a Quintana Roo, los personajes se muestran enraizados al negro y rico suelo predominante en la región.

Como avanzaba, también la configuración literaria redunda en ello, desde la primera novela mexicana en la que Guerrero es protagonista absoluto tras las memorias publicadas por Aguirre Rosas, nuestra *Gonzalo Guerrero. Novela histórica* (1981), de Eugenio Aguirre. Así nos presenta el autor a su protagonista: «En la leyenda ha quedado tu nombre, estrella de sangre, rubia gema que viniste a acrisolar la raza, la nueva estirpe, la cósmica aventura de los nuevos pueblos; ave que anidaste en el bronceado lecho de la carne morena del Mayab para engendrar los hábitos ancilares de la cultura joven de América» (Aguirre, 2012, 283).

Alternando la primera y la tercera personas narrativas, pero siempre con un alto grado de retórica (quizá orientada a reforzar una mayor cercanía con el contexto cultural de la historia, pero farragosa por momentos y a veces barrocamente ininteligible), Aguirre narra las aventuras y desventuras del personaje desde antes de viajar a América, partiendo –como en la epopeya clásica y a menudo en la historiografía de Indias– de una profecía, la del gitano Don Elear, «¡Nunca regresarás!», que habla a Gonzalo Guerrero de una eterna ausencia y de una pérdida total de los atributos de su personalidad. El personaje que construye Eugenio Aguirre es un hombre de guerra y marinero que carece de letras (de donde cierta disonancia y hasta inverosimilitud con respecto a ese recargado tono retórico que mencionaba antes), pero desde el primer capítulo se muestra como paladín y hasta ideólogo contra la marginación o esclavitud que sufren los gitanos o los negros, lo que adelanta su actitud ante la conquista española y explicará que, sin demasiados conflictos de lealtades, la combata. Ya en América, y desde el momento en que toma contacto con él, Gonzalo Guerrero se muestra fascinado por el mundo maya. Continuamente entona la alabanza de su organización, sus costumbres, sus maravillas arquitectónicas,

sus saberes, lo que facilita la adopción paulatina de la nueva cultura (lengua, vestido, costumbres) y su determinación de lograr un lugar preeminente en esa sociedad. Lo logra a través del matrimonio con la hija de Na Chan Can («nos amamos, desde aquel día, con una fuerza incontenible», subraya el texto) y con la conversión religiosa, un proceso al que Eugenio Aguirre dedica muchas páginas, reflexionando sobre un creciente sincretismo que se debe tanto a la necesidad de integración y ascenso social como al descreimiento en la fe cristiana por no encontrar consuelo en ella, y cuyos problemas de conciencia se solucionan rápidamente por medio de una aparición sobrenatural. Un sacerdote maya sugiere que Guerrero sea iniciado en ciertos ritos y él pide ayuda a Dios, quien le responde con «voz estruendosa»: «Vives entre pueblos paganos que no me conocen, pero que me intuyen y adoran en cada uno de sus ídolos. Me han fragmentado en muchos más que Tres, siendo ese el número de mis concepciones, mas esto no está mal. Tanto me sirven adorando a Itzamná como a Ah Puch; de igual forma que si un cristiano se dirige al Padre o al Espíritu Santo; por eso no te preocupes, que no pecas en mi contra sirviendo a un fragmento de mi personalidad, a un reflejo de mi presencia. Simplemente recuerda que, en las ofrendas que hagas a Acanum, alabas al Verbo, y dedícaselas a él en tus oraciones» (ibídem, 192).

Eliminados los problemas de conciencia con esta versión abreviada de la *Praeparatio Evangelica*, Gonzalo es iniciado en los ritos de Acanum, dios de la caza y los flecheros, a quien ofrecerá sangrientos sacrificios y de quien llegará a ser reputado sacerdote. Es con el nacimiento de su tercera hija cuando llega a ser absolutamente consciente de su transculturación y comienza a sentirse el padre de una nueva raza. Tan integrado está que no sólo accede a sacrificar a su propia hija ante la diosa Ix Chel en el adoratorio de Chichén Itzá,

sino que, si en un primer momento había rehusado guerrear contra los españoles, ya no duda en hacerlo cuando aparecen Francisco de Montejo y Alonso Dávila. La justificación es que sus compatriotas sólo desprecian, someten y abusan de los indios, y él, como lo define el novelista, es «un hombre limpio y honrado en cuya alma no habitan la codicia y la maldad» que moran en las de los conquistadores españoles (ibídem, 266). Gonzalo sabe que esa decisión, unida a no aceptar los requerimientos de los españoles para que regrese, supone pasar a la historia como un infame, pero ya ha decidido convertirse en un chele y tanto la intolerancia y la miopía cultural españolas (así aparecen en las intervenciones del personaje) como el amor a su familia le impiden retroceder en la orgullosa adopción sin fisuras de su nueva condición. La novela cierra la escena con el famoso parlamento ante Jerónimo de Aguilar, y éste se despide de Gonzalo tomando en brazos a uno de sus hijos y verbalizando el gran motivo del mestizaje: «Esta criatura, Gonzalo –le dice–, ni es español ni es indio Chele. Es de una nueva raza de hombres y es el primero, ¿estás consciente de ello?» A lo que Gonzalo responde: «Lo estoy, padre, y me causa un gran orgullo. ¿Ahora puedes entender por qué no acudo a donde están las naos y me voy?» (ibídem, 233-234).

Si el Gonzalo Guerrero que nos presenta Eugenio Aguirre se convierte en «padre del mestizaje» tanto por su firme convicción transcultural como por amor, las novelas mexicanas que la sucedan en el tiempo pondrán el acento en esta última razón –pienso en *Gonzalo Guerrero, el primer aliado de los mayas* (1991) de Salomón González-Blanco, o *Un amor inmortal. Gonzalo Guerrero, símbolo del origen del mestizaje mexicano* (1994) de Otilia Meza–, como hace el propio Aguirre a propósito del movimiento revisionista de la historia del mestizaje que propuso a partir de su novela,

escrita, según su declaración, «para conocer mejor nuestra historia y nuestra identidad», para «dar respuesta al origen de nuestro mestizaje»; un mestizaje que «tiene un origen que debe producirnos gran orgullo, pues fue un acto luminoso que se gestó en una relación amorosa, a través de un matrimonio realizado bajo los ritos de la cultura maya y que le da vuelta a la apreciación y a la autoestima de los mexicanos» –añade Aguirre–, «pues por años se presumió que el primer mestizo fue Martín Cortés, hijo de Hernán Cortés y la Malintzin, quien fue violada». Por eso «es conveniente que [su novela] se lea por las generaciones actuales", para tener una percepción nueva que afinque el orgullo mexicano y latinoamericano, así como su pertenencia a «una de las culturas más asombrosas del hombre, que es la cultura maya» (apud Medina, 1995, 149-152).

La gesta de estos Gonzalos Guerrero, que culmina en el nacimiento por amor de una nueva cultura, como se insiste en las novelas consideradas, persigue, pues, una reescritura del origen que lo inscriba en una visión alternativa a la canonizada por la tradición, todavía vigente y supuestamente histórica, de la que sería su reverso –me atrevo a decir– neoplatónico: frente a una Malinche violada y traicionada por el conquistador, frente a la violencia originaria y frente a la orfandad, la soledad o el desarraigo del mestizo consecuentes (Octavio Paz dixit), se propone el símbolo alternativo de un Gonzalo Guerrero, amante padre y esposo, capaz de dar la vida por su nueva patria y representante de un nuevo modelo de mestizaje basado en el respeto y en la adaptación –por amor– a la cultura del Otro. Salvador Campos Jara señala al respecto que, «por oposición al llamado espíritu 'malinchista' de preferir lo extranjero a lo nacional mexicano, el 'Gonzalismo' aparecería como el espíritu inverso, a saber, el del extranjero que –yendo incluso contra los suyos– se entrega,

transterradamente, a la defensa de lo mexicano» (Campos Jara, 1995, 97). Y Persephone Braham analiza cómo la historia de Gonzalo Guerrero y su princesa maya ofrece una salida al problema ontológico planteado por Paz con «un modo de reinscribir el origen, no en la tragedia sino en una especie de epopeya domesticada» en la que «las reiteradas descripciones de su amor por su mujer y su feliz y abundante progenie contradicen la imagen del hijo de la Chingada enterrado en la soledad» con la del «emisario de un pasaje alternativo, lejos del territorio de nepantla», y de ahí que describan al héroe «como el agente y beneficiario de una transculturación ilustrada» por la que pudo comprender la belleza y la armonía de un mundo que los europeos estaban a punto de arruinar para siempre (Braham, 2006, 10-15).

Lo interesante es que, desde la otra orilla, *Caminarás con el sol* de Alfonso Mateo-Sagasta confluye en relecturas de puesta al día ideológica muy similares. Se trata de la quinta novela de un autor experto en ficciones históricas, pero, hasta donde sé, de la primera novela española que otorga protagonismo absoluto a Gonzalo Guerrero (en 1987 se publicó *El futuro fue ayer*, de Torcuato Luca de Tena, meticulosa crónica del cautiverio de Jerónimo de Aguilar que apenas cuenta con el coprotagonista del mismo), si exceptuamos su aparición en la versión ilustrada de su historia que publicó en 1992 la Sociedad Estatal del Quinto Centenario en *Conquistadores en Yucatán. La desaparición de Guerrero*, con guión e ilustraciones de Miguel Calatayud Cerdán y presentación y referencia histórica de Fernando Savater. Mateo-Sagasta cumple con su misión de historiador-novelista sobradamente, demuestra su erudición y buena documentación en los detalles aportados sobre la vida cotidiana (maya y española) de la época, los sucesos de guerra o los modos de la conquista y la colonización. No se quedará en esas cuestiones, no

obstante: desde ahí despega una historia narrada en primera persona que, desde su punto de partida (el naufragio ante las desconocidas tierras de las Indias y el encuentro con el otro), abre las puertas al motivo del converso y la tematología del desamparo, la soledad de un hombre en un entorno extraño y la necesidad de creación de nuevos lazos afectivos. A partir de ahí, la tradicional oposición entre conquistadores y conquistados se invierte y para Guerrero empieza otro tipo de viaje que lo guiará al descubrimiento de una realidad desconocida a la que se irá adaptando hasta convertirse en *Ah Na Itzá* (hombre de la casa de los Itzaes) y ser proclamado *nakón*, es decir, jefe militar de la misma tribu que lo había esclavizado. Años más tarde, en el momento en que empieza la narración –la novela es un largo *flashback* generado por el reencuentro entre Gonzalo y Jerónimo de Aguilar, su antiguo compañero–, solo queda un descolorido recuerdo del antiguo soldado español, reemplazado por la imagen de un guerrero indígena que admite haber olvidado hasta su propia lengua[7], y cuyos rostro y tatuajes son testimonio evidente de la adhesión total e incondicional a la otredad cultural de un hombre que llegó a las playas de Yucatán con armadura y espada, y fue capaz de quitárselas, arrojarlas al mar y pasarse al «enemigo» por defender tesoros más importantes que el oro y la fama: el amor y la libertad.

Partiendo de ese hecho, se crea una ficción verosímil y detallista donde aprendemos sobre los pueblos prehispánicos, tanto de los más conocidos mexicas, de carácter expansivo, como de los menos guerreros y más espirituales mayas del sur. Abundan las estampas colectivas que ilustran de

7 En el epílogo de la novela, Gonzalo «entorna los ojos, sorprendido por el sonido de un idioma casi olvidado» y, significativamente, no responde a Jerónimo en español, sino en la lengua maya chontal (Mateo-Sagasta, 2011, 281).

manera casi cinematográfica (al parecer en el origen de la novela está un guión cinematográfico que no llegó a prosperar) escenas bélicas, cotidianas o ritos tribales, verdaderas «noticias historiales» narradas desde la misma distancia cultural que Fray Diego de Landa pudo sentir ante la descripción de las «costumbres, organización social y creencias» de los «salvajes» de Tierra Firme con que se encuentra Guerrero, que antes de su conversión maya comparte la visión de la mayoría de los conquistadores españoles y, en palabras del autor, «no es un hombre bueno, sino un soldado violento y esclavista, que llega al Nuevo Mundo para hacer fortuna rápida, cueste lo que cueste y por encima de quien sea» (apud Belloni y Crippa, 2011). Muy pocos indios se identifican individualmente en el relato, y cuando eso ocurre el tratamiento que Gonzalo les da como narrador o como personaje articula una visión también reconocible que evidencia cómo el autor parece reproducir y actualizar en su obra algunos de los tópicos culturales del descubrimiento de América: la retórica colonial que dibuja al otro como "salvaje" en zonas de contacto donde existen unos que nombran y otros que son nombrados desde la *episteme* y el *locus* de enunciación de aquéllos, y el violento contraste de contenidos entre lo que podemos llamar la 'ética de la Conquista' y la 'moral de los conquistadores'; es decir, entre los principios teóricos de los grandes tratadistas teológico-jurídicos, títulos éticos y legítimos para una empresa que se presentó enseguida altamente conflictiva, y los procedimientos que, de modo pragmático, cada conquistador consideró eficaces para el logro de sus objetivos.

En varios pasajes la novela retoma también otra dialéctica reconocible: la alternancia entre atracción y repulsión que puede señalarse en el proceso de fetichización cultural del salvaje, donde, según qué resonancias culturales se invocase,

el indio pudo ser visto como inocente y primigenia criatura pura, noble, desprovista de malicia, o como un ser inferior, malvado y sólo útil como animal de trabajo, objeto sexual o botín de guerra. Con ello se relacionan nítidamente las recurrentes menciones a la lascivia y la abstinencia sexual, o a la «desnudez» de Guerrero y de los indígenas, que adopta el sentido ambivalente (*nuditas virtualis*, *nuditas criminalis*) fijado por el imaginario occidental y propagado por los discursos espirituales o bélicos de la conquista como una desnudez de vestidos, de cultura, de valores y de moral.

Ese escenario embriagador, el prehispánico, a punto de colapsar, y la semblanza de un hombre capaz de personificar dos mundos en un momento de crisis son aciertos considerables de la obra. Ni traidor ni héroe, Guerrero se presenta tal vez como ambas cosas, o quizás solo como un hombre capaz de mirar con otros ojos el convulso mundo que le rodea y de mostrarnos las luces y las sombras de ambas civilizaciones, permitiéndose incluso ejercer cierto relativismo sobre el choque de culturas al que asiste. Como en el relato de Carlos Fuentes que citaba al principio, Mateo-Sagasta subraya las similitudes entre dos culturas admirables pero manchadas por excesos aquí y allá: sacrificio y hoguera, opresión y represión, la humanidad sometida siempre al poder de los fuertes y el pretexto de los dioses. Aunque no es una novela de denuncia, se plantean a raíz de aquello ideas integradoras unas veces, demoledoras otras, sobre los dos lados, español e indígena, del proceso histórico, se hace hincapié en el mundo violento del que procede Gonzalo, para poder entender su asimilación en el mundo violento con que se encontrará al otro lado del Mar, y cruzan esas páginas la reflexión antropológica y conceptos tan contemporáneos como la interculturalidad, la universalidad de lo bélico o el sincretismo religioso.

También esa reciente lectura neoplatónica de la que hablábamos antes, por la que Gonzalo Guerrero parece cumplir un destino de mestizaje universal previsto desde siempre, está muy presente e impregna *Caminarás con el Sol*. Desde este punto de vista, no es casual que la novela se estructure en tres partes (más un epílogo en que la carta de Luis Arruza, escribano de Pedro de Alvarado, informa de la muerte de Gonzalo Guerrero), cada una de las cuales comienza con una cita de la *Divina Comedia* de Dante, correspondiente al Inferno (Mateo-Sagasta, 2011, 9), al Purgatorio (ibídem, 143) y al Paraíso dantescos, respectivamente. Esta última, que abre la parte titulada *Mi destino*, es además una buena respuesta intratextual para la interrogación final de la novela, cuando Luis Arruza escribe de Guerrero «…Lo que nunca entenderé es por qué luchaba»:

> Si yo por mí era sólo el que creaste
> nuevo, amor que los cielos organizas,
> tú lo sabrás que con tu luz me alzaste (ibídem, 231).

Acostumbrado a luchar como mercenario por dinero, este Gonzalo Guerrero acaba luchando por amor y por ideales muy nobles. «Yo creo que es un héroe –ha dicho su autor–, un héroe que descubrió la humanidad en el contrario y decidió otra vida. Gonzalo se termina de integrar porque vive una destrucción de valores que hace atractivo para él descubrir una nueva sociedad donde el individuo contaba, y a partir de ese momento ya no hay marcha atrás (…) Todo eso es lo que me llevó a escribir *Caminarás con el sol*. Además, hoy en día la historia de Gonzalo Guerrero resulta ser muy actual porque valoramos que la mezcla de culturas es una riqueza, así como el mestizaje y la biodiversidad, cosa que en el siglo XVI era impensable» (Mateo-Sagasta, 2011b).

Como sugiere Alice Ruth Reckley, tal vez tanto los autores como los lectores contemporáneos «sacrificamos al Gonzalo histórico para crear uno que tiene sentido en el siglo XXI» (Reckley, 1992, 143). Es verdad que la renovación del mito de Guerrero desde finales del siglo XX revela una perspectiva histórica fuertemente "presentista" según la cual es legítimo, e incluso necesario, estudiar el pasado con referencia al presente; y no faltan otros muchos ejemplos de esa postura entre el ya amplio corpus de nueva novela histórica, quizá porque lo verdaderamente "nuevo" en ella –determinante del resto de instancias novedosas intra y extratextuales– está en el propósito explícito de releer la historia en función de las necesidades del presente, en esa necesidad de revisar el pasado y reinterpretarlo con proyección de futuro de la que hablaba Uslar Pietri, que no es exclusiva, por otra parte, de la ficción histórica reciente, aunque sí lo es la perspectiva adoptada. Quiero decir: si Xicoténcatl, el joven guerrero tlaxcalteca que se rebelara contra Cortés, fue erigido en héroe por los independentistas criollos del siglo XIX que lo convertirían en depositario y portavoz de los principales ideologemas del período, de manera semejante, Gonzalo Guerrero queda reivindicado en el siglo XX, por un lado, como réplica a las funestas interpretaciones del "carácter mexicano" que dominaban el discurso ontológico del medio siglo; y, por otro, como figura emblemática de las nuevas corrientes que buscan incorporar el pasado premoderno en la marcha de la modernización. En el primero de nuestros ejemplos, esa relectura "ejemplar" responde a la necesidad de recuperar un origen y una identidad con nuevas significaciones; en el segundo, a temáticas de no menor calado que la identidad hispanoamericana, como la revalorización de los pueblos originarios y de las virtudes de la interculturalidad. Lo más decisivo para definir esta novelística, pues, me parece que está en su revisionismo no sólo histórico, sino cultural,

pues la trasgresión de los discursos oficiales, la recuperación de lo perdido o silenciado, la renovación de las convenciones de la novela histórica clásica, el nuevo trato del archivo y, en suma, todos sus elementos característicos, sólo constituyen una novedad si cumplen una función crítica y revisionista del saber. Este punto, puesto en agenda por María Cristina Pons (Pons, 1996), deja más claramente planteado el pleito que la nueva novela histórica genera con la historiografía; pero la estudiosa va más allá y sostiene que es lo que convierte a la ficción histórica contemporánea en la expresión de los cambios simbólicos, materiales y en la sensibilidad cultural global de las últimas décadas. Más recientemente pero en la misma línea, Lukasz Grützmacher propone su propia visión de estos textos en términos de ficcionalización de una «historia postoficial», que introduce su propia problemática y su peculiar retórica, por la que conseguir la reconstrucción más fidedigna posible de una época histórica deja de ser el objetivo más importante de los novelistas, que pasa a ser el ofrecimiento de algo radicalmente nuevo que el texto descubre sobre el pasado y sobre los mecanismos de la historia; es decir, se trata de atribuir a «lo completamente inventado» la función de una «interpretación alternativa de la historia» (Grützmacher, 2006, 167). Estoy de acuerdo. Y no es difícil percibir la presencia de esta estrategia en las novelas históricas desde la segunda mitad del siglo XX, ni detectar en ellas la abolición de la "distancia épica" con la narración en primera persona, el uso del monólogo interior o de diarios, memorias, cartas, para hacer desaparecer la distancia entre el pasado histórico y el presente. Y es que en estas ficciones de historia de lo que se trata es de proyectar lo política, ética o socialmente consensuado en el presente sobre el pasado que se novela, una proyección que no persigue la verdad histórica y que (puesto que su fundamento es la presuposición de que todo discurso sobre el pasado es ideologizado,

dominado por la retórica y subordinado a las convenciones) promueve su propia ideología para los mitos nacionales, los acontecimientos históricos y los héroes que en el proceso educativo o de identificación colectiva sigan siendo útiles, ahora como depositarios de ciertos valores atractivos, convenientes o fundamentales para el lector de hoy.

Imagen 1: Raúl Ayala Arellano, *Monumento a Gonzalo Guerrero y al Mestizaje* (1974). Akumal, Quintana Roo.

Imagen 2: Carlos H. Terrés, conjunto escultórico *Gonzalo Guerrero, simiente de la raza mestiza* (1981). Avenida de los Héroes, Chetumal, Quintana Roo.

Imagen 3: Monumento *Chetumal, cuna del Mestizaje*. Entrada a la ciudad.

Imagen 4: Monumento *Chetumal, cuna del Mestizaje* (detalle).

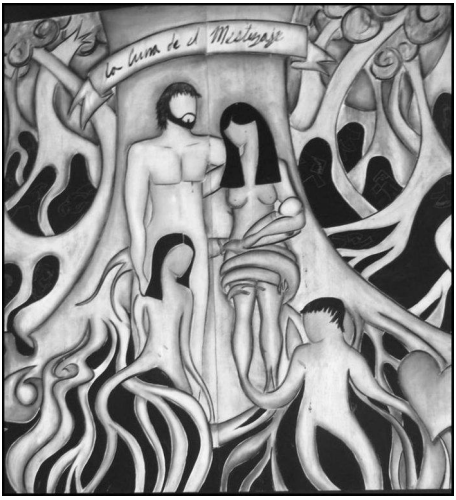

Imagen 5: Rodrigo Siller, mural *La cuna del mestizaje* (2007; detalle). Museo de la Cultura Maya, Chetumal.

Bibliografía

Adorno, Rolena, "La estatua de Gonzalo Guerrero en Akumal. Iconos culturales y la reactualización del pasado colonial", *Revista Iberoamericana*, 63:176-177 (1996).

Aguirre, Eugenio, *Gonzalo Guerrero* (1981), Edición Conmemorativa del 500 aniversario del Mestizaje en América, México, Planeta, 2012.

Aguirre Rosas, Mario, *Gonzalo Guerrero, padre del mestizaje iberomexicano*, México, Jus, 1975.

Aínsa, Fernando, "La nueva novela histórica latinoamericana", *Plural*, núm. 240 (1991), págs. 82-85.

— "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, núm. 28 (1991), págs. 13-31.

— "Invención literaria y "reconstrucción" histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, 1997.
— "Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico", *Casa de las Américas*, núm. 202 (1996), págs. 12-13.
— *Reescribir el pasado*, Caracas, Celarg, 2003.
Braham, Persephone, "El feliz cautiverio de Gonzalo Guerrero", *Hispanic Review*, 74:1 (2006), págs. 1-17.
Binns, Niall, "La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Mario García Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pp. 159-165.
Belloni, Benedetta, y CRIPPA, Francesca, "Escribir historias es recrear Nuevos Mundos. Entrevista con Alfonso Mateo-Sagasta, escritor de 'otros tiempos'", en *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 25 (2011).
Calatayud, Miguel, y Savater, Fernando, *Conquistadores en Yucatán. La desaparición de Guerrero*, Barcelona, Planeta Agostini-Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
Campos Jara, Salvador, "Gonzalo Guerrero, anotaciones entre la historia y el mito", *Estudios del Hombre*, núm. 2 (1995), págs. 75-98.
Carpentier, Alejo, "La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo" (1979), en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1984.
Crippa, Francesca, "El redescubrimiento de la otredad: nuevas perspectivas sobre el Mito de la conquista en *Caminarás con el sol* de Alfonso Mateo-Sagasta", *OGIGIA*, núm. 14 (2013), págs. 5-16.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, CSIC, 1982.

Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. de Juan Pérez de Tudela, Madrid, Atlas, 1959.

Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998.

Flores, Norberto, "Desmitificación de la Historia y recusación del poder en la nueva novela histórica hispanoamericana", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 20, núm. 39 (1994), págs. 53-59.

Fuentes, Carlos, "Las dos orillas", *El naranjo*, Madrid, Alfaguara, 1993.

González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 1990.

Grillo, Rosa Maria, *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

Grützmacher, Lukasz, "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial", *Acta Poetica*, núm. 27 (2006), págs. 141-167.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York-London, Routledge, 1988.

Kohut, Karl (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad,* Frankfurt-Madrid, Iberoamericana Vervuert, 1997.

Mateo-Sagasta, Alfonso, *Caminarás con el Sol*, Barcelona, Grijalbo, 2011.

— "*Caminarás con el sol*. Entrevista a Alfonso Mateo-Sagasta", en *El placer de la Lectura*, núm. 4 (2011), http://www.elplacerdelalectura.com/2011/04/caminaras-con-el-sol-alfonso-mateo-sagasta.html

Mc Hale, Brian, *Posmodern fiction*, Londres, Routledge, 1989.

Medina, Manuel F., "Buscando el origen del mestizaje en las crónicas: Eugenio Aguirre re-crea a Gonzalo Guerrero", *Confluencia*, núm. 11 (1995), págs. 148-162.

Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993.

Moreno, Fernando, "La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias", *Acta Literaria*, núm. 17 (1992).

Pacheco, José Emilio, *Islas a la deriva. Poemas 1973-1975* (1976), México, Era, 2006.

Pellicer, Rosa, "Gonzalo Guerrero, el primer aindiado (Historia y literatura, siglos XVI y XVII)", *Nuevo Texto Crítico*, 5:9-10 (1992), págs. 61-72.

— "El cautivo cautivado: Gonzalo Guerrero en la novela mexicana del siglo XX", *América sin nombre*, núm. 9 (2007), págs. 157-166.

Perilli, Carmen, *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Tucumán, Humanitas, 1995.

Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y La novela histórica de fines del siglo XX*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

Pupo-Walker, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico de América. Desarrollo de la prosa de ficción. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX,* Madrid, Gredos, 1982.

Rama, Ángel, *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha, 1964-1980,* México, Marcha Editores, 1981.

Reckley, Alice Ruth, "Irony and License in New Memories of the Conquest: Gonzalo Guerrero", *Symposium*, núm. 46 (1992), págs. 133-146.

Rings, Guido, *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

Uslar Pietri, Arturo, "La historia en la novela" (1979), *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.
Villa Roiz, Carlos, *Gonzalo Guerrero: Memoria olvidada. Trauma de México*, México, Plaza y Valdés Editorial, 1995.
Viu, Antonia, "Una Poética para el encuentro entre Historia y Ficción", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 70 (2007).

Un prócer, un virrey, una bruja y tres asesinos. Aproximación a los personajes de *El pecado del siglo* de José Tomás de Cuéllar

Josefina María Moreno de la Mora
Universidad de Guadalajara

En el segundo tercio del siglo XIX mexicano, con el romanticismo literario surge el interés por la temática novohispana en la narrativa, que permanece hasta el porfiriato. De acuerdo tanto con Castro Leal (1994: 11-28) como con Algaba (2005: 287-290), este fenómeno se debe en gran parte al auge de la novela histórica en Europa, tras la publicación de las obras de Walter Scott, *Ivanhoe* y *El talismán*, que cobraron inmediata popularidad en estas tierras tras su publicación en español, en 1825.

Es así como se va desarrollando lo que se conoce como la novela histórica mexicana, que surge en 1826 con la obra anónima (atribuida a Heredia), *Jicoténcatl*; le siguen *La hija del judío*, de Justo Sierra O´Reilly (1848-1849); *Monja y casada, virgen y mártir*, y *Martín Garatuza* (1868), de Riva

Palacio; *El filibustero* (1864) y *Los mártires del Anáhuac* (1870), de Eligio Ancona, entre otras.

> La conciencia de la escritura de cierto tipo de novela comenzaba por el subtítulo. El más común era sencillamente *Novela histórica*. Vicente Riva Palacio, por ejemplo, elige para *Monja y casada, vírgen y mártir,* su primera novela sobre el pasado colonial, el subtítulo *Historia de los tiempos de la Inquisición,* y en su continuación, *Martín Garatuza. Memorias de los tiempos de la Inquisición,* subtítulo que parecía moderar el de la primera; las siguientes novelas se definían como *Novelas históricas.* El subtítulo *Memorias* acompañó algunas novelas, por ejemplo, la de Juan Antonio Mateos –*Sacerdote y caudillo*, publicada en 1869, que parece apuntar la brevedad en la retrospección hacia el pasado, pues toca los sucesos de la lucha por la Independencia y a Miguel Hidalgo, la figura principal. El año citado José Tomás de Cuéllar comienza a publicar en San Luis Potosí *El pecado del siglo*, con un subtítulo aún más preciso: *Novela histórica. Época de Revillagigedo, 1789.* Ignacio Manuel Altamirano saludó la novela mostrando su interés y su entusiasmo: "es lo mejor que se ha escrito bajo el punto de vista romancesco" (Algaba 2005: 289).

Es así como concordancia con esta tradición y con el beneplácito del crítico más influyente en su época, José Tomás de Cuéllar (1830-1894) da a la imprenta la que según la mayor parte de sus estudiosos es su primera novela. Esta obra es considerada como una novela histórica con elementos folletinescos. Lo cierto es que este texto no volvió a ver la luz sino hasta 1964, cuando fue redescubierto por Antonio Castro Leal (1994), quien la incluyó en su antología *La novela del México colonial.*

En 2007, Belem Clark de Lara, la más acuciosa y constante de los estudiosos de este autor, a quien debemos la recu-

peración y la publicación (en curso) de sus obras completas, presentó la excelente edición crítica en la cual se basa este trabajo. Cabe aclarar que, pese al sustrato histórico de los hechos en los cuales se basa esta obra de ficción, para esta aproximación se toman en cuenta de manera primordial los aspectos intratextuales.

Por lo general se dice que *El pecado del siglo* es una novela sobre los once asesinatos cometidos durante el robo a la casa de don Joaquín de Dongo el 24 de octubre de 1789 en la ciudad de México, a manos de Felipe Aldama, Joaquín Blanco y Baltasar Quintero; causa de cuyos autos se habían ocupado un año antes Manuel Payno y Vicente Riva Palacio en *El libro rojo*, por ser uno de los crímenes más sonados y terribles de su época, así como uno de los primeros en que hubo cierta sistematicidad en la investigación policiaca (Castro Leal 1994, 7).

Si bien esto constituye el clímax del relato, forma parte de una vorágine de sucesos que ocurren en un tiempo bastante reducido, mediante los cuales la instancia narrativa va estableciendo sus causas circunstanciales y sus consecuencias directas. La novela se divide en dos libros: el primero consta de 24 capítulos y lleva el subtítulo de "Disipación"; el segundo, "Expiación", tiene 30 capítulos.

La diégesis inicia el 16 de octubre de 1789, con la llegada a la ciudad de México de Juan Vicente de Güemes, virrey conde de Revillagigedo, y concluye el 12 de noviembre del mismo año, tras los resultados del tumulto causado por el terror colectivo que provocó la aurora boreal que, según queda asentado en los documentos de la época, se pudo observar ese día en la capital del país.

La gran cantidad de personajes del relato se polarizan en la representación de los extremos de la sociedad novohispana: el virrey ilustrado que llega a poner orden en una

ciudad inmunda y caótica mientras las familias pudientes y el clero siguen su rutina de rituales religiosos y sociales; el abogado con ideas de avanzada y los pilluelos que delinquen para sobrevivir; los hidalgos que se niegan a trabajar y la mujer con estudios que vive de la brujería; la hija de familia comprometida con un hombre íntegro y la joven enamorada de su raptor; las cortesanas que viven de explotar a los hombres y las criadas dispuestas a vender por unas monedas a las niñas que están bajo su cuidado; los criminales a sueldo y una harapienta mujer que mata por pasión.

Entre tal maremágnum es posible distinguir dos tramas principales que tienen un punto de contacto; por un lado, la historia de don Manuel de la Rosa, rico, probo y devoto caballero que a los cincuenta y tantos años se enamora de una cortesana y (en medio del escándalo social y familiar), decide irse a vivir con ella.

Por otro lado, Felipe Aldama, Joaquín Blanco y Baltasar Quintero, quienes consideran que el trabajo es indigno de su condición de hidalgos, traman un cuantioso robo que les permita llevar la clase de vida que consideran merecer. Para ello cuentan con la complicidad y el auxilio de variopintos personajes de los bajos fondos de la ciudad.

Entre ambos extremos está la casa de Teresa, amante tanto de don Manuel como de Quintero y de Aldama. Para mediar en los conflictos se apela tanto a la tradición, encarnada por fray José de la Purísima Concepción (confesor de la familia De la Rosa), como al licenciado Francisco Primo de Verdad y Ramos (secretario del Virrey), y al propio Virrey, quienes representan el racionalismo ilustrado.

Es un acierto incluir prácticamente desde el inicio de la trama a don Joaquín de Dongo como personaje incidental, quien en su carácter de anciano caballero célibe e intachable,

se constituye en confidente y consejero de doña Mariana, la esposa de don Manuel de la Rosa.

El prócer

José Tomás de Cuéllar dedica *El pecado del siglo* a quien fue uno de sus más cercanos colaboradores, José María Flores Verdad. Juntos editaron entre 1869 y 1870 el semanario *La Ilustración Potosina*, en cuyas páginas se publicaron algunas de las obras de nuestro autor, entre ellas la primera versión de la novela que posteriormente inaugurará su serie La Linterna Mágica: *Ensalada de pollos.* Hace explícitos los motivos de tal dedicatoria:

> Su feliz memoria y los datos históricos que conserva usted en su biblioteca como singular bibliófilo, me decidieron a trazar la ilustre figura de su abuelo materno, el señor licenciado don Francisco Primo de Verdad y Ramos, primera víctima de las ideas de la independencia nacional (Cuéllar 2007: 3).

Si bien la aparición del personaje de Primo de Verdad en el relato es más bien fugaz, cumple con funciones determinantes en situaciones clave. Por ejemplo, en el momento en que el conflicto que sufre la familia De la Rosa por el escándalo social y el deterioro económico que implica el abandono del *paterfamilias*, no sin recelo, se toma la decisión de consultar al jurista. Sin embargo, dadas las reservas que suscita este personaje entre la élite novohispana (entre otras causas, por la juventud del secretario del Virrey, quien en ese momento tendría 29 años), se hacen acompañar por fray José de la Purísima Concepción, dando lugar a un intercambio de puntos de vista entre ambos personajes. Así se enuncia la primera dicotomía presente en el texto: tradición religiosa *vs.* racionalismo ilustrado.

> –Don Manuel niño aprendió a temer y no a pensar. Débil de carácter se plegó siempre, aceptó la obediencia pasiva, sin que su orgullo de hombre se rebelara contra la tiranía de la coacción; nació su conciencia debajo de otra conciencia, nació su voluntad debajo de otra voluntad: obedeció, calló, oró y vegetó. […] Don Manuel cambió de tiranía, y de esclavo del clero pasó a ser esclavo de Teresa. Las tiranías no hacen más que esclavos. La verdadera religión hace hombres libres (*ibid.*: 141).

Es así como en voz de este personaje se establece lo que en la diégesis se considera como "el pecado del siglo", y que podría definirse como la falta de un marco de valores universales que sirvieran al hombre para regular su conducta, en uso de su libre albedrío, al margen de las creencias religiosas. El ideal del liberalismo decimonónico.

Hacia el final de la novela, Primo de Verdad ejerce nuevamente un rol que rompe los paradigmas de la tradición, al salvar a la joven huérfana Margarita Santiesteban, a quien Aldama mantuvo cautiva por cinco años.

Margarita huye para evitar ser poseída por otro hombre (cuando Aldama decide intercambiársela a Quintero por Teresa). Tras varias peripecias es confundida con una indigente asesina y llevada a la cárcel. En tal situación la encuentra Primo de Verdad, quien se conmueve con su historia, ayuda a liberarla y la recibe en su casa, en calidad de hija, a despecho de los prejuicios de la época.

Tras la aprehensión y el ajusticiamiento de Aldama y sus cómplices, Margarita (aún enamorada de su raptor) decide entrar al convento, pese a los intentos que el matrimonio Verdad hace por disuadirla, tratando de convencerla de que en el mundo puede rehacer su vida.

Es así como el personaje de Francisco Primo de Verdad y Ramos funge en el relato como la encarnación del racionalis-

mo ilustrado que muestra un camino, aunque nadie lo siga. En su condición de futuro protomártir de la independencia de México, se constituye en la única voz con la superioridad moral suficiente para emitir los duros juicios moralizantes sobre la conducta de los otros personajes que, en el particular universo novelesco de Cuéllar, se reservan de manera exclusiva para la sentenciosa instancia narrativa y sus farragosas digresiones.

El Virrey

La llegada del excelentísimo señor don Juan Vicente Güemes Pacheco Horcasitas y Aguayo, conde de Revillagigedo y virrey de la Nueva España, además de marcar el inicio de la trama de *El pecado del siglo*, de manera simbólica indica el arribo de las ideas de la ilustración a los confines de estos territorios.

En el contexto de la obra, la sola mención de este personaje (que se realiza con frecuencia, aunque no interviene de manera directa en la trama sino hasta el segundo y el tercer capítulos de la segunda parte de la obra, y lo hace por única ocasión) remite a un principio de orden y autoridad de carácter paternalista, a cuyo arbitrio se acude lo mismo para mediar en disputas familiares, como para impartir justicia en casos criminales.

Al inicio del capítulo que se dedica a Revillagigedo, se describe la ciudad sucia y caótica que lo recibe:

> La Plaza Principal de México el 21 de octubre de 1798 presentaba un aspecto repugnante.
> [...] El centro de la plaza era un conjunto deforme de todo lo inmundo. Alrededor de aquellas casucas con techos de tejamanil, pululaban cerdos hambrientos, vacas que rumia-

> ban las verduras medio podridas y multitud de perros que formaban círculos en un montón de basura.
> Los habitantes de aquella cloaca eran gentes casi en su totalidad desnudas, pues la plebe de México en aquella época en que las telas tenían todavía un precio subidísimo, no se vestía, de manera que por todas partes vagaban hombres y mujeres desnudos y solo cubiertos con algunos harapos, y muchos solamente con una manta o una frazada por única prenda de vestuario (*ibid*., 231).

El Virrey, escandalizado por el desorden y la incuria que sus antecesores han permitido, manifiesta su preocupación por los excesos de autoridad cometidos por las fuerzas de seguridad, por el desorden que priva en los tribunales y por la degradación moral de la sociedad.

> –Es necesario trabajar mucho, señor licenciado –decía el Virrey [a Francisco Primo de Verdad y Ramos]–, para llevar a cabo la grande obra de reorganización. No se concibe cómo mis antecesores han podido vivir representando el gobierno de su majestad, en medio del total desorden en la administración, y sin promover las mejoras que exige la categoría de esta hermosa ciudad, ya que tampoco se han cuidado de las gravísimas atenciones de las provincias.
> Revillagigedo, infatigable en el trabajo, dictó sus primeras medidas para el establecimiento de la policía de seguridad, y a los primeros agentes provisionalmente nombrados fue encargada la vigilancia de muchos individuos conocidos por la depravación de sus costumbres (*ibid*., 241).

Es así como se pretende introducir el principio de orden en todos los ámbitos de la sociedad novohispana, como preludio de la anhelada implantación de las ideas de la ilustración, que la instancia narrativa espera. El Virrey ha sido

investido con la autoridad que le confiere la corona, pero sobre todo, con la que le confiere la luz de la razón.

La bruja

A diferencia de otros personajes que se caracterizan bajo este rubro en la narrativa mexicana de la época, Teodora no es la curandera empírica que mezcla el conocimiento ancestral con la superstición para explotar a los incautos, como, por ejemplo, Matiana y Jipila en *Los bandidos de Río Frío,* de Manuel Payno (1889-1891), ni tampoco la que por convicción propia y genuino afán de ayudar arrastra a los otros al error, como doña Pancha en "Coro de brujas", de Othón.

Teodora es una mulata habanera, hija de comerciantes adinerados y que recibió una educación bastante esmerada para su época. Casada con un perverso sujeto que le arrebata a su hijo y asesina a sus padres, huye hacia Veracruz y luego va a la ciudad de México en su búsqueda. Su único medio de subsistencia posible es la prostitución; al negarse a seguir este camino, se le presenta como alternativa dedicarse a la hechicería, utilizando sus elementales conocimientos de física y química para crear ambientes fantasmagóricos con ingeniosos efectos teatrales. Teodora desempeña el inusual papel de bruja "buena", que a sus nobles sentimientos añade el deseo de ayudar a los criminales a enderezar su camino.

> La tía Teodora, con la esperanza no sólo de una buena propina, sino con una intención más noble y humanitaria, se complacía en tocar el corazón de los criminales, y más de una vez había visto con una satisfacción muy poco común en las brujas, que había logrado algún fin moral, merced a sus ingeniosos aparatos manejados con no poco tino e inteligencia.

> Los horrorosos crímenes de su marido, la constante concentración de una vida solitaria y la idea tenaz, fija, inseparable de la pérdida de su hijo le habían hecho adquirir cierta dosis de filosofía, que apoyada en su no vulgar educación, hacían de Teodora una bruja benéfica (*ibid*., 163).

Sumamente solicitada por Aldama, Blanco y Quintero, quienes la consultan antes de realizar cada una de sus fechorías para conocer si el resultado será propicio, comienza a sospechar que éste último es el hijo que le fue arrebatado, por el parecido que tiene con su padre. No obstante, sus intentos por regresarlo al camino del bien, e incluso la velada revelación que le hace sobre su filiación solo logran despertar la ambición de Quintero por el dinero que Teodora le confiesa haber atesorado para su hijo, quien la apuñala y la deja malherida.

En la escena final de la novela, tras el ajusticiamiento de Quintero, una debilitada Teodora muere aplastada por el tumulto que provoca en la ciudad el avistamiento de una aurora boreal. La avalancha humana que la arrolla se dirige hacia la la villa de Guadalupe, para expiar sus culpas ante el advenimiento de lo que consideran el fin del mundo. Su última satisfacción es que (por casualidad), junto a ella yace su marido, tan largamente buscado, y quien antes de expirar, corrobora que Quintero era el hijo que le había arrebatado.

En el particular universo de la inflexible moral de Cuéllar, este inusual personaje, a pesar de su historial de profundos sufrimientos, de sus buenas intenciones y de la campaña que realiza de manera permanente para alejar del mal a los criminales, al fin recibe un merecido castigo por las transgresiones de su pasado, por su deseo de venganza, pero sobre todo por el hecho de promover la superstición y valerse de la ignorancia de la gente para lograr sus propios fines, por más nobles que éstos sean.

Tal es el destino de prácticamente todos los pobladores de este microcosmos. Ninguno es lo suficientemente bueno para merecer un final feliz.

Los asesinos

En la primera escena del relato, la verbena que celebra el arribo del Virrey sirve de contexto para la primera reunión que celebran Aldama, Blanco y Quintero para plantear la posibilidad de mejorar su situación económica y conseguir el nivel de vida que corresponde a su situación de hidalgos, mediante un cuantioso robo. Esta idea vuelve a surgir de manera recurrente en estos personajes y va cobrando cierta consistencia en el transcurso de la trama, debido a las circunstancias en las cuales se involucran.

Se van delineando las personalidades de cada uno de los tres personajes, para relacionarlos con las subtramas en las que participan.

Felipe Aldama, de treinta y siete años y cabecilla del grupo, se define en función de la violenta relación que mantiene con Margarita, la joven huérfana "con la blancura mate de una alemana" (*ibid*., 25), que raptó a los catorce años de la casa de Dongo, y a quien mantuvo encerrada por cinco años, haciéndola objeto de sus celos y maltratos. A pesar de todo, ella sigue profundamente enamorada de él. La instancia narrativa pondera que el amor de Margarita es único camino que puede conducir a Aldama a la redención, en clara alusión a *Fausto*.

> Don Felipe, triste es decirlo, una vez en la amplia posesión de Margarita, dejaba vagar su alma en otro mundo diferente. Estaba lejos de Margarita, lejos de comprender aquel amor que lo hubiera inducido al bien; porque este sentimiento

> que es el alma del mundo, ha hecho tantos santos por la sublimación como víctimas por el desenfreno.
> Margarita era el único ser en el mundo que poseía la clave para la salvación de don Felipe: si ese ser rebelde no se regeneraba por medio del amor, se perdería irremisiblemente (*ibid*., 32).

Baltasar Quintero se define en función de la relación que establece con su madre biológica, Teodora, a quien consulta justo antes de cometer el robo y los asesinatos. Teodora le confiesa la posibilidad de que él sea su hijo perdido.

> Quintero no pudo reprimir un movimiento repulsivo, y Teodora un ademán casi de amor. […]
> Quintero pensaba en que Teodora había dicho *"busco a mi hijo para hacerlo feliz"* y como la felicidad para Quintero estaba significada en la riqueza se deslumbró por un momento, pero en seguida se dijo a sí mismo: `Nada perdería yo en ser hijo de una bruja, ¿pero qué clase de felicidad podría ofrecerme esta vieja que no sea este sótano lleno de esqueletos`" (*ibid*., 259).

No obstante, el encuentro entre la madre y su hijo extraviado presenta una variante significativa respecto de la manera sentimental en que este tipo de situaciones suele resolverse en la novela folletinesca.

Por su parte, Blanco simplemente es descrito como un cobarde embustero con propensión al hurto:

> Blanco meditaba, porque el silencio convida a la meditación y la meditación es la conciencia. […]
> Blanco se quedó solo, frente a su conciencia. […]
> Blanco pensaba en las onzas de oro que había escondido.
> –Están bien envueltas en mi pañuelo –se decía–, no podrán sonar […] Decididamente este dinero está bien ganado por mi parte, ¡qué bien hice en ocultarlo! (*ibid.*, 82-83).

La relación entre Teresa y don Manuel de la Rosa proporciona a los tres cómplices una oportunidad inesperada para obtener los recursos de este último, mediante tramposas partidas de naipes; pero cuando la suerte los abandona, y son ellos quienes adquieren una importante deuda con don Manuel, se sienten orillados a cometer el crimen.

Deciden entrar en casa de Dongo haciéndose pasar por agentes de la justicia. A machetazo limpio, matan a los dos porteros, a un indio que llegó transportando un cargamento de habas y se quedó a pasar la noche, a don Nicolás Lanuza (primo de Dongo), al ama de llaves, la cocinera, la lavandera y a una joven criada que pasaba su primera noche en la casa.

> Sobre una puerta dormía un perico, único ser viviente que quedaba en la casa; porque el gato había huído a la azotea. Quintero bajó al animal de un golpe de machete y caído lo dividió en dos partes con otro golpe.
> –¡Hasta éste! –dijo Aldama.
> –También –murmuró Quintero. Sabía hablar (*ibid.*, 367-368).

Esperan entonces un par de horas la llegada de don Joaquín, su criado y su cochero, quienes corren la misma suerte que los demás.

> Quintero y Blanco habían tirado a don Joaquín de varios tajos; le habían separado dos dedos de la mano derecha, y por último le habían atravesado el pecho con los machetes y corrieron a reunirse con Aldama, que les decía con voz sofocada:
> –¡Vivo, vivo!, ¡acá! (*ibid.,* 370).

Sin embargo, el botín es menos cuantioso de lo que esperaban. Pensaban obtener cien mil pesos, pero solo consiguieron veintitrés mil pesos y un lote de medias nuevas, que se llevaron para sustituir las que se les habían manchado de sangre.

A pesar de los intentos que realizan por pasar inadvertidos y seguir con su vida cotidiana, un ciudadano preocupado observa una gota de sangre fresca en la cinta de terciopelo con la que Aldama recoge su cabello y lo denuncia ante las autoridades, quienes lo aprehenden y lo hacen confesar. Los tres asesinos son ejecutados para público escarmiento, mientras la instancia narrativa diserta en contra de la pena de muerte.

> El "NO MATARÁS" del decálogo es terriblemente inflexible y fríamente lato con los que matan con la ley de su libre albedrío, para convertirse en un par de palabras huecas para los que matan con la ley papel. […]
> La ley papel se coloca negligentemente sobre la ley de Dios para que los hombres hagan de las suyas legalmente en un paréntesis que no tiene la amabilidad de permitirse.
> El "NO MATARÁS" está declarado insuficiente por la sabiduría de los hombres, que van a ocuparse muy concienzudamente de matar para probar que no se debe matar (*ibid*., 420).

A manera de conclusión

Es así como en la primera novela de José Tomás de Cuéllar, a pesar de sus muy notorias diferencias estilísticas con las narraciones que forman parte de la serie *La Linterna Mágica*, se van prefigurando temas y situaciones recurrentes que constituyen casi una obsesión en el microcosmos particular del autor.

La joven raptada en contra de su voluntad y sus limitadas opciones de vida a partir de tal hecho; la felicidad conyugal, imposible debido a la educación basada en prejuicios y dogmas; los varones pertenecientes a las clases sociales privilegiadas, envilecidos por no comprender el valor dignificante

del trabajo físico; el pragmatismo de las cortesanas que se aprovechan económicamente de sus amantes, para después desecharlos; la mujer independiente que sobrevive utilizando los heterodoxos recursos de su ingenio; la irresponsabilidad e ignorancia de las madres al educar a sus hijos, etcétera.

En opinión de Castro Leal (1994: 7): "Los personajes tienen un perfil simplista, a veces vago e indeterminado. Es difícil distinguir, la personalidad de los tres asesinos de Dongo. Y las mujeres amigas de ellos, Teresa, Catalina y Plácida, poco se diferencian entre sí". Esto también es recurrente en la narrativa de Cuéllar, ya que sus personajes se construyen con base en las características atribuidas a determinados tipos (en la acepción costumbrista del término): los hidalgos pobres (que comparten muchos rasgos con los "pollos" de las novelas que el autor sitúa en épocas que le son contemporáneas), las cortesanas, las beatas, los criados, entre otros.

No obstante, en *El pecado del siglo* tanto las descripciones de los personajes como su trazo en general son mucho más detallados que en las novelas correspondientes a la serie *La Linterna Mágica*, que se caracterizan precisamente por su construcción fragmentaria y caricaturesca, atribuible a la gradual adquisición de un estilo propio.

Si bien Sandoval (2007: 14) considera mejor logradas las novelas de aquella serie que las que ella denomina "de corte romántico", la obra que nos ocupa permite una lectura ágil que, incluso, pudiera ser más atractiva para el público no especializado respecto de las que conforman *La Linterna Mágica*, ya que tiene mayor cantidad de diálogos y se reducen al mínimo las digresiones moralizantes de la instancia narrativa.

Finalmente, *El pecado del siglo* es el canto al libre albedrío por parte de uno de los más firmes creyentes en el

determinismo en la literatura del último tercio del siglo XIX mexicano. Así se anuncia desde el epígrafe que encabeza el primer libro y se repite en el segundo: "Dios, después de haber criado al hombre, le ha dejado en las manos de su propio consejo. La vida y la muerte, el bien y el mal se hallan delante del hombre, y aquello que haya escogido, se le dará. Eclesiástico 15: 14-18" (Cuéllar 2007: 7).

Bibliografía

Algaba, Leticia. "Por los umbrales de la novela histórica". La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. Eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México: UNAM, Al Siglo XIX ida y regreso, 2005, pp. 287-303.

Castro Leal, Antonio. "Estudio introductorio". La novela del México colonial. Tomo I. Cuarta edición, cuarta reimpresión. México: Aguilar, 1991, pp. 11-28.

Clark de Lara, Belem. "Introducción". José Tomás de Cuéllar. Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo. México: UNAM, 2007, pp. XLI-LXXXVI.

De Cuéllar, José Tomás. Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo. México: UNAM, 2007, 470 pp.

Othón, Manuel J. "Coro de brujas". El cuento mexicano siglos XIX y XX. Ed. Jaime Erasto Cortés. México: Promexa, 1985, pp.

Payno, Manuel. Los bandidos de Río Frío. México: Porrúa, Sepan cuántos…, núm. 3.

Sandoval, Adriana. "Estudio introductorio", José Tomás de Cuéllar. Los tiempos de la desenfrenada democracia. Una

antología general. México: Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas/UNAM, 2007, pp. 13-38.

La última hagiografía. Juan de Palafox según Pedro Ángel Palou

Dr. Alberto Ortiz
Universidad de Zacateca

> [...] diciendo bien, que en su escrito el *Varón de deseos,* hallamos al varón de deseos Palafox. Este sale novísimamente a luz, consagrándole a tu aprovechamiento, no como el mismo Venerable deseaba, sino enmendado, y correcto de los defectos de las antiguas ediciones.
>
> Nota del editor a *Varón de deseos*, 1786[1].

Sin duda uno de los rasgos externos que está caracterizando –y así entiéndase que se trata de un tópico en tránsito constructivo– la narrativa mexicana contemporánea recreadora de los personajes y aspectos culturales novohispanos es su peculiar sentido de la oportunidad. Lo cual podría desembocar en una renovada calificación de la literatura de ocasión y

1 Se ha actualizado la ortografía y la puntuación en este y todos los casos de referencias a textos antiguos.

circunstancia, añejo esquema clasificatorio; pues al menos una parte de los textos escritos están relacionados con homenajes, aniversarios y conmemoraciones de acontecimientos coyunturales del pasado. Hoy en día parece inevitable relacionar fechas y personajes paradigmáticos con producción artística *ad hoc*, vínculo que si bien no explica todas las tendencias estilísticas, si da cuenta de la necesidad antropológica de recrear el curso de la historia y sus protagonistas mediante la ficción, por un lado; y de la injerencia que la mercadotecnia editorial tiene en el ritmo de la producción literaria, por otro. El bagaje textual surgido de la inercia conmemorativa del bicentenario de la guerra de independencia nacional lo prueba[2].

Para mejor especificación considérese el caso de la reciente beatificación de Don Juan de Palafox y Mendoza, quien fuera Virrey de Nueva España y Obispo de Puebla de los Ángeles y viviera en territorio americano del 24 de junio de 1640 al 10 de junio de 1649. El proceso para su posible elevación a los altares católicos proviene de 1666, pero no fue sino hasta el 27 de junio de 2009 cuando el Congreso Peculiar de los Consultores Teólogos dio su visto bueno a favor de la causa y dos años después, el 26 de mayo de 2011 el papa Benedicto XVI emitió la carta apostólica de beatificación, misma que se llevó a cabo el 5 de junio del mismo año en la catedral de Burgo de Osma, España, Casi de inmediato, el 22 de junio, el acontecimiento se trasladó a Puebla, México, algunas reliquias tomadas de su cuerpo fueron traídas a América y se las acompañó popularmente en una procesión hasta la catedral poblana, procesión armada al modo novohispano por cierto, y quién lo diría, a cargo de la Compa-

2 Por ejemplo: *Leona* de Celia del Palacio, *Las Correrías de un Gringo Insurgente* de José Antonio Ugarte, *Hidalgo*, de Eugenio Aguirre y *Morelos: Morir es Nada*, de Pedro Ángel Palou.

ñía de Jesús.[3] Jamás sabremos si esto fue una macabra pero aleccionadora venganza poética del ahora beato o el reflejo del *mea culpa* que resaltaría la humildad y el perdón de los jesuitas o su manera sardónica de recordarle al ex Virrey que acá seguimos y tú ya no estás.

El mismo año de la beatificación del personaje histórico se publicó "Una novela sobre el barroco mexicano y su gran mecenas: Juan de Palafox", según el subtítulo añadido por la editorial en la portada. Respecto a la conjunción entre la obra y la circunstancia, en este caso religiosa, promovida por la decisión del Vaticano, el propio autor afirma: "[…] quiso la suerte que el libro estuviese terminado poco antes de la beatificación de don Juan de Palafox y Mendoza, que esta mirada irreverente y literaria sea otra forma, más mundana pero no menos profunda, de homenajearlo" (Palou 174).

Varón de deseos no es únicamente el título de un libro de corte místico-ascético escrito por Juan de Palafox y Mendoza cuya primera edición data de 1655, sino que también denomina la novela homónima del poblano Pedro Ángel Palou. No deja de resultar curioso que el autor haya elegido exactamente el mismo título del tratado palafoxiano para su novela bio-histórico-hagiográfica. Singularidad más o menos resuelta a través de la "Nota íntima del autor" que a manera de colofón, al lado del índice, cierra el libro. En ella, además de explicarnos someramente cómo y con qué escribió la novela, el autor, al indicar que "La vida de Palafox –hagiografía que mi memoria ensanchaba– era fascinante para un niño" (171), deja claro su temprano y decidido contacto con la obra y la vida del obispo

3 Recuérdese que fue precisamente por quejas de esta orden religiosa y otros asuntos de administración virreinal religiosa, que el Obispo Palafox dejó el Nuevo Mundo. Su estancia aquí estuvo caracterizada por los conflictos con órdenes regulares y la insistencia de sus enemigos para que dejara los cargos encomendados y saliera de Puebla.

español, a tal grado que la simpatía entre narrador y personaje justifica la novela, el tratamiento y el título.

La similitud entre ambas obras empieza y termina en el título, si tuviéramos que emparentar la novela de Palou con un texto salido de la pluma doctrinal y prolífica de Palafox, toda proporción guardada, tendría que ser justamente su autobiográfica *Vida interior*, de 1659. Y con ella la serie de textos que otros autores escribieron acerca de él mientras pugnaban por la beatificación, por ejemplo una de las primeras voces favorecedoras luego de su muerte, la *Vida del ilustrísimo y excelentísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza* del Padre Antonio González de Rosende, editada por primera vez en 1666.

A propósito del afán explicador en este caso, hay que hacer notar que no es un sub-texto aislado, sino que se suma a los demás apéndices que los escritores de este tipo de historias están incluyendo en sus novelas. Es posible que se esté generando un corpus paratextual en el afán autoral de hacer patente al lector la consulta de fuentes, las pesquisas realizadas durante la planeación del texto, el uso de referencias pertinentes y las consultas a especialistas. Podemos encontrar el mismo recurso en: *Ángeles del abismo* de Enrique Serna, *Yo la peor* de Mónica Lavín, *Imagen del hechizo que más quiero* de María Rosa Palazón y *Malinche* de Laura Esquivel, entre otros casos; además de bibliografía, cronología, agradecimientos a investigadores y otras señas que comunican un pretendido sustento disciplinar.

El rasgo exegético inmediato más notorio consiste en la declarada vocación apologética de esta biografía novelada. La trama no enjuicia o cuestiona las verdades, contradicciones o decisiones conflictivas del personaje, sino que asume una llana empatía y denota franca parcialidad a través de cada episodio, de tal manera que queda claro que fue escrita con ánimo reivindicativo y aun ensalzador de la figura, vida

y personalidad de Juan de Palafox. Y no hay polémica al respecto, las aclaraciones del autor son contundentes, escribió la novela para homenajear al prelado del barroco, así que el lector asiste a una relación panegírica de los aspectos nodales de su existencia, con especial énfasis en la niñez y su supuesto acendrado afecto por la ciudad de Puebla a pesar de la inquina de algunos de sus habitantes.

La narración se inicia *in media res*, justo en el momento en que el personaje obispo se ve obligado a huir de la ciudad, "[…] poco a poco va dejando atrás la Ciudad de los Ángeles y sus casas llenas de hipócritas […]" (15), para evitar burlas y violencias e incluso salvar la vida: "Afuera la algarabía se ha convertido en ruido. Los estudiantes se han vuelto locos, están dispuestos a lincharlo." (13) El personaje, como aconteció en la realidad sale de la ciudad y se refugia en comunidades de la periferia. Contrito, asume el pesar de un exiliado: "Puebla fue fundada por los ángeles, pero la gobiernan los demonios, se dice con resignación." (16) A partir de ese punto narratológico, de breve extensión, el autor hace la retrospectiva de su concepción, nacimiento, niñez, juventud y comisión a la Nueva España y luego retoma el hilo temporal en el regreso aparentemente triunfal del obispo a Puebla y su repatriación por órdenes reales. Es decir, del apartado "1600. El Moisés de Fitero", en adelante Palou sigue un esquema tradicional propio de la biografía de varones ilustres, que, por poner énfasis en las virtudes y cualidades católicas del personaje se asemeja a una hagiografía. Lo cual no deja de ser inusitado, dado el desuso del formato y las actuales tendencias narrativas mexicanas.

Tal recuento aprovecha convenientemente las especiales anécdotas alrededor del nacimiento[4] y la niñez del personaje,

4 El 24 de junio de 1600, en los baños de Fitero, Navarra, España.

resaltando su ilegitimidad natal –bastardía agravada por el abandono materno[5]– y reintegración familiar, aspectos que por otro lado no eran extraños en esa época, aun así esto debe entenderse como un acierto narrativo, ya que efectivamente la procreación y crianza del Juan de Palafox histórico parece cuento, de acuerdo a uno de sus antiguos cronistas: "Aspectos casi novelescos son los que rodearon la niñez de Palafox. Sus biógrafos recogen tales detalles más o menos seguros, pero que nimban la infancia del futuro obispo de delicioso sentido legendario" (Sánchez-Castañer 788).

La narración de la etapa infantil del personaje en cuestión pone en juego al menos diez aspectos que lindan con la tradición hagiográfica y el señalamiento de virtudes ejemplificantes:

1. Nacimiento ilegítimo, pecaminoso, pero noble.
2. Constantes intentos de aborto sin éxito. Primer rasgo semi-milagroso y de predestinación[6].

---

5 Hay una falta de compatibilidad respecto al dato del abandono. El narrador afirma que la criada de la madre de Juan "en lugar de deshacerse de él lo entregó a don Pedro, su actual padre." (p. 44) No fue así, antes, al contar el acontecimiento el narrador dice que la criada lo abandonó, por órdenes de la madre, y fue encontrado por don Pedro. "Por fin llegó a un claro al lado de la ribera y dejó ahí al pequeño." (p. 31) Después, cuando la propia madre se confiesa cuenta: "Obdulia me confesó meses después que en el camino a abandonarlo a su suerte se topó con el sastre Pedro Navarro, de Fitero. Él le arrebató al niño, al que bautizaría como Juan y que nunca sabría de su terrible nacimiento." (p. 58) Así que no hay congruencia entre lo que cuenta el narrador, lo que sucedió y lo que cuenta el personaje madre de Juan.

De aquí en adelante se citan algunas notas textuales en notas a pie de página acompañadas sólo de la página entre paréntesis de la edición consultada de *Varón de Deseos*.

6 Resulta significante que en este acontecimiento particular aparezca la "ayuda" de alguien cercano a la madre, como suele pasar en la ficción tradicional: "Por eso Obdulia le dio algunos tés de hojas para tratar de que la criatura se malograra, pero fracasó al final. Ana, entonces, se empeñó en

3. Abandono del neonato en entorno agreste.
4. Rescate, adopción y protección del niño por buenos padres en sentido católico.
5. Recibir pan y vino como alimento. Símil de Eucaristía. Segundo rasgo semi-milagroso[7].
6. Penitencia de la madre biológica, por arrepentimiento se hace monja.
7. Brillante inteligencia y liderazgo filial.
8. Predilección por trabajo duro, oración y asuntos religiosos.
9. Percepción de ser elegido.
10. Recogimiento y resarcimiento del niño por su familia noble.

Aunque los aspectos señalados parecen particulares y están entresacados de la novela en cuestión, pueden sintetizarse en tres conceptos que el modelo formal hagiográfico repite a manera de patrón para proyectar referencias significantes de la personalidad beatífica que se revela desde los primeros años de vida del futuro santo, a saber: el acendrado fervor católico, ser salvado misteriosamente de graves peligros y mostrarse como un sujeto especial.

---

bajar y subir colinas y escalera. Se dedicó con más ahínco a ayudarle a la servidumbre a realizar los quehaceres de la casona. Todo, con tal de que se desapareciese aquel que crecía invadiendo su cuerpo y su voluntad." (p. 28) Y "Al inicio ella misma me había recomendado todo tipo de remedios para que no se lograra el fruto de mi pecado. Pero no hubo nada que le impidiera a ese niño nacer" (p. 57).

7 El autor menciona en el mismo párrafo la anécdota y el vocablo «milagro»: "Aquella noche en la que esperaba una nueva revelación de su padre adoptivo, Juanico lloraba en silencio como en aquella otra, lejana, en la que cumplió seis años y supo la historia de su origen. Cuando Pedro Navarro le dijo que era un milagro que estuviera vivo, sobre todo después de los primeros años de pan y vino, Juanico entre sonrisas y llanto supo que le debía mucho a ese buen hombre y más a Dios" (p. 44).

La construcción del personaje incluye percepciones mesiánicas y convicciones de ejemplaridad, el "llamado" vocacional sin explicación previa o total comprensión se acepta como un hecho e incluso como una bendición, el pasaje de la novela referido a Juan niño hace hincapié en su predestinación: "Juanico, a quien le gustaba pastar solo a las ovejas después de enterarse de tantos detalles sobre su corta vida, inició charlas directas con el cielo. Estuviera quien estuviera en las alturas, tenía que amarlo demasiado para haber desairado las decisiones de sus padres y seguir con vida bajo el resguardo de tan piadosa familia" (45).

No es el único síntoma del tratamiento hagiográfico. Supuestamente los simpatizantes de Palafox, desde su conflicto con otras autoridades y sectores del clero regular en territorio novohispano, durante nueve años de su vida y sus secuelas, hasta la propuesta y el seguimiento del proceso para su beatificación que se inmovilizó durante siglos en el nada despreciable escalón de la venerabilidad, destacaron de su persona virtudes a imitación de prestigiosos santos de la iglesia católica: fervor evangelizador, sabiduría, generosidad, elocuencia, defensa de la libertad eclesial, magnificencia, tenacidad y prudencia[8], en respuesta a las acusaciones de sus enemigos de haber sido un prelado indigno, provocador, impostor y hasta hereje.

Si, como se afirma hipotéticamente aquí, la novela de Palou concuerda con el enfoque hagiográfico que rodeó la postulación a los altares, y por ende pretende destacar la figuración magnífica de Palafox, debería, además de su declaración expresa en la nota personal, resaltar esas y otras virtudes caras a la idiosincrasia católica. Sin desconfiar tajantemente en las palabras del autor, la autonomía literaria desde

8 Ver Gregorio Bartolomé, *Jaque Mate al Obispo Virrey*, p. 14.

la *intentio operis*[9] exige corroborar las pretensiones creadoras con el resultado final, o mejor aún, separar la percepción del escritor de la identidad del texto.

Al confrontar el texto narrativo con las virtudes cultivadas, imitadas o innatas del personaje se distingue, además del énfasis en características especiales dadas por el destino y cierto nimbo subjetivo de elección divina, uno de los aspectos inseparables de la construcción discursiva hagiográfica. En algún momento de las vidas de santos debe acaecer al menos un hecho milagroso a patentar. Dicho acontecimiento preternatural por lo común está en consonancia con alguna área de influencia o rasgo distintivo del individuo especial; de tal modo que si un santo durante su vida cotidiana tocaba un instrumento puede ser llamado patrono de la música o si curó milagrosamente a los enfermos de lepra se le invoca para combatir enfermedades de la piel. El personaje de Palafox tiene una relación directa con el agua porque en su nacimiento fue abandonado a la vera de un río, y muchos de sus apologetas vieron en eso un parangón con el bíblico Moisés[10], aunque en la verdad histórica nunca se le entró en las aguas. Palou hace que el personaje principal de *Varón de deseos* pase por un vado, caiga al agua con todo y cabalga-

9 Siguiendo a Umberto Eco en su explicación respecto al probable énfasis interpretativo de acuerdo a la *intentio lectoris*, *intentio auctoris* e *intentio operis*. En este caso, se sigue la premisa de plantear una exégesis desde la obra, lo que dice, independientemente de la versión del autor que al momento de cerrar la obra se convierte en un crítico más. Ver Umberto Eco, *Los Límites de la Interpretación*, pp. 124 y ss.

10 El autor de la novela conoce y aprovecha esta vieja idea de semejanza: "envuelto en una canasta que bien podría haberse perdido río abajo, como con Moisés." (p. 38).

dura[11], pero no se moje[12], como un eco significativo de su invulnerabilidad a la muerte por agua producto de su salvamento junto al río cuando recién nacido. No debe perderse de vista la conexión con la práctica jurídica medieval de la prueba de ordalía, toda vez que sus enemigos inquisidores novohispanos lo excomulgaron y le adjudicaron sospechas de heterodoxia e hijos ilegítimos. En teoría esta tortura consiste en someter a una prueba de resistencia al fuego o arrojar al agua al acusado, generalmente de herejía, pacto diabólico o hechicería, para emitir un dictamen de acuerdo a su muerte o sobrevivencia. El que Palafox en fuga, de acuerdo al pasaje narrativo fabulador, salga impoluto del accidente comprobaría su inocencia y predilección divina, a la vez que fortalece el esquema hagiográfico al que se le adhiere.

La santidad siempre ha sido un fenómeno asociado al cuerpo, a las sensaciones y su control, a la mortificación o vía purgativa, al uso de excreciones taumatúrgicas, al control de la tentación en todas sus variantes, principalmente físicas y sentimentales, como el placer físico y el orgullo. Esto ha llevado a algunos pensadores como Georges Bataille a proponer y demostrar una relación directa o entroncamiento entre el fenómeno de la mística o búsqueda unitiva con la divinidad y el erotismo, en especial a través de la muerte, el

---

11 Se encuentra una incongruencia en este dato: el párrafo cuenta que el personaje huye de Puebla en carruaje, al dejarlo sube a una mula y pasando un renglón (p. 16) se dice que es una yegua, en una especie de transfiguración que evidentemente es un error de secuencia. "Se apea del carruaje. Sube a la mula. Ve el camino a Tepeaca y entonces hiende sus espuelas de plata en la yegua y empieza a galope su verdadera fuga" (p. 16).

Cuando se anuncia este hecho también se habla de una mula: "y seguirá en una mula", p. 14. También usa las frases "La ha recorrido entero a lomo de mula dos veces" (p. 14) y "esos parajes que ha recorrido a lomo de burro, en su obispado" (p. 17).

12 Ver p. 18.

orgasmo y sus prohibiciones, ya que ambos usan al cuerpo como vehículo[13].

Lo común en una propuesta de vida ejemplificante es que aparezcan etapas de prueba, pasajes narrativos y relatos estereotipados en los que el personaje enfrenta sus temores, dudas vocacionales y tormentos internos e incluso enemigos externos, de la realidad o del inframundo, siempre arriesgando la salud y el equilibrio físico, en cuyo caso el dolor, el malestar, la enfermedad, la violencia, la herida y el sufrimiento corporales juegan un papel central; si bien es cierto que el Juan de Palafox de Palou no transita por episodios de lucha contra los demonios, lo cual terminaría por demostrar su filiación hagiográfica en el ámbito mágico-supersticioso, sí en cambio pasa por las pruebas de las necesidades y pulsiones corporales que a la larga lo convierten en un individuo capaz de domeñar y aun suprimir sus instintos.

Cuando joven estudiante parece flaquear, aprende y aventaja a sus compañeros en materias graves, "Sin embargo, también tenía el alma alegre, gustaba de departir con sus amigos y ponía poca atención a otras materias" (63)[14]. Como parecía distraerse demasiado en juegos y tertulias lo mandan a continuar sus estudios en Salamanca y es allí donde Juan enfrenta una crisis, la lucha entre lo mundano y lo espiritual:

> Sin embargo, la juventud salmantina era muy tentadora y representaba una fuerte incitación para Juan, que sabía muy bien su encomienda de perfeccionar los idiomas y empeñarse en los estudios. Sus luchas internas se hicieron más intensas y se apegó a la oración por segunda vez en su vida

13 Ver Georges Bataille, *El Erotismo*.

14 Esto a pesar de que se afirma que era el más estudioso y ducho en alemán, italiano, francés, gramática, retórica, teología, artes, ciencias, y claro, latín.

> como si fuera un salvavidas. No quería defraudar a su padre ni a sus superiores, quienes tenían depositadas en él todas las esperanzas posibles de albergar en un joven curioso y de gran memoria y facultades para el estudio. Así que se autoimpuso tareas de caridad y largas horas de oración y escritura sobre las tentaciones que sentía querían arrebatar su alma (68).

La voz narrativa argumenta la poderosa y peligrosa influencia para la aptitud palafoxiana de la combinación entre su posición privilegiada y el ambiente disipado del famoso centro de estudios, al parecer en franca oposición con los buenas intenciones de Juan, quien al final resulta victorioso y fortalecido como todo ejemplo católico que se precie. No sin un costo para la salud: "También muchas tentaciones propias de su situación nobiliaria le provocarían fuertes migrañas y aislamientos en busca de paz interior y reconciliación con Dios" (70).

La tradición martirológica también representa una influencia en la constitución de proyectos de santidad, además del dolor físico y emocional, el esquema leyendístico exige una etapa persecutoria, y está claro que en el presente caso la pugna forma parte del hecho histórico y literario; el escritor aprovecha convenientemente este importantísimo aspecto biográfico acerca de la vida de Palafox, se convierte en un defensor más de su causa y lo recrea para completar su visión apologética. Nobles, inquisidores, franciscanos y jesuitas atacan al obispo virrey desde los flancos de la moralidad, la vida personal, los procedimientos jurídicos y las cuestiones administrativas y teológicas. "Ya las intrigas contra su persona no tenían fin." (94) Durante el transcurso de las críticas y quejas en tribunales, manifestaciones y libelos, incluso frente a la propia familia real, el personaje novelesco muestra una entereza similar a la de un ecuánime varón,

sin prevaricar ni planear venganzas o desquites, haciendo su labor y cumpliendo sus órdenes y obligaciones con estricto apego a la justicia. No cae en ira, no flaquea, ni pretende premio alguno por sus servicios[15]. Es decir, que frente a la tormenta inclemente de las pasiones, vicios, envidias y maltratos de los demás, él sale incólume y victorioso gracias a su madera de santo. "–Imposible es reformar y no padecer, como es imposible el curar y no dar que padecer –decía a su secretario y a la gente, que sincera o hipócritamente, se acercaban a él para externarle su preocupación por rumores de venganza o traición" (99).

Por último la descripción acerca de su muerte cierra el esquema hagiográfico de la novela porque así se narra en toda vida ejemplar. Las características del deceso y el destino del cuerpo y del alma deben constituir la prueba máxima de beatitud, y no extraña que el autor de *Varón de deseos* haya dedicado gran parte de su habilidad lírica para describir el trance doloroso pero aleccionador. Además se trata de una obligada relación con la idiosincrasia contrarreformista barroca referida a la metafísica escatológica.

El personaje agonizó a causa de la fiebre alta, rodeado de pobreza y austeridad, recibió en sueños avisos de su próxima muerte, dictó sus últimas voluntades, eligió lápida y epitafio. "Las calenturas fueron en aumento y él daba muestra de extrema paciencia, amor a Dios, y se sujetaba a la disposición de los médicos. Después mandó a traer a dos pobres y les dio

15 El relato insiste en que ni siquiera cobró sus honorarios como representante real, sin embargo en la realidad sí lo hizo y el propio autor lo llega a afirmar. "De igual manera, y sin fundamento, se buscaba algún rescoldo para acusarlo de malversación de fondos, aun cuando ni siquiera cobraba un salario por ejercer como máxima autoridad del virreinato." (p. 101).

de comer y vestir. Los sentó junto a su cama y era singular el afecto que les tenía. Los llamaba hermanos o hijos" (148).

Muere el 1 de octubre de 1659, según la novela, aleccionando acerca de la nada en que termina el hombre, en actitud y pensamiento ascéticos, despreciando las vanidades de la vida. La biografía anexa agrega que "[…] toda la villa llega a besarlo y rezarle" (163).

Es posible encontrar más evidencias del tratamiento hagiográfico plasmado en el texto narrativo: el propio lenguaje referencial de protocolo y respeto, la tendencia a argüir aclaraciones constantes para defender las acciones del personaje ante las intrigas de sus enemigos, el silencio ante las virtudes o verdades de los enemigos, y hasta una referencia al clásico don de la ubicuidad o bilocación: "Se corrió el rumor de que estando él en Osma, lo habían visto en Puebla de los Ángeles de manera clara, de rodillas junto al altar mayor, como lo recordaban" (145). Un estudio lexicográfico mostraría tales propensiones, pero en el fondo el diseño del personaje y los acontecimientos narrados ya vierten suficiente luz sobre el asunto.

En todo caso siempre queda el recurso de justificar la tendencia ideológica de la obra a través del subterfugio de la ficción. Por sí misma puede pasar por un argumento sólido, máxime si se aduce a la libertad creadora contemporánea. Sin embargo el texto tiene un contexto específico –identificación entre personaje y autor por estudios con jesuitas, seudo heroísmo local, declaración autoral de homenaje y admiración, festejo por beatificación, etc.– que marca una fuerte influencia aun sin intención del escritor, en este caso difícilmente evadible.

Por otro lado, tal como lo ha demostrado Gregorio Bartolomé en su erudito estudio[16], los documentos acerca de la

16 Ver Gregorio Bartolomé, *Jaque Mate al Obispo Virrey*.

polémica alrededor del obispo Palafox se cuentan por miles, y entre ellos destaca la producción de corte, o al menos formato, literario: sátiras, glosas, defensas, coplas, reivindicaciones, sonetos, epístolas, libelos, discursos, biografías, farsas, décimas, etc., que se contrapuntean de acuerdo al parecer de aquellos que lo defendieron y quienes lo criticaron. Se trata siempre de la doble cara de la moneda. Lo que atestiguamos como lectores frente a la novela del escritor poblano es un eslabón más de la cadena engarzada por los adeptos a su causa. En otras palabras, esta novela histórica, encabalgada entre el tratamiento biográfico y el hagiográfico, puede reconocerse como una pieza literaria que concuerda con las versiones apologéticas alrededor de la vida y la obra del personaje, y cuya escritura y edición tuvo la visión de la oportunidad porque se ligó temporalmente a la conclusión festiva de un álgido y larguísimo proceso de reconocimiento oficial.

Bibliografía

Bartolomé Martínez, Gregorio. *Jaque Mate al Obispo Virrey. Siglo y Medio de Sátiras y Libelos contra Don Juan de Palafox y Mendoza*. Madrid: FCE, 1991.

Bataille, Georges. *El Erotismo*, Barcelona: TusQuets, 2007.

Eco, Umberto. *Los Límites de la Interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.

Egido, Teófanes. "Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (La manipulación de san Juan de la Cruz)" en *Cuadernos de Historia Moderna*. 2000, 25, Monográfico, pp. 61-85.

González de Rosende, Antonio. *Vida del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Juan de Palafox y Mendoza.* Madrid: Gabriel Ramírez, 1762.

Carta del V. Siervo de Dios D. Juan de Palafox y Mendoza al Sumo Pontífice Inocencio X. Salvador González, trad. Madrid: 1766.

Palafox y Mendoza, Juan. *Año Espiritual*. Gante: Balduino Manilio, 1657.

— *Bocados Espirituales, Políticos, Místicos y Morales, Catecismo y Axiomas Doctrinales para Labradores y Gente Sencilla*. Madrid: María de Quiñones, 1662.

— *Varón de Deseos. En que se Declaran las Tres Vías de la Vida Espiritual: Purgativa, Iluminativa y Unitiva. Ofrecido al Aprovechamiento Espiritual de las Almas Devotas*. Madrid: Benito Cano, 1786.

— *Vida Interior*. Barcelona: Antonio Ferrer y Compañía, 1687.

Palou, Pedro Ángel. "El cadáver ambulante de la literatura" en *IUS, Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla, A.C.* Año IV, N° 26, Julio-diciembre, 2010, pp. 299-303.

— *Varón de Deseos*. México: Planeta, 2011.

Sánchez-Castañer, Francisco, "La obra literaria de Juan de Palafox y Mendoza, escritor hispanoamericano", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Coord. Carlos H. Magis, 1970, pp. 787-793.

De amor, pecado y poder: sobre los amores trágicos de Fray Diego Velázquez y Sor Antonia de San José en *Los libros del deseo* (1996) de Antonio Rubial

Ramón Manuel Pérez Martínez
Universidad de San Luis de Potosí

Estudiar el modo en que la literatura mexicana ha venido recuperando temas o personajes históricos novohispanos impone la deliciosa obligación de volver a preguntarnos sobre las porosas fronteras entre historia y literatura, tanto en el sentido en que una parte importante de las mismas fuentes de estos ejercicios novelescos, es decir la historiografía novohispana, cultivó valores literarios, como en el de que una novela histórica contemporánea de tema novohispano es, en muchos sentidos, un ejercicio de literatura historiográfica o, mejor, de historia novelada.

Sobre lo primero, recuérdese cómo no pocas de las crónicas hispanoamericanas escritas durante los siglos XVI y XVII, particularmente las religiosas, pueden verse como obra de conquistadores, de almas o de territorios, más que como el trabajo paciente y reflexivo que esperarían los humanistas

de un buen historiador; porque sin duda el hecho de estar escritas en el seno de una sociedad comprometida con la expansión, el adoctrinamiento o la explotación, haría de ellas instrumentos forjados con fines suasorios y clara intención panegírica, más que un intento objetivo por explicar la realidad, pues se trataba en última instancia de textos que incluyeron entre sus fines colaborar a la justa fama o al reclamo de alguna recompensa para los hombres y las instituciones que habían participado en los hechos relatados.

Por ello es que resulta significativo que una novela como la del historiador Antonio Rubial haya tomado como base un tema religioso colonial, pues su desición como historiador-literato comparte con la historiografía religiosa de aquellos años la circunstancia de poner en duda el status "científico" de la historia –discutido y asentado ya por los humanistas del siglo XVI– gracias sobre todo a una noción "poética" de la verdad histórica. Porque justamente las historias novohispanas de tema religioso parecen encontrase particularmente lejos del concepto de verdad histórica propuesto por el Humanismo, mismo que fincaba su valor en la veracidad factual; por ello estas historias parecen mucho menos fieles a los hechos que las dedicadas a asuntos civiles o militares, quizás porque el historiador religioso, como ha escrito Francisco Esteve Barba, al ser "educado en el cultivo de la oratoria, se deja llevar con frecuencia al terreno del sermón, y por eso tal vez es, en su estilo, presa mucho más fácil del barroco[1]".

---

1 Para quien, además, estos escritores suelen exagerar la nota al referir milagros, dejar incompleta, por discreción, las biografías y las historias, y que para ellos "lo fantástico no suele ser sino una parte de la realidad" (Barba 1964 9).

Este menosprecio de las historias religiosas por parte de algunos historiadores contemporáneos no es en modo alguno singular. Benito Sánchez Alonso, por ejemplo, tratando sobre las historias escritas entre 1592 y 1623, deplora "el insólito interés que alcanza la historia eclesiástica, consiguiente a la efervescencia introducida en el terreno religioso por la Reforma y la Contrarreforma", pues habría abandonado aquella sana "despreocupación humanística por la historia eclesiástica" de un siglo atrás (Sánchez Alonso 1944 II, 159) Por lo demás, aunque Sánchez Alonso se detenga en 1623 conviene recordar que el interés por la historia religiosa se mantuvo vigente en la Nueva España varios años después de esa fecha, pues historias religiosas siguieron escribiéndose en el Virreinato durante prácticamente todo el siglo XVII y aun el XVII[2].

La novela que nos ocupa, *Los libros del deseo* (1996), incorpora tres historias simultáneas que convergen en un final trágico: la historia de amor de una religiosa seducida por un fraile agustino; una historia de poder en la que un influyente eclesiástico criollo (Diego Velázquez de la Cadena, tío del religioso seductor) logra el control político de la provincia de su orden con prácticas de corrupción dignas de varios gobiernos contemporáneos y, finalmente, la historia

2 Entre las más conocidas se pueden citar la *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores* (1596) de Agustín Dávila Padilla, a la que Esteve Barba acusa de tomarse dos folios para narrar la caída de un rayo, la *Chrónica de la orden de nuestro Santo Padre San Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán en la Nueva España* (1643) de Alonso de la Rea, la *Crónica de la Provincia de Jalisco* (*ca*. 1653) de Antonio Tello, la *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán* (1673) de Diego Basalenque, la *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México* (1682) de Baltasar de Medina o la *Chrónica de la Provincia franciscana del Santo Evangelio de México* (1697) de Agustín de Betancur, entre otras.

de un arzobispo que creía ser un elegido de Dios para reformar la iglesia y la sociedad novohispana (Francisco Aguiar y Seijas), cuya intervención en el caso destruiría la vida de la religiosa seducida y, con ello, los amores del fraile seductor así como las ambiciones políticas de su tío. De este modo, el título de la obra remite ya a un erotismo que podemos suponer muy en boga en la época y, al mismo tiempo, muy universal: el erotismo dual que vincula el amor y el poder, aunque sea por ausencia, como escribe el mismo Rubial a través de una égloga de Gil Vicente:

> Las vidas de los eremitas son benditas
> Mas nunca son ermitaños sino viejos de cien años,
> Personas que son prescritas,
> Que no sienten poderío ni amorío,
> Ni les viene cachondez, porque ¡mía fe!
> Vejez, es de terruño muy frío.

Para escribir su novela, el historiador Antonio Rubial partió del consabido trabajo de archivo, suficiente como para darle material de escritura de otros dos libros: uno sobre la orden de San Agustín (Rubial 1989), otro sobre la vida cotidiana en la época de Sor Juana (Rubial 2005). La fuente inicial fue un documento que casi por casualidad se encontró en el Archivo General de Indias, mientras indagaba cuestiones menos divertidas referidas a su tesis (Rubial 1975): "Autos y papeles de un caso criminal de oficio de la justicia eclesiástica", (AGI México, 316) levantado a causa de la ruptura de votos de castidad, abandono del claustro, embarazo y aborto del hijo de una pareja de religiosos "criminales".

El caso implicaba un problema de lujuria y otro de avaricia o soberbia, pues tocaba al sobrino de uno de los protagonistas más importantes de la política religiosa en la Nueva España a fines del siglo XVII. Lo primero fue san-

cionado con discreción y dureza por parte del Santo Oficio[3], lo segundo tendría consecuencias perniciosas de la misma materia, instigado por los enemigos del poderoso agustino. En ambos casos se trató una tragedia amorosa, pues se malograron tanto los idilios eróticos de fray Pedro Velázquez como los políticos de su tío fray Diego Velázquez de la Cadena; éstos frente a sus intentos por seguir escalando en la jerarquía novohispana, objeto de sus amores, aquéllos frente a los generosos y, por qué no decir, limpios amores de sor Antonia. Rubial juega con los nombres y establece una trilogía entre Diego Velázquez–Pedro Velázquez–Antonia de San José, donde entre Diego y Antonia se teje una relación innombrada entre el poder y el amor, incardinada por la lujuria de Pedro.

Fray Diego Velázquez de la Cadena, el personaje histórico, nació en la Ciudad de México hacia 1630 y muy joven ingresó a la Orden de San Agustín. En la Real y Pontificia Universidad hizo estudios de Teología recibiendo el grado de licenciado en 1665 y el de doctor en 1667; ese mismo año figuró como candidato en las elecciones de rector de la Universidad y, al no conseguirlo, años después sería opositor para la cátedra de Prima contra el doctor Juan de la Peña Butrón, quien era titular de la de Vísperas y al que finalmente se le confirió el cargo por haberse dudado de la validez de un voto, después de haber sido consultados el virrey Mancera y la Real Audiencia. Contra esta decisión apeló fray Diego, y por auto del 12 de marzo de 1671 se le concedió la cátedra en propiedad.

---

3 Escribe Rubial en otro lado: "Tiempo después, en el mismo convento, fray Pedro Velázquez era sentenciado a cárcel perpetua y cepo por haber tenido relaciones sacrílegas con una monja del convento de Jesús María, con la que engendró una hija (Rubial *La ciudad barroca* 182).

Sin embargo, aunque el asunto pasó al Consejo de Indias, en 1673, Peña Butrón obtuvo un real despacho de la Audiencia para que se instalara en la cátedra y once años más tarde recibió una real ejecutoria concediéndole el cargo, que ocupó hasta su muerte en 1685. Cuando se publicó el edicto del virrey declarando la vacante de la cátedra y convocando a oposiciones, fray Diego apeló ante el mismo virrey, alegando que Peña Butrón tenía la posesión pero no la propiedad de la cátedra y, a pesar de que el claustro de la Universidad sostuvo que no existía esa distinción, ganó el pleito en el Consejo de Indias, y finalmente tomó posesión de la misma en 1687. La historia cuenta que ese día fray Diego fue en peregrinación personal a la Universidad, y que "las calles estuvieron curiosamente aderezadas hasta la Plazuela de la Universidad, festejándola la noche de este día con lucidas y costosas invenciones de fuego en el Convento y las calles de él[4]."

Antonio Rubial había escrito ya una "protobiografía" de este personaje en su artículo "Fray Diego Velásquez de la Cadena, un eclesiástico cortesano en la Nueva España del siglo XVII"; (Rubial 1989) y en otro artículo, "Sor Juana y los poderosos", expondría los vínculos entre Sor Juana y la familia De la Cadena (Rubial 2003). Ahí ya describe el modo en que la participación de fray Diego en la pugna por una cátedra en la Universidad de México, con el Dr. Peña Butrón, quien al parecer gozaba de la simpatía de estudiantes y cabildo, sin duda le granjearía no pocas enemistades

4 Véase Guillermo Porras Muñoz (1974). Rubio Mañé escribe sobre el importante linaje de los De la Cadena, criollos que no dejaron de tener problemas con los virreyes en turno, que el hermano de don Diego "ocupaba una magnífica posición en la corte virreinal" y que su boda fue celebrada justamente por "Fray Diego de la Cadena, del Orden de San Agustín. (Rubio Mañé 1983)

que a la postre se desquitarían a partir del desliz erótico del sobrino[5].

Sobre el concupiscente fray Pedro Velázquez la historia registra más bien poco, salvo lo que puede encontrarse en los legajos inquisitoriales; de modo que su protagonismo en esta novela pareciera por momentos no obedecer a otra cosa que al deliberado intento de Rubial por contar la historia desde sus pliegues más recónditos, desde su cotidianeidad, desde su particularidad. De hecho, el paradigma entre lo particular y lo general parece estar en la base de la estructura narrativa de esta novela, sin duda en atención a las distinciones aristotélicas entre la historia y la poesía. Recuérdense las afirmaciones Aristotélicas sobre la verdad contenidas en la *Metafísica*, de acuerdo con las cuales ésta consistiría en la conformidad de un juicio con la realidad a que este juicio se refiere[6], es decir, la verdad no es una cualidad intrínseca a las cosas sino un discurso o juicio sobre ellas hecho con base en una comparación con la realidad: un discurso es verdadero si se ajusta a la realidad, pero ¿qué viene a ser exactamente la realidad? Aristóteles mismo ofrecía dos posibilidades, ahora en su *Poética*: que hay una realidad empírica, accesible a los sentidos corporales, y otra realidad metafísica o general, accesible sólo a las cualidades superiores del alma; allí mismo concedería el

5 Del mismo modo, Rubial escribió también "Un caso raro. La vida y desgracias de sor Antonia de San Joseph, monja profesa en Jesús María" (1995).

6 "La verdad y la falsedad no se dan, pues [dice Aristóteles], en las cosas (como si lo bueno fuera verdadero y lo malo, inmediatamente falso) sino en el pensamiento", y en otro lugar: "se ajusta a la verdad el que piensa que lo separado está separado y que lo junto está junto, y yerra aquel cuyo pensamiento está en contradicción con las cosas [...] Pues tú no eres blanco porque nosotros pensemos verdaderamente que eres blanco, sino que, porque tú eres blanco, nosotros, los que lo afirmamos, nos ajustamos a la verdad" (*Metafísica*, IX, 10 [1051^{b}] (Aristóteles 1990).

estagirita a la historia la función de dar cuenta de la primera de estas dos clases de realidades, es decir, la realidad empírica y particular, y a la poesía la capacidad de expresar las verdades generales y trascendentes[7].

Pero ¿en verdad el historiador Antonio Rubial transita entre estas dos posibilidades de expresión de la verdad? Me parece que no, que al final no logra el sublime ejercicio de la ficción sino solamente la escritura de una historia novelada, no muy lejana en realidad de las historias religiosas del siglo XVII. Él mismo lo reconoce en una entrevista que le hace María Constanza Toquica:

> Mi escritura académica se había enriquecido con el proceso de elaboración de un texto literario, pero éste aún estaba sin concluir. Existían varios obstáculos formales, vicios de historiador los llamaría yo, que me hacían difícil el paso de un tipo de narración a otra. La primera dificultad que se me presentó fue precisamente el exceso de información y el temor de que el relato se volviera tan farragoso y erudito que se hiciera imposible digerir, es decir, que el trasfondo se comiera a la narración. Había que supeditar por tanto todos los datos históricos y las referencias de época a la anécdota: pesaba ciertamente en mí el prejuicio contra una historia anecdótica que no tenía más valor, que el del chisme de vecindad, pero tenía también la experiencia del uso de

7 "Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por esto también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular" (Aristóteles 1974, 1451a 38-47).

> la anécdota como un medio para ejemplificar procesos o situaciones históricas concretos (Toquica Clavijo 2001 115).

En este sentido, sin duda estamos frente a un ejercicio que redunda en un magnífico servicio de la literatura a la historia, permitiéndole a esta la expresión de realidades históricas profundas, pero no hay servicio en realidad de la historia hacia la literatura, pues la novela lograda es de calidad ficcional muy cuestionable. Si bien Rubial presenta el engarce histórico de la Nueva España como un espacio de posibilidades, de procesos más complejos que irían marcando pautas perdurables, ello se organizaría por medio de una escritura un tanto anacrónica o desnuda de aportes estéticos fundamentales.

Y es que el recurso del *Archivo* de los documentos sobre Indias significará, no sólo para historiadores novelistas como Rubial, una memoria primordial de América, un modelo y semillero de núcleos ficcionales al cual la narrativa latinoamericana habrá de volver para elaborar y re-elaborarse. En este sentido, cabe también preguntarse ¿qué hace un historiador como Rubial con sus materiales y sus pretensiones literarias? De nuevo, él mismo puede responder:

> Definitivamente la forma más elemental de ver el documento es transcribirlo, mucha gente lo que hace es transcribir lo que está leyendo, el documento dice esto y lo glosa. Bastantes trabajos son citas y glosas. Esto constituye un primer nivel muy elemental. Un segundo nivel sería usar el documento, pero aplicándole una contextualidad. El contexto del documento y del autor; quién, cuándo, dónde, cómo, por qué y para qué lo escribe. Después el contexto de la época del autor; ese autor está inmerso en una serie de paradigmas visibles en el documento y que hay que conocer para entenderlo. Para no leerlo a partir de prejuicios actuales,

> porque un gran problema de la exégesis es leer el documento como hombres y mujeres del siglo XX, cuando lo que se debe hacer es comprenderlo a través del conocimiento de la época en la que fue escrito. Entenderlo en su contexto histórico y cultural. A partir de aquí se puede llegar a algunas conclusiones; esa es la labor del historiador. Un tercer nivel de lectura es la inferencia; el documento es un fragmento de la realidad y la labor del historiador es completar las piezas que faltan (Toquica Clavijo 2001 125).

Cómo no recordar aquí la búsqueda de elementos literarios en la prosa historiográfica que ha venido incrementándose a partir de los estudios de Hayden White (1973) y Paul Ricoeur (1974), quienes han intentado por un lado cuestionar el ideal de objetividad de la historia y, por otro, apuntalar una consideración literaria de los textos históricos con base en el supuesto de que todo relato histórico es, finalmente, representación, y que por tanto incluye la construcción de un efecto de realidad. Es decir, se parte de la convicción de que el relato histórico se limita a hacer inteligible el devenir al punto en que es posible imaginar, como dice White parafraseando a Nietzsche, "un relato perfectamente verdadero de una serie de acontecimientos pasados que, sin embargo, no contenga un solo hecho específicamente histórico", (White 2003 48) o bien, como concluyó Ricoeur, la constitución de una historia puede ser finalmente más poética que científica en virtud de que el discurso historiográfico es más "tropológico" que lógico.

Para Antonio Rubial, como historiador empeñado en narrar literariamente la realidad histórica colonial, fue seguramente enriquecedora la experiencia de crear y usar recursos narrativos que un historiador no utiliza a menudo: construir sueños, forjar metáforas, imaginar diálogos y monólogos, describir emociones. Narrar se convertía así en

acto de ruptura, en un cambio de perspectiva para entender el proceso histórico a partir del individuo que lo vive, lo siente y lo sufre, en una recuperación de la dimensión humana de la historia. En este sentido, como se ha dicho, al parecer estamos no frente a una novela histórica sino frente a una historia novelada, pues los propósitos del autor siguen siendo los de contar y comprender mejor la historia, aunque desde una perspectiva metodológica que no es ajena a decisiones ideológicamente determinadas; porque me parece que en esto Rubial comulga con Edmundo O'Gorman:

> La Nueva España es una época en la que el arrobo de una monja, la milagrosa curación de un agonizante, el arrepentimiento de un penitenciado o los vaticinios de una beata, son más noticia que el alza en el precio de los oficios o la imposición de una alcabala; una época en la que son de más momento los viajes al interior del alma que las expediciones a California o a Filipinas; una época [...] para la que el paso del régimen de la encomienda al del latifundio resulta preocupación accidental frente al desvelo ontológico de conquistar un ser propio en la historia. Todo esto explica por qué el doblar de las campanas que marca el pausado ritmo de una vida interior volcada hacia la febril actividad de tejer un glorioso sueño, haya apagado el estruendo de las gestas y de los quehaceres pragmáticos, y el historiador que ignore esa jerarquía en los valores vitales de la época podrá ofrecernos un relato documentado y exhaustivo, si se quiere, de los sucesos que la llenan, pero no penetrará en la cámara secreta de su acontecer más significativo.

Así, *Los libros del deseo*, en tanto "historia novelada" no remite a la explicación de una realidad particular sino a la representación de una realidad abstracta, general y cotidiana, sin duda muy cerca del proyecto de reconstrucción de lo que ha sido llamado "historia de la vida cotidiana". Por

ejemplo, la numerología que parece guiar la pluma de Rubial intentaría hacer justicia al misticismo pitagórico que sabemos campeaba en la vida cultural y doméstica de la Nueva España; porque dividida la novela en nueve libros, el relato se arma en tres historias, mientras siete vienen a ser las figuras centrales. Cuatro de estos personajes están vinculados a la historia de amor: sor Antonia de San José (la heroína trágica), fray Pedro Velázquez (el galán seductor), sor María de la Trinidad (una especie de alcahueta inocente y manipulada por la monja enamorada) y Nicolasa de la Encarnación (mujer del pueblo, mestiza que ayudó con el embarazo no deseado de la monja pero que traería la desgracia al propiciar su publicidad). Otros dos personajes se vinculan a la historia de poder: fray Diego Velázquez de la Cadena (el religioso que se apropió del control de su orden y cuyos vínculos con el palacio virreinal a través de su hermano, el Secretario de Gobernación y Guerra, le daban acceso a la riqueza y al poder) y fray Joseph Sicardo (un reformador cuya tozudez y constancia, así como sus estancias en México, Madrid y Roma consiguieron la caída política de fray Diego y con ello la desgracia de su sobrino fray Pedro). El último personaje, el arzobispo Aguiar y Seijas, resulta el antagonista cuya obsesión por encerrar a las mujeres y someterlas a la obediencia de los varones trajo consigo la condena de sor Antonia, lo mismo que la de su contemporánea, y también monja, sor Juana Inés de la Cruz.

La trama central de la novela incardina pues las tres historias entrelazadas alrededor del proceso inquisitorial que se le levanta a sor Antonia de San José y fray Pedro Velázquez; los demás se verán involucrados ya como ayudantes, acusadores o perjudicados. La novela se enmarca en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando las luchas de criollos con peninsulares por el poder económico y eclesial, la disputas

entre el Arzobispo Aguiar y Seijas y el Virrey Conde de Galve y el motín de 1692 son más que episodios de fondo. De este modo, los siete personajes centrales dan vida a la novela y, a través de su perfil, se reconstruye un panorama que retrata la complejidad sociocultural del México virreinal en un momento especialmente convulso.

Así, de la mano de sus protagonistas, *Los libros del deseo* conducen los pasos del lector por muchas de las calles, las plazas, los templos, los conventos y demás construcciones que hoy reconocemos como parte de la arquitectura colonial del corazón de la Ciudad de México, así como de la geografía circundante que Rubial recrea con destreza en el recorrido de los caminos, los canales e incluso las travesías emprendidas en los traslados de una jurisdicción religiosa a otra. Además, gran parte de las reflexiones y dudas que atraviesan el ánimo de los actores centrales de este drama, nos permiten interactuar en la discusión que ellos mismos sostienen con el cuerpo teológico sobre el que se edifican los supuestos de los ideales y la normatividad moral de la época; normatividad que choca continuamente contra la fuerza de los más profundos anhelos de los habitantes de ese mundo religioso: el arrebato de la lujuria despertado por el encuentro entre dos cuerpos, la altanería y misterioso gozoso de saberse príncipe de las contiendas políticas, el despecho de la traición, la ansiedad que trastoca las normas y las diferencias estamentales para reunirse con la persona amada.Y es que en verdad la historia novohispana, sus luces y sombras, dan generoso lugar para su recreación literaria, sobre todo aquellas realidades vinculadas a la normatividad sexual. Cómo no pensar en los valores literarios ya implícitos en no pocas crónicas religiosas de la época, tan llenas de hechos sobrenaturales grandiosos, tanto como miserias humanas, cómo no querer hacer una novela también, por

ejemplo del siguiente caso rescatado también del archivo por Rosa María Alcalá en 2004:

A fines del siglo XVIII los amores pecaminosos de un fraile franciscano, Joseph Ignacio Troncoso, y sor María Paula de la Santísima Trinidad deja, además de una persecución más o menos trágica cuanto divertida, un interesantísimo vestigio literario compuesto por diversos y encendidos poemas cruzados entre la religiosa y su confesor; se trataba de un caso de solicitación ejercida por alguien al parecer muy versado en esas lides, pues el franciscano había amado ya antes a varias mujeres: Ignacia Díaz de Solórzano, Manuela del Corazón de María y, dicen los documentos, una tal María[8].

El 10 de diciembre de 1795, ante el inquisidor Antonio Bergosa y Jordán, comparece Ignacia Díaz de Solórzano, de 19 años, quien afirma que desde los 15 años, siendo colegiala del colegio de las vizcaínas, comenzó a recibir solicitudes amorosas de parte de su padre confesor, el fraile dicho[9]. El 2 de junio de 1797 comparece ante Joseph Suárez de Torque-

---

8 Rosa María Alcalá Esqueda, (2004). El proceso contra fray Joseph Ignacio Troncoso, por solicitante, se encuentra en Archivo General de la Nación. Ramo Inquisición (Vol. 1385, exp. 14. 1795).

9 Asunción Lavrín afirma que la solicitación fue más bien excepcional, que en el siglo XVII fue extraordinario el caso de Antonia de San José, del convento de Jesús María, quien mantuvo relaciones sexuales con el agustino fray Pedro Velázquez, de cuya unión nació una criatura cuyo destino se desconoce. El escándalo se hizo público en diciembre de 1693, y dio como resultado el emparedamiento perpetuo de la inculpada. Respecto al monje, la causa ocasionó una controversia entre la orden agustina y el arzobispo Francisco Aguiar y Seijas en cuanto al medio de castigarlo, causa que fue llevada hasta el Consejo de Indias. El resultado fue un juicio privado que llevó a fray Pedro a una cárcel de su orden en Guatemala. Que este fue un caso muy raro en Nueva España, donde las monjas envueltas en casos de sexualidad fueron usualmente pocas. (Lavrín, "La sexualidad y las normas de la moral sexual" en Rubial (2005 509).

mada, canónigo de la catedral de Puebla, sor Manuela del Corazón de María, quien se suma a la causa de la acusación aduciendo que ella también ha sido solicitada por este fraile, mientras fungía como su confesor. El 20 de marzo de 1798 comparece ante Bergosa el propio fray Joseph ("de carácter español, natural de México", 38 años), de forma voluntaria y para confesar su arrepentimiento ("y no por noticia de haber sido denunciado"). Confiesa haber solicitado en junio de 1797 a María Paula de la Santísima Trinidad, novicia clarisa; confiesa que ella se involucró en ese trato y aun planearon huir, aunque fueron descubiertos. Que en 1783 había hecho lo propio con María Ignacia Solórzano, y que en 1796, confesó de este modo y por breve tiempo a María, "castiza", en Huaquechula, logrando "un acercamiento físico".

Curiosamente María Paula de la Santisima Trinidad nunca lo denuncia a pesar de que el fraile la involucra repetidas veces en sus declaraciones (tampoco Maria Ignacia y "María" lo habían denunciado); al parecer Sor Manuela denuncia porque se siente traicionada por el fraile cuando éste comienza su relación con María Paula. Finalmente se lo encontró culpable y fue condenado a destierro de México, Puebla, Huaquechula y Madrid.

De este modo, frente a un documento similar y a través de la historia del juicio que un siglo después, en 1693, se estableció en contra de Sor Antonia de San José (monja profesa del convento de Jesús María) y el fraile agustino Pedro Velázquez, por los delitos de "fracción de clausura, estupro, sacrilegio, incesto y adulterio", Antonio Rubial teje una historia de amor y poder, dos de los principales estímulos que, según el psicoanálisis, configuran las intrincadas redes del principio motor de toda acción humana: el deseo. De este modo, a través de un caso inquisitorial en principio ajeno, el autor encuentra el modo de retratar a fray Diego Velázquez

de la Cadena, un político agustino, reformador y criollo, cuya pasión es amor al poder.

En suma, con ciertas reservas debo ahora reconocer que no se trata de una buena novela, en estricto sentido, pues aun cuando sin duda resulta interesante y sugerente para el estudioso de la historia o de la literatura novohispana, no hay por ningún lado innovación narrativa ni lingüística que valga la pena reseñar; por el contrario, el acartonamiento en el perfil de personajes o en la descripción de contextos parece ser la norma:

> caminaba por el barrio indígena de San Pablo con una mezcla de ceremoniosidad, paternalismo, cortesía y altivez y saludaba a frailes y laicos. Como rector del colegio era también prior y administrador espiritual de la parroquia, lo que le daba prestigio entre los frailes de esa zona de la ciudad. / Pasó a espaldas del convento y de la iglesia de la Merced, caminó entre cajones y mercaderías, cruzó puentes sobre acequias, calles lodosas, malolientes y ruidosas, y por fin arribó a las portadas gemelas del templo dedicado a la santa mártir niña Inés y el apóstol guerrero Santiago (Rubial 1996 34).

Si bien el perfil de Pedro Velázquez, el seductor, hijo ilegítimo de un "rico personaje" (el "Secretario de Gobernación y Guerra"), sobrino de fray Diego Velázquez de la Cadena, enviado al convento de los agustinos y, antes, encargado a unos padres postizos viviendo una vida de vago hasta su reclusión en el convento, contiene laces picarescos de mediana factura, el relato fundamental del encuentro amoroso, aunque divertido, es una suma de clichés. Fray Pedro conoce en San Agustín de las Cuevas a la novicia Antonia, hija natural (también) de un comerciante andaluz, y también metida en un convento: el de Jesús María; el primer encuentro, en la celda de Sor Antonia, viene del siguiente modo:

del boquete emergió la cabeza gallarda de Pedro y en un momento su cuerpo entero estaba frente a ella. Un beso en los labios marcó el inicio del encuentro. Con la destreza de quien está acostumbrado a esas lides, el joven llevó a su amada hasta la cama y la depositó con suavidad sobre ella. / Luego, los dedos expertos de Pedro comenzaron a dibujar sus cejas, sus párpados, sus labios, los lóbulos de sus orejas, las líneas de su cuello. Mientras tanto, una voz cálida dejaba deslizar por sus oídos dulces palabras que fluían hasta lo profundo del alma, llenándola de una placentera sensación de abandono. Al sentir la primera caricia sobre su pecho, Antonia volvió la cabeza para mirar los ojos del amado y se encontró con unos labios húmedos que se apretaban contra los suyos y con una lengua que se abría paso entre ellos, ávida de penetrar en la cavidad de su boca. Una descarga eléctrica recorrió sus piernas y un agradable sudor comenzó a brotar de sus poros. / El deseo de Antonia iba aumentando en la medida que sentía deslizarse sobre su piel las masculinas manos, que poco a poco comenzaron a despojarla de su ropa. Saltó primero el fajo de cuero que sujetaba a la cintura el amplio camisón con mangas largas. A continuación salió éste por la cabeza, llevando tras de sí la toca blanca y el cuello que rodeaban el rostro. Una rápida caricia en la corta cabellera, y la boca de Pedro se hundió en el pecho y bajó hacia el vientre de la amada hurgando con la lengua las sensibles regiones. Un torrente de placer arqueó la espalda provocando en todo el cuerpo leves sacudidas. / Al tiempo que sacaba los largos calzones, los chapines y las calzas, el hombre iba también despojándose de sus ropas. Cuando ambos estuvieron completamente desnudos, Pedro se tendió sobre Antonia y metió uno de sus muslos entre los de ella, obligándolos a abrirse de par en par. Al sentir el pecho y los músculos del amado sobre los suyos y los movimientos lubricados por el sudor que sobre ella se hacían, la joven sintió que el placer desbordaba todos sus poros. Mientras cinco dedos se entretejían entre los suyos, Antonia sintió que un gran clavo ardiente comenzaba a penetrar en su ater-

> ciopelada bóveda. Un leve dolor se perdió entre las olas de placer. Gemidos y jadeos se entrecruzaron en un diálogo sin tiempo ni espacio. Luego el estallido de luz entrando por los ojos entreabiertos y la sensación del propio cuerpo tembloroso, vibrante, erizado y abierto a todo lo que lo rodeaba. Y al final, la percepción del cuerpo del amado temblando violentamente sobre el de ella (Rubial 1996 325-326).

Con todo, estamos frente a una novela que acertadamente reproduce, en clave trágica, una lectura posible de la historia, de una historia novohispana particular como sinécdoque de la general: "Porque la labor del historiador [como afirma Antonio Rubial, y con esto concluyo], a diferencia de lo que piensan muchos científicos sociales, es muy literaria. Está infiriendo, argumentando, intuyendo lo que pudo haber sido y lo presenta como hipótesis. El literato lo narra como realidades, el historiador utiliza el *quizás,* el *tal vez,* el *puede ser.* Son recursos que usa porque sabe que no tiene la verdad".

Bibliografía

Alcalá Esqueda, Rosa María. "Poesía novohispana. Lazo amoroso entre un sacerdote y una monja poblana". *Graffilya. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 3 (2004), 111-120.

Aristóteles. *Metafísica*, tr. de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1990.

Aristóteles. *Poética*, tr. V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

Carreño, Antonio. "Naufragios, de Álvar Núñez Cabeza de Vaca: Una retórica de la crónica colonial" en M. Glantz (coord.). *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca*. México: CONACULTA-Grijalvo, 1993, 243-259.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de José Antonio Barbón Rodríguez. México: El Colegio de México-Universidad Autónoma de México-Servicio Alemán de Intercambio Académico-Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005.

Esteve Barba, Francisco. *Historiografía indiana*. Madrid: Gredos, 1964.

Green, James Ray Jr. "La retórica y la crónica de Indias: el caso de Bernal Díaz del Castillo" en David Kossoff *et al.* (eds.). *Actas del VIII Congreso de la AIH*. Madrid: Istmo, 1986, t. I, 645-651.

Maravall, José Antonio. *Estudios de historia del pensamiento español*. Madrid: Cultura Hispánica, 1975.

Porras Muñoz, Guillermo. "La calle de Cadena en México". *Estudios de Historia Novohispana*, 5 (1974), 143-191.

Pupo-Walker, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Gredos, 1982.

Rodríguez Freyle, Juan. *El Carnero* [*Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del Mar Océano, y Fundación de la ciudad de Santafé de Bogotá, primera de este reino donde se fundó la Real Audiencia y Cancillería, siendo la cabeza se hizo su arzobispado*], edición de Mario Germán Romero. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997 [1636].

Rubial García, Antonio. *La Orden de San Agustín en la Nueva España en el siglo XVI*, tesis doctoral, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1975.

Rubial García, Antonio. "Fray Diego Velásquez de la Cadena, un eclesiástico cortesano en la Nueva España del siglo XVII". *Anuario de Estudios Hispanoamericanos*, XLVI (1989), 173-194.

Rubial García, Antonio. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. México: UNAM, 1989.

Rubial García, Antonio. "Un caso raro. La vida y desgracias de sor Antonia de San Joseph, monja profesa en Jesús María", en Manuel Ramos Medina (coord.). *Memoria del II Congreso Internacional. El Monacato Femenino en el Imperio Español. Monasterios, Beaterios, Recogimientos y Colegios*. México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995, 351-358.

Rubial García, Antonio. *Los libros del deseo*. México: Consejo Nacional de las Artes, 1996.

Rubial García, Antonio. "Sor Juana y los poderosos" en *"Nictimene ... sacrílega" Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003, pp. 197-206.

Rubial García, Antonio. *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México: Taurus, 2005.

Rubio Mañé, José Ignacio. *El virreinato II. Expansión y defensa. Primera parte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Sánchez Alonso, Benito. *Historia de la historiografía española*. Madrid: CSIC, 1944.

Toquica Clavijo, María Constanza. "¿Historia literaria o literatura histórica? Entrevista con Antonio Rubial García". *Fronteras de la Historia*, 5 (2001), 121-144.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*, tr. Veronica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós, 2003.

Sobre las construcciones narrativas del "judío judaizante" ante la Inquisición

José Carlos Rovira
Universidad de Alicante

Tendremos que embarcarnos inicialmente, para explicar desde el origen la historia de la que hablo, con Juan Cabezón de Castilla, viajero con Cristóbal Colón a bordo de la nave Santa María, para huir de la persecución inquisitorial en la España de los Reyes Católicos; tendremos que haberle seguido previamente por su recorrido geográfico peninsular a la búsqueda de Isabel de la Vega, cuyo proceso imaginario cierra *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis, novela que es sin duda un impresionante fresco de la persecución por parte del Santo Oficio en la España de Los Reyes Católicos, con el objetivo esencial de los judíos judaizantes, como son Isabel, su hermano Gonzalo, y el enamorado de ésta, Juan Cabezón de Castilla. La expulsión de Isabel y de millares de judíos cierra la novela, tras la búsqueda desesperada por Juan a lo largo de Castilla y Aragón de Isabel y su hijo, a los que encontrará en Cádiz,

en el Puerto de Santa María, justo cuando están por partir a la diáspora de 1492, por lo que Juan, todavía como converso, razón por la que no puede acompañarles al destierro en Flandes, decide ir a Palos y embarcar en las naves del marinero Colón que parte hacia lo desconocido el viernes 3 de agosto.

El personaje controversial que surge a partir de aquí no tiene nombre ni apellidos concretos, o tiene muchos nombres y apellidos, y se llama, en México, Díaz Nieto, o Carvajal, o Córdova, o Álvarez, o Torres, etc. Es hombre unas veces y otras, mujer, y abunda en una documentación que sale desde los archivos inquisitoriales, o desde los tópicos, hacia la novela que se basa en la historia. En un lenguaje profundamente despectivo, es el "marrano" que todavía, por su fijación histórica, mantiene el diccionario de la RAE como acepción del judío que secretamente ejercita sus convicciones: textualmente, aunque en la última edición, ya aparece como sexta y última definición: "Se decía del converso acusado de judaizar ocultamente", modificando lo que era el primer esclarecimiento del término, la primera definición, hasta hace pocos años.

Entre las imágenes que siempre nos acompañan, Diego Rivera situó en la extrema perspectiva izquierda de su históricamente inquietante "Sueño de una tarde dominical en la Alameda" la figura azotada, semidesnuda y con coroza de doña Mariana de Carvajal, en aquel proceso clamoroso de toda una familia cuyo prócer es el fundador de Nueva León, Luis de Carvajal. Aquel proceso de fines del siglo XVI inicia mi reflexión sobre la formación de la figura de los judíos judaizantes ante la Inquisición novohispana y americana.

Conocimos el proceso de una entera familia con el título, "La familia Carabajal", como capítulo de *El libro rojo* de Manuel Payno y Vicente Riva Palacio. El texto concre-

to al que me refiero es del general Riva Palacio que, aparte de regalar copias de expedientes inquisitoriales al erudito norteamericano Chales E. Lea y permitir la substracción de numerosos expedientes originales (relata bien el episodio del regalo de copias y desaparición de expedientes Uchmany, 1992, 189), escribió algunos de los trabajos y novelas decimonónicas esenciales sobre la institución. El texto sobre la familia Carvajal es documental, aporta los interrogatorios y torturas de toda la familia para que reconociera su fe judaica, hasta llegar a la figura de doña Mariana, que en el primer proceso, en el que ajustició a sus familiares el 8 de diciembre de 1596, fue perdonada por su locura, y finalmente, cuando el Santo Oficio consideró que había recobrado la razón y seguía pertinaz en su herética pravedad, reducida a cenizas para que "de ella no haya ni quede memoria" en el auto de fe de 1601, el 25 de marzo, en el que, como decía Riva Palacio, "más lujo desplegaron los inquisidores", lo que quiere demostrar transcribiendo un documento de la Inquisición que lo describe pormenorizadamente: la construcción de un monumental cadalso, con una parte más alta para "que la gente pudiese ver y gozar de todo lo que en ella hubiese", inicia el relato que sigue por la procesión, la ceremonia del tribunal anunciando las condenas, la entrega de los que iban a ser relajados al brazo secular, la hoguera y la muerte en arrepentimiento profundo, entre otros reos, de doña Mariana, con gran regocijo para los cristianos, según cuenta el texto, porque se entiende que, antes de ser quemada, "está en carrera de salvación".

Riva Palacio utilizó sistemáticamente los papeles de la Inquisición para crear sobre todo novelas dentro de su proyecto político liberal e identitario. *Martín Garatuza*, la continuación de *Monja y casada, virgen y mártir* que hoy nos cansa tanto como la primera, tiene, en su abigarrada

estructura narrativa, un momento crucial para el tema que nos ocupa, cuando el protagonista Martín Garatuza se pone a leer un manuscrito que, bajo el título de "La marca de fuego", contiene las memorias de doña Juana de Carbajal, que, desde la Conquista, narra la historia de la familia, en peripecia confusa que hace descender a todos de la unión de la hija de un soldado de Hernán Cortes, Santiago de Carbajal, de origen judío, nada menos que con Guatimoczin, o sea, Cuauhtémoc, el último emperador azteca. Un niño nace de esta unión, de gran belleza como la del emperador, "que tenía, sin embargo, en la espalda una mancha roja semejante en la figura a una lengua de fuego, de esas que se desprenden de una hoguera" (I, pág. 172), por lo que un adivino llamado por la madre le predice que por aquella marca de fuego "vendría a morir entre las llamas".

La descendencia de aquel Carbajal, Fernando, con la marca de fuego en sus espaldas, entre indígena y judía, marca la enrevesada ficción que lleva hasta la autora de las memorias. Víctimas de la Inquisición aquellos descendientes por judaizantes, Riva Palacio ha creado un largo episodio en el que Martín Garatuza se forma en la noción confusa del México que vive: caben ideas de surgimiento de un sentido hasta independista *avant la letre* en la desgracia de esa familia que ficcionalmente ha sido construida como descendiente de judíos y del último emperador, pero no sé si vale la pena insistir sobre este espacio porque la sensación de lectura es que Vicente Riva Palacio no quería problematizar más que el choque de la sociedad española que se seguía formando y la vida de los criollos que eran para él lo más genuino de México.

Mayor calidad tiene *La hija del judío* que Justo Sierra O´Reilly anticipó en folletín entre noviembre de 1848 y octubre de 1851, y apareció en volumen en 1874. La Inqui-

sición no es el único tema central, sino el que desarrolla, en una trama marcada por ampliaciones narrativas y creación de suspense, propia de la construcción de la obra y su publicación periódica, una parte del entorno social de mediados del siglo XVII –la narración comienza en mayo de 1660– de la ciudad de Mérida y la Península de Yucatán. La figura ambiciosa y corrupta de Gaspar Gómez y Güemes, deán de la Catedral de Mérida y comisario del Santo Oficio, es central en una historia que lo que pretende es reconstruir la muerte violenta del gobernador, el Conde de Peñalva, por decisión de los cabildos de Campeche, Mérida y Valladolid. A la historia política se une una trama amorosa –la relación de María de Monsreal y Luis de Zubiar–, relación que, tras reconstruir la vida de sus acaudaladas familias, se centra en la persecución como judío de Felipe Álvarez de Monsreal, padre de María, quien perderá su riqueza, que habrá sido la causa principal de la atención y avidez inquisitorial. La historia de "la hija del judío" es la de una joven, acogida por otra familia tras la persecución al padre, y encerrada en un convento por acción del comisario Gómez. Pero la historia es sobre todo la reconstrucción de una sociedad y sus tensiones, la actuación positiva de la Compañía de Jesús (concesión narrativa de Sierra a su formación con los jesuitas), la grave actuación del poder virreinal y la persecución de los judíos, con las ampliaciones de una trama amorosa y los enigmas del asesinato del gobernador.

El tema judío en novelas más recientes

Dos novelas mexicanas nos han planteado recientemente la cuestión judía no como centro de la construcción, sino como espacio accesorio y relacionado con la misma. Sobre la más reciente, *Ángeles del abismo* de Enrique Serna tuve

ya ocasión de hablar en la primera parte de este seminario en Guadalajara en el mes de noviembre. La valoración de la novela de Serna no es muy positiva, aunque consigue parcialmente el efecto *best-seller* por el trazado de un ritmo narrativo y de acción bastante aceptable, aunque a veces también bastante disparatado.

Recuperamos algún elemento del relato que ya establecí sobre Crisanta Cruz y su amante, el indio Tlacotzin, protagonistas de *Ángeles del abismo*. Cuando Tlacotzin, liberado del servicio a Fray Juan de Cárcamo, decide recuperar la antigua religión azteca que nutría a su padre Axoécatl, vinculado de nuevo a Ñor Chema, personaje caído aquí desde el universo de Riva Palacio, y de la hechicera Coanacochtli, recibe como encargo que robe del regazo de las vírgenes de algunas iglesias principales los niños Jesús que estas protegen con su abrazo. Los robos sacrílegos, en el que las imágenes de la rapiña acaban en el fondo del lago en un mismo lugar ritual en donde hay sumergida una imagen de la divinidad prehispánica Coatlicue, sobresaltan a la sociedad novohispana del siglo XVII y comienza una indagación inquisitorial y una maldición eclesiástica que Fray Juan de Cárcamo, a la sazón nuevo agente inquisitorial, anuncia desde el púlpito de la iglesia donde ha sido robado el niño esculpido en la imagen de la Virgen del Remedio. Dice Cárcamo en la larga predicación sobre el sacrilegio:

> Debemos, pues, ayudar a los defensores de la iglesia, delatando a los sujetos que por la impureza de su sangre o su modo deshonesto de vida caigan bajo la sospecha de haber incurrido en herética pravedad. México y la nueva España hierven de hebreos que imitan en lo exterior las acciones católicas y disimulan su mentira con una continuada perfidia (p. 326),

y tras citar ejemplos de judíos que infringían castigos a imágenes de Cristo, continúa:

> Mucho me temo que esa progenie maldita, indigna de recibir asilo en el Nuevo Mundo, haya arrancado al niño de la Virgen de los Remedios para atormentarlo en sus aquelarres (p. 327).

Los judíos son perseguidos en aquel episodio hasta el punto de que se recuerda, en conversación de los condes de Prado Alegre, que "desde el proceso de los Carbajal nunca se había visto algo así" (p. 338), hablando de quince detenidos y veinte propiedades confiscadas en una semana. La figura de un joyero detenido, Luis Antúnez y Balboa, es defendida por el conde de Prado Alegre en conversación con el jesuita Pedraza, enemigo de Cárcamo, quien advierte al conde del peligro de sus palabras. La continuidad de los robos de los niños de otras vírgenes va haciendo dudar de la paternidad de la acción de los judíos detenidos, hasta que en el quinto robo, realizado a la imagen de la Virgen de la Candelaria, Tlacotzin es herido y, tras conocer Crisanta que es el autor de los robos, al descubrir el producto del último en su choza, y maldecir al indio por ese sacrilegio, éste es detenido y sometido a proceso. Un diálogo de Cárcamo con Ortega, llamado erróneamente Gran Inquisidor en la novela, demuestra a éste que no podrá liberar de la acusación a los veinte judíos detenidos y con sus bienes confiscados. Sabe Cárcamo que el inquisidor Ortega y sus fiscales Villalba y Lizárraga viven de esos expolios que ocultan cuando los realizan, aunque hacen ostentación de riqueza. Vinculará Cárcamo a Crisanta con los robos y mantendrá a los judíos como inductores hasta llevarlos al auto de fe que se prepara al final de la obra, y a la hoguera. Cuando Cárcamo redacte el edicto inquisitorial, una nónima de nueve apellidos acompaña

la condena a Tlacotzin y Crisanta, pues esos judíos son "acaudalados miembros de una cofradía satánica que pagaba a los susodichos cien escudos de oro por cada niño robado, con la diabólica intención de enterrarlos en la puerta de sus comercios y joyerías, para que la clientela los pisara al entrar y salir" (p. 504), tópico que está presente en otras leyendas tejidas por la Inquisición y el antijudaísmo. Tópicos entonces enhebrados en una historia extensa, en la que funcionan referencialmente la persecución de los judíos por su riqueza y por su indudable desprecio y odio a las imágenes del cristianismo.

El tiempo mexicano del inquisidor, arzobispo y virrey Pedro Moya de Contreras exigía sin duda una novela como la que en 2002 publicó Erma Cárdenas. Se trata de *Mi vasallo más fiel. Pasiones y pecados de un inquisidor en Nueva España.* Creo que es una obra basada en tres niveles principales: un buen desarrollo de la escritura con un juego del discurso determinado por la palabra directa y la reflexión interior sobre las situaciones; una trama acompasada con una ficción esencial: las desordenadas pasiones hacia un joven y una mujer por parte de don Pedro; el ambiente de la sociedad novohispana desde 1570, fecha de llegada del inquisidor a Nueva España, es el argumento que se reconstruye en adelante. Creo que la propuesta esencial de la novela es un desarrollo de escritura basada en una documentación mínima, pero suficiente para crear episodios bien construidos. Estoy convencido, aunque no vaya a hacer un cotejo aquí, que la documentación esencial es la *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México,* de José Toribio Medina, precisamente en la versión ampliada en 1952 por Julio Jiménez Rueda. La confrontación de datos nos lleva a esa deducción de simplicidad y escasez documental.

El tema judío aparece a partir de la figura de Rafael Valle, criado del inquisidor Moya de Contreras, cuya historia fami-

liar se recuerda desde su formación con su abuelo Jacobo Chávez que le cambia de apellido para evitar su persecución, aunque le creó un deseo de venganza que solo se manifiesta en su aprendizaje como pendolista de la escritura de su señor, con propósitos que no acabamos de entender a lo largo de la obra. Tras narrarnos episodios de la vida de Moya hasta su muerte después de su regreso a España (conflictos con el primer virrey, persecuciones famosas como la del impresor Pedro de Ocharte, nombramiento como arzobispo y virrey, tercer concilio mexicano) la novela nos presenta en un apartado final que se llama "Misión cumplida" que el judío Rafael Valle, que reconoce que no ha cumplido su venganza (pensamos que ni tan siquiera la ha definido bien la escritora) es el autor del texto que acabamos de cerrar y nos justifica entre realidad y ficción su tarea que no ha sido otra que dar cuenta de la vida del primer inquisidor mexicano, entendemos que de su vida desordenada, de sus pasiones homosexuales y heterosexuales, de sus obsesiones por el chocolate, de su maldad incluso. Creo que *Mi vasallo más fiel* es un desastre de novela, con contraseñas incomprensibles (recordaré la presencia confusa de Francisco Cervantes de Salazar en una página, que está motivada por un oscuro episodio de Moya de Contreras con el humanista), de pretensiones de novela que abraza un período sin abarcar casi nada y en el tema que nos ocupa con leves contraseñas a los judíos, a través de la formación de Rafael Valle, sin que la autora haya conseguido otra cosa que hacer de sus personajes, el judío y todos los demás, un nuevo estereotipo narrativo.

La complejidad del tema judío

Hubiéramos necesitado que los judíos ante la Inquisición tuviesen un tratamiento más complejo, más contemporáneo,

menos tópico seguramente que el aspecto de la persecución lucrativa de los mismos o los espacios de maldad en los que se les situó desde siempre. Estos dos aspectos, el primero que eran perseguidos sobre todo por sus riquezas, siendo éstas fuente de financiación del Santo Oficio y de los estados que los perseguían, y el segundo que hay alrededor de ellos una fama de maldad anticristiana, son lugares comunes en el tratamiento historiográfico y literario. En nuestra tradición es Gonzalo de Berceo el que nos muestra por primera vez la maldad de Teófilo, de los judíos de Toledo o del padre del niño convertido sinceramente y arrojado a un horno por ello, mientras antes, el anónimo autor del *Poema del Cid* nos muestra la inteligencia del héroe que llega a engañar nada menos que a los avezados prestamistas Raquel y Vidas.

Hubiéramos necesitado, decía, un tratamiento más complejo que tiene que ver con la existencia de una tradición religiosa y cultural que, a lo largo de la historia, a nuestra historia me refiero, hemos desterrado una y otra vez y que, desde luego, en las novelas comentadas hasta aquí no aparece. Sin embargo, hay dos novelas latinoamericanas que, por otra parte, considero las mejores novelas contemporáneas sobre la Inquisición, que sí abordaron el tema judío de otra manera, situándolo en ese espacio de complejidad narrativa que creo que se merece. Y por complejidad narrativa no me refiero, claro, a sesudos planteamientos teóricos o amplificaciones culturales que entorpezcan la fluidez de los relatos, sino a problematizaciones centrales que dan fuerza al relato, lo guían, lo trasforman también en su historicidad, reconducen su sentido.

La primera experiencia de lectura satisfactoria fue la de *Camisa limpia* del chileno Guillermo Blanco, una novela que apareció por primera vez en 1989 y que trata del médico judío Francisco Maldonado de Silva, personaje real que en la ciudad de Concepción será apresado a fines del XVII por

el Santo Oficio, sometido a proceso que lo reafirma en su fe y ajusticiado en un auto de fe en Lima el 23 de enero de 1639 tras trece años de encierro y castigos. He tratado ya en un trabajo reciente del personaje y de otras obras en las que aparece, como en *La gesta del marrano* de Marcos Aguinis, y antes en una parte de *Aventuras de Edmundo Ziller* de Pedro Orgambide. Escribí ya y publiqué sobre estas obras y este personaje, dejando en un texto por muchas razones mi preferencia por el tratamiento de Orgambide y, sobre todo, por la novela de Guillermo Blanco.

Es ésta una novela sobre la que quizá tiene sentido hacer hasta un relato personal de su lectura: la descubrí en un tiempo docente mío en la Universidad de Concepción y les puedo decir que a veces hay novelas que producen estremecimiento: un día de abril de 2009, en la desembocadura del Bío-Bío, releía fragmentos:

> De pronto, sin esperarlo, tuvo a sus pies el Bío-Bío. Ancho, callado, majestuoso, iba a encontrarse con el océano, en un choque de agua y agua, y sal, y espuma, que estallaban por los aires; una vez, otra vez, eternamente. Y las nubes, y el sol: el vuelo ceremonioso de las aves grandes.
> –¡Adonai!

Y se puede gritar en la desembocadura del gran río la invocación religiosa de Maldonado. Se pueden recitar incluso versículos de la *Torah*, o escribir fragmentos de la metáfora de libertad en la que este novelista convirtió la historia de Maldonado de Silva: recuerdo siempre aquel episodio en el que, desde la cárcel inquisitorial, evoca a su mujer lejana, a Isabel, que en Concepción cuida de sus dos hijos, e inmediatamente asocia el recuerdo a aquellos versos de Jehuda Ha Leví que conoció cuando estudiaba cirugía en Lima:

> La distancia se tiende entre nosotros,
> cómo extraño tu cuerpo y tu tibieza!
> Quiero hallar en las ramas del manzano
> el fruto suave que tu piel recuerda
> y cuya forma es la forma de tus pechos (p.165).

Pero no es esta manera de ser libre, construida por la narrativa de Guillermo Blanco, la que voy buscando, sino la que construye a lo largo de la novela una actitud de libertad, junto al miedo, que son las dos constantes de definición del personaje: vence la libertad y contextualmente se ha analizado, y lo anticipa en un epílogo el novelista, que aquella novela tuvo mucho que ver con lo que se vivía en su país en la dictadura iniciada en 1973: miedo y pasión por la libertad para la que seleccionó, en documentos de la historia, un personaje judío que también era sobre todo expresión de libertad. Pero él mismo, en el epílogo que comentaba, nos explica algo que tiene que ver con su condición transformada de intelectual católico que, un día, descubrió el judaísmo más allá de tópicos y conversiones. Habla de su descubrimiento hacia comienzos de 1970 del personaje histórico de su novela, y afirma:

> Me interesaban los judíos. Para mi generación fueron uno de los grandes puntos de referencia en nuestra definición personal frente al mundo (…). Auschwitz, Büchenwald, Dachau, venían como noticias. El instinto de lo justo, tan fuerte en la adolescencia, llevó a muchos de nosotros a optar para siempre por la libertad, la democracia, los derechos humanos, la razón. Todo aquello conducía entonces a respaldar a aquel pueblo perseguido (pág. 281).

En la novela de Guillermo Blanco, las actitudes del personaje, sus reflexiones, sus palabras, crean una actualización

sistemática que tiene que ver con la complejidad de un judío ante la inquisición y de un intelectual católico ante la dictadura que está viviendo para lo que convierte a Maldonado de Silva en una pieza esencial de una modernidad que tiene que ver, sobre todo, nadie lo va a poder definir de otra forma, con un pensamiento de libertad.

Unas palabras resalto del epílogo de Blanco: Auschwitz, Buchenwald, Dachau. Los campos de exterminio. He encontrado recientemente en trabajos sobre el pensamiento judío la insistencia en que Auschwitz, y los otros lugares de infamia, son las claves de una conciencia que se establece a mediados de los años cuarenta y provoca una transformación en una parte de la conciencia europea, americana y universal. Parece obvio: miramos siempre a Alemania, y a Europa, donde un pensamiento judío laico y transformador fue expulsado sistemáticamente de la construcción europea, en guetos y progromos, hasta la plasmación del genocidio.

Hablo ya siempre de experiencias personales. Les diré que mi reflexión de ahora surge en un encuentro personal con el monumento a Walter Benjamin en el cementerio de Port Bou, cuando me encontré que aquellas fusiones originales de marxismo y mesianismo se habían estrellado, con la barca de la historia, contra el terror y el miedo cotidiano. En las informaciones que acompañan al monumento llamado *Pasajes*, una frase de Benjamin para recordar: "La historia no es solamente una historia de los triunfadores, de los dominadores, de los supervivientes, es, ante todo, la historia del sufrimiento del mundo".

Me interesa Benjamin también por su condición de judío laico como me interesa todo el laicismo judío, al que se han dedicado trabajos excepcionales que no parten precisamente del muro de las lamentaciones. Me interesó por eso sobre manera la novela del colombiano Germán Espinosa *Los cor-*

tejos del diablo (1970), un delirio de persecuciones inquisitoriales, sobre todo de brujos y alquimistas, en la Cartagena de Indias del XVII, con un formidable inquisidor Juan de Mañozga en tiempo final de iras y delirios por sus fracasos.

Un episodio esencial de las persecuciones lo forma la presencia de un anacrónico y atópico Lorenzo Spinoza, que tiene un taller de construcción de lentes, y es llevado ante la Inquisición por su condición de converso judaizante, episodio que se produce en el interior del conflicto entre la iglesia regular y la Inquisición, acusando los primeros al inquisidor Mañozga de no preocuparse más que por la persecución de brujos, mientras que descuida el que consideran objetivo principal del Santo Oficio: la persecución de los que llama "asesinos de Cristo".

La detención del portugués Lorenzo Spinoza, que se va a convertir en personaje principal de la trama narrativa, los interrogatorios posteriores de éste, nos muestran a un personaje que representa el racionalismo y un hebraísmo laico, desde el momento en el que, interrogado por Mañozga, lanza afirmaciones que lo distancian de todo lo que esperamos. Cuenta su historia familiar, los orígenes burgaleses de una familia que, obligada a la diáspora, recaló primero en Coimbra, y luego él mismo en Holanda, de donde decidió partir a América. Afirma entonces que, "aunque su apellido fuera sefardita, el lema de su casa no era religioso, sino filosófico: *Deus sive natura*" (pág. 82). Entendemos ahora el recurso del novelista que no es otro que esta situación anacrónica del filósofo Baruch Spinoza en el Caribe. Sus respuestas a los interrogatorios van construyendo su historia.

> En Holanda no me perseguía la Inquisición, pero me perseguía mi propia sangre, enrabiada en las venas. Fui sometido a público escarnio en la sinagoga. Se me llamó cristiano con la misma arrogancia con que vosotros me llamáis judío.

Un interrogatorio persistente y chispeante de Mañozga a Spinoza intenta vincular su "Deus sive natura" con el *Talmud*, con *La Torah,* y con otros textos hebraicos, mientras el portugués lo niega, afirma su racionalismo filosófico y le ofrece dinero a cambio de su libertad. Es el último reducto del tópico de la riqueza del judío, para abrir un discurso narrativo sobre la razón y la libertad que construye otros espacios de la novela que, a fin de cuentas, no pretende ser otra cosa que una visión compleja de la América colonial. A Spinoza quiere salvarlo de la Inquisición un jesuita, Pedro Claver, que, anacrónico también, no es otro que el santo redentor de los esclavos negros. Son varias formas de razón las que se articulan en el relato frente a la barbarie. Es sin duda un recurso imaginativo, que fue muy criticado por determinados guardianes de la historia, que no querían entender en la década de los 70 que la nueva novela histórica tenía que estar basada también en la imaginación sobre todo si quería enlazar con una visión contemporánea de la misma fantasía y de la historia.

Recapitulemos finalmente, los judíos judaizantes se han convertido en estereotipos en una gran parte de las novelas que he señalado. Yo creo que tenía mucho sentido lo que hacían Vicente Riva Palacio y Justo Sierra O´Reilly en el siglo XIX, donde se reflejaba una sociedad en la perspectiva del realismo decimonónico, se recomponía testimonialmente la misma y se ofrendaba la construcción a un debate, tímido, irresuelto, pero debate a fin de cuentas, sobre la identidad mexicana, la independencia y hasta el futuro; pero creo que no tiene mucho sentido seguir insistiendo sobre la visión social de la maldad y la riqueza de los judíos, si solo es parte de un intento de llenar argumentos y páginas de la novela con referencias que llevan al lector al mismo lugar de don-

de parte. Lo expliqué en este seminario en noviembre, con las *Apostillas al nombre de la rosa*, allí donde Umberto Eco, bajo el epígrafe "Construir al Lector", nos dejó claro que las grandes obras son las que han intentado crear lectores que se van formando a partir de las mismas, ese lector nuevo, deseado y difícil, y no el que busca el escritor que intenta anticiparse a los deseos del lector cuando escribe, es decir el autor que busca los gustos del público para conformar su obra a través de ellos.

Creo que el Bicentenario, la conmemoración, ha atraído a una serie de escritores a intentar recomponer la sociedad novohispana como lección para entender lo que vino después, pero haciéndolo en el terreno del *best-seller*, de una creación de novelas que parecen sobreabundantes y pueden sepultarnos en un maremágnum de técnica narrativa de simplicidad temática probada y, por tanto, de más que dudosos resultados estéticos. Un día cuento el efecto que me produce que algunas de estas novelas sean leídas con el marchamo inevitable de la posmodernidad, pero ahora no quiero que terminemos riéndonos.

Citaba sin embargo en mi texto al mexicano Homero Aridjis, al chileno Guillermo Blanco y al colombiano Germán Espinosa, como autores que siempre han querido crear al lector y no secundarlo en su lectura con las trampas preconcebidas alojadas previamente en su cerebro.

El tema judío que estoy tratando, con toda su complejidad, es algo que puede llevar al novelista a un laberinto narrativo de estereotipos o de personajes, y Aridjis, Blanco o Espinosa, no tengo la menor duda, salieron del laberinto de la creación con personajes ficcionales capaces de entretenernos y hacernos pensar, que de eso se trata.

Bibliografía

Aguinis, Marcos (1991). *La gesta del marrano*. Buenos Aires: Planeta, 2003.

Aridjis, Homero. *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla.* México: FCE, 1998.

Blanco, Guillermo (1989). *Camisa limpia*, Santiago: LOM, 2008.

Cárdenas, Enma. *Mi vasallo más fiel. Pasiones y pecados de un inquisidor en la Nueva España.* México: Planeta, 2002.

Eco, Umberto. *Apostillas al nombre de la rosa.* Barcelona: Lumen, 1984.

Espinosa, Germán. *Los cortejos del diablo.* Montevideo: Alfa, 1970.

Medina, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México.* Ampliada por Julio Jiménez Rueda. México: Ediciones Fuente Cultura, 1953.

Orgambide, Pedro. *Aventuras de Edmund Ziller.* Buenos Aires: Ed. Abril, 1984.

Payno, Manuel y Riva Palacio, Vicente. *El libro rojo.* Prólogo de Carlos de Montemayor. México: Conaculta, 1989. El episodio "La familia Carabajal", escrito por Riva Palacio, en pp. 177-227.

Riva Palacio, Vicente (1868). *Monja y casada, virgen y mártir. Historia de los tiempos de la Inquisición*. México: Porrúa, 2007.

Riva Palacio, Vicente (1868). *Martín Garatuza.* México: Porrúa, 2005.

Serna, Enrique. *Ángeles del abismo*. México: Seix Barral, 2009.

Sierra O´Reilly, Justo (1874). *La hija del judío.* Veracruz: Universidad Veracruzana, 2008.

Uchmany, Eva Alexandra. *La vida entre el judaísmo y el cristianismo en la Nueva España 1580-1606*. México: FCE, 1992.

Forma y representación en algunos elementos de la novela *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán

María Guadalupe Sánchez Robles
Universidad de Guadalajara

En el ámbito del trabajo académico que nos incumbe, esto es, en el análisis textual y la crítica, hemos de encontrarnos con toda una serie de manifestaciones complejas que atraen el interés por variadas razones. Una de estas manifestaciones es la llamada ficción histórica, que implica el intento de representación de una época en particular, por parte de la literatura mexicana contemporánea.

Nuestra atención se verá atraída hacia estos trabajos para develar qué elementos pone el texto de relieve y cómo lo lleva a cabo. No se trata sólo de reconstruir un momento –relevante o no– de la historia, sino de encontrar la codificación particular que de ese momento hace el texto actual. Se buscan las reglas de representación de la información de una época concreta en la ficción contemporánea, en una novela histórica.

En términos comparativos, podemos realizar un estudio acerca de la sobrevivencia de prácticas sociales e ideológicas

entre un momento histórico y otro, si se da el paso de estas marcas; pero considero mucho más relevante encontrar y consignar el registro de dichas prácticas en las producciones literarias y estéticas contemporáneas, vistas como materiales referenciales, como juegos sígnicos presentes en la obra actual.

La época que nos ocupa, el imperio de Iturbide, este momento tan importante porque se concibe como la base de lo que sería la nación mexicana, el punto de inflexión entre la colonia y la verdadera constitución del estado mexicano pasando por la Independencia, guarda más de alguna coincidencia discursiva e ideológica con nuestro presente. Y es precisamente por eso que el estudio de estas representaciones históricas genera conocimiento eficaz sobre ambas posiciones socio-temporales. La representación actual de un pasado histórico es una de las razones por las que me he decidido a analizar la novela *La corte de los ilusos* (1995) de Rosa Beltrán. El momento y los personajes de los que da cuenta la autora son muy precisos: en los años 1820 mexicanos, Agustín de Iturbide, su familia y su corte.

Sin embargo, no es la calidad o la precisión de la reconstrucción histórica lo más trascendente, sino la manera en la cual la autora, el texto y nuestro momento contemporáneo filtran y organizan esa información histórica conocida. La elección –consciente e inconsciente– que hace la narradora de sus materiales y la manera en la cual combina sus recursos es lo que mejor define su trabajo textual. La escritora y la escritura optan por seleccionar unos elementos y combinarlos de maneras específicas; los dichos, los refranes y frases populares se suceden ágilmente en nuestra novela; del mismo modo aparecen sistemáticas que consistentemente conforman y dirigen el sentido, como por ejemplo, los fragmentos de otros textos de época que anteceden a los capítulos.

En varios de los estratos que componen la novela encontraremos, desplegados, una serie de comportamientos y funcionamientos básicos a la hora de proponer un juego de organizadores y generadores de sentido en esta novela de *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán.

Como menciona Edmond Cros, "La producción de sentido es (…) el fenómeno de estructuración y de encadenamientos de estructuraciones" (Cros, *Ideosemas* 7). Así pues, me propongo encontrar y delimitar hasta donde sea posible las estructuras y las cadenas de estructuras que dan lugar a un cierto sentido profundo, para con ello empezar a entender en este texto preciso, dentro de un proyecto mayor, cómo se integra una parte de nuestro pasado en la literatura de hoy.

Al entrar en materia con la novela *La corte de los ilusos*, publicada en 1995 por Rosa Beltrán, en primera instancia lo que atrae la atención del analista es el título mismo de la obra. Como paratexto, la frase "La corte de los ilusos" no sólo programa lo que vendrá a continuación como narrativa y todo lo que ello implica, sino que también nos conecta con una relación intertextual. Genette explica:

> L'oeuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement en un texte, c'est-à-dire [...] en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme [...], d'un livre (Genette 7).

Se establece entonces una conectividad con otros materiales pre-existentes. Dicha relación, propongo, tiene que ver con el sintagma fijo de "La corte de los milagros". En primera instancia el registro proviene de *La cour des miracles* en París, que Víctor Hugo consigna en *Los Miserables (1862)*; la segunda es otra presencia literaria, pero esta vez hispánica: la novela *La corte de los milagros* de Ramón del Valle Inclán, editada en 1927. La primera marca habla de una zona del París medieval habitada por ladrones, mendigos y prostitutas, que a pesar de sus males, tarde o temprano y milagrosamente recuperaban el bienestar; la segunda busca ridiculizar a la corte de Isabel II por sus excesos y vicios. Ambos registros tienen en común con el paratexto de nuestra novela este significado de lo caricaturesco, lo excesivo, ligados a la pretensión aristocrática. Las partículas "La corte de" se mantienen, y pasamos de "los milagros" a "los ilusos". De quienes ejecutan la representación a quienes la reciben, a los crédulos. Esta presencia intertextual es importante no porque indique el reconocimiento del material antecedente o por su reconstitución o deconstrucción en el material actual, sino más aún porque su presencia señala un funcionamiento que se repetirá en otros estratos textuales de la novela: la referencialidad.

Esto es, con el despliegue intertextual del paratexto (título) se presenta un intento de relacionar el texto presente con otro, de conectarlo con otros; el proceso textual nos dice –literalmente– que esta novela se parece o tiene que ver con estos otros materiales. Está tratando de seguir y repetir otras formas de representación.

Como he señalado líneas arriba, el discurso y una serie de prácticas textuales identificados, nos llevan a considerar que uno de los núcleos generadores de sentido de nuestra novela se halla en la reiteración sígnica de lo formal. Y tan resulta

así, que los títulos de cada capítulo (paratextos) de *La corte de los ilusos* son una frase o un fragmento intertextual de un material dedicado específicamente a la *formación, educación, moralización*, del receptor de esos mismos intertextos. Dichos, refranes o máximas se desempeñan como muestras de información condensada que el receptor debe aprovechar literalmente para su *formación*; para su configuración en términos de un modelo preestablecido, para que se convierta en una pieza que reproduce el modelo. De esta manera, concebimos la forma como un sistema organizador de ideas y comportamientos, que mantiene una gran carga ideológica; un sistema al cual se pertenece, o del cual se puede ser rechazado. Dicha forma se manifiesta como la enunciación de una instancia jerárquica que sabe más que el destinatario y por lo tanto le indica cómo comportarse, qué saber, etc., al receptor que tiene que ser construido, educado, conformado. Dos instancias realizan este funcionamiento. Los títulos de los capítulos de la novela (paratextos) y las muestras de textos misceláneos que acompañan a cada capítulo (intertextos). A continuación abundaré sobre el funcionamiento de los primeros, de estos elementos textuales (paratextos), para complementar este acercamiento analítico.

Los títulos de los capítulos de la novela se encuentran en mayúsculas, lo cual convocaría las significaciones de la jerarquía, del llamar la atención, de lo grande o lo enorme. La forma gráfica en la que se dispone el título de cada capítulo en el libro mantiene la tradición, es decir se establece como sigue ("esto es un capítulo y se llama así"):

CAPÍTULO "X"

"MATERIA O TEMA O ASUNTO QUE SE TRATA"

Se centra en la página tanto el primer elemento como el segundo. Como se verá, cada título anuncia y programa lo que en seguida se narra; pero cada uno es al mismo tiempo preparación para la lectura y una frase que condensa una considerable cantidad de información bajo la apariencia de un refrán o de un dicho popular. El título es un aprendizaje, lo mismo que resultará –por contaminación semántica– el relato que le sigue. Mediante el recurso del pastiche, de la incorporación mixta de factores variadísimos, pero coherentes y unidos por la insistencia sígnica sobre la *formación*, el texto produce una ilustración con los personajes y sus acciones en el devenir narrativo, de las máximas o dictados morales. En ocasiones dicha puesta en escena no obedece literalmente al consejo o máxima, sino que lo evidencia en su incumplimiento o desacato. La novela utiliza la sistemática de la formación para evidenciar que la narración misma de las acciones de los personajes contraviene esas instrucciones o posiciones morales. A continuación se proponen las características funcionales manifiestas en cada uno de los títulos.

CAPÍTULO UNO – EL AMOR PROPIO ES MÁS HÁBIL QUE EL HOMBRE MÁS HÁBIL DEL MUNDO (p. 7) En este título encuentro como principal característica funcional la jerarquía (un elemento es superior a otro); además, el factor abstracto, emocional, es más importante que el concreto o real; la comparación es hecha para diferenciar ("amor" se compara con "hombre"), y dicha comparación se establece a partir de una cualidad ("ser hábil").

CAPÍTULO DOS – LOS HOMBRES SENSATOS SON LOS MEJORES DICCIONARIOS DE LA CONVERSACIÓN (p. 21) La enunciación de la frase realiza una afirmación y ésta a su vez define ("los hombres sensatos" son definidos como *intérpretes,* al ser comparados con "diccio-

narios", se establece una jerarquía ("mejores"), así como la calidad de dichos "hombres" ("mejores diccionarios").

CAPÍTULO TRES – NO DEBE HABLARSE MUCHO DE LA FELICIDAD PORQUE HABLANDO DE ELLA, SE LE ASUSTA (p. 45) Esta frase-título es una explicación a la vez que un consejo (en forma negativa), la enunciación abunda sobre una circunstancia, tenemos la relación causa – consecuencia ("si se hace esto, pasa esto otro"), la felicidad es considerada como un ser biológico, vivo ("se asusta"), lo abstracto – emocional ("felicidad") es conectado con lo real – concreto ("hablar", "asustarse").

CAPÍTULO CUATRO – EL QUE NO HACE LO QUE DEBE HACE LO QUE NO DEBE (p. 65) El despliegue funcional aquí indica que el propósito de la frase es definir al mismo tiempo que describir (cómo es "el que no hace" a partir de sus acciones), la definición es realizada en términos negativos ("no hacer", "no deber"), hay un juego especular inverso, y un cierto grado de obligatoriedad y por lo tanto de determinismo ("deber hacer").

CAPÍTULO CINCO – EL MEJOR CRISOL DE LA VIRTUD ES LA ALABANZA (p. 77) Contamos con que la frase define algo ("la alabanza"), se nos informa cómo es el objeto del cual se habla, la jerarquía está presente ("mejor crisol"), de nuevo aparece la relación abstracto – real ("crisol" – "virtud"), el valor ("la virtud") se vuelve real en la acción oral.

CAPÍTULO SEIS – LAS SITUACIONES DIFÍCILES SON COMO UNA MADEJA DE SEDA Y PARA RESOLVERLAS ES PRECISO TOMAR LA PUNTA DEL HILO (p. 89) Se lleva a cabo una definición por medio de una comparación para igualar los elementos ("situaciones difíciles" igual a "madeja de seda"), la frase es un consejo o una instrucción para ejecutar una acción, y encontramos la

conexión abstracto – real ("situaciones difíciles" – "madeja de seda").

CAPÍTULO SIETE – LA MALICIA ES DULCE, SUS CONSECUENCIAS, AMARGAS (p. 105) Es al mismo tiempo una definición y una explicación (cómo es la malicia, cómo son sus consecuencias), implica causa y consecuencia, lo abstracto y lo concreto ("malicia" y "consecuencias" *vs.* "dulce" y "amargo", conceptos y sabores), se presenta la valoración ("dulce" como positivo, y "amargas" como negativo).

CAPÍTULO OCHO – MÁS FÁCIL ES APAGAR UN PRIMER DESEO QUE SATISFACER TODOS LOS QUE LE SIGUEN (p. 121) La frase es una explicación de una circunstancia y una instrucción (casi una orden), se manifiesta un sistema jerárquico ("más fácil" esto que esto otro), el encuentro entre lo abstracto ("apagar") y lo concreto ("satisfacer" "deseos"), el reprimir ("apagar") *vs.* el cumplir ("satisfacer").

CAPÍTULO NUEVE – EL HÁBITO ROBUSTECE LA PACIENCIA Y LA HACE DURADERA. PERO EL HÁBITO NO HACE AL MONJE (p. 133) Se define a partir de las acciones y encuentro la relación causa – consecuencia ("robustece" y "hace duradera"), lo abstracto y lo concreto (hábito en sus dos acepciones usadas en la frase: como "costumbre" y como "vestimenta"), la enunciación es una afirmación que conlleva una objeción ("esto es así, pero"), y dicha enunciación explica que la apariencia no es igual a lo real.

CAPÍTULO DIEZ – UNA CABEZA BIEN ORGANIZADA SE AVIENE A TODAS LAS ALMOHADAS QUE LE DEPARA LA FORTUNA (p. 151) Es una explicación, es la descripción de una circunstancia, es una instrucción velada, encontramos un condicionamiento ("si cuentas con

estos elementos o circunstancias, entonces…”), se trata del sujeto y del territorio-espacio en el que se encuentra, es una cuestión de correspondencia (el sujeto está de acuerdo o no con su circunstancia), existe una marca del determinismo (“que le depara la fortuna”).

CAPÍTULO ONCE – MÁS NECESARIO ES ESTUDIAR EN LOS HOMBRES QUE EN LOS LIBROS (p. 165) Aparece en esta afirmación-explicación el sistema jerárquico (“más” en unos que en otros), una comparación hecha para diferenciar (“hombres” *vs.* “libros”, “vida” *vs.* “información”, “experiencia” *vs.* “dato”) lo humano y los objetos, el consejo-instrucción como discurso básico.

CAPÍTULO DOCE – AUNQUE LA AFLICCIÓN SEA UN VICIO ES NO OBSTANTE CAUSA DE MUCHAS VIRTUDES (p. 177) La enunciación define algo, se afirma y se realiza una objeción al mismo tiempo (“aflicción” es negativa, *pero* da lugar a lo positivo), existe el juego de causa y consecuencia, la presencia del sistema jerárquico (“vicio” – “virtud”, peor y mejor), lo positivo y lo negativo, lo especular inverso.

CAPÍTULO TRECE – DEL PLATO A LA BOCA SE CAE LA SOPA (p. 193) Es una afirmación y una explicación también de una circunstancia (qué sucede entre una fase y otra fase de un proceso), implica una “posible” ruptura en una secuencia, y por lo tanto un desfase, todos los elementos son concretos (“plato”, “boca”, “sopa”), el acto de comer como finalidad más que consejo es una especie de advertencia para considerar.

CAPÍTULO CATORCE – PARA PECAR NO SE PRECISAN PECADOS SOLAMENTE, ES NECESARIO ANTES QUE TENGAMOS EL TEMOR DE COMETERLOS (p. 205) Se afirma y se explica algo (lo necesario para pecar), una condición y un condicionamiento (unos

elementos son imprescindibles, pero si se carece de ellos, no se es, por lo tanto se tienen que tener), se habla de los componentes o requisitos para cumplir una función, la frase es una instrucción, encontramos un antes y un después y por lo tanto el binomio causa – consecuencia.

CAPÍTULO QUINCE – LA AMISTAD DEL HOMBRE ES A MENUDO UN APOYO; LA DE LA MUJER ES SIEMPRE UN CONSUELO (p. 219) La enunciación afirma y define (a la "amistad" como "apoyo" o "consuelo"), se realiza una comparación para diferenciar ("amistad" masculina y femenina), contrapone lo intermitente ("a menudo") contra lo absoluto ("siempre").

CAPÍTULO DIECISEIS – MUCHOS QUE SE QUEJAN DE LA SUERTE NO TIENEN MOTIVOS MÁS QUE PARA QUEJARSE DE SÍ MISMOS (p. 235) Esta frase es la explicación de una circunstancia (cómo se encuentran esos "muchos"), se revela la verdad (quienes se quejan de la suerte, se deben quejar de sí mismos; lo que se dice en realidad es otra cosa), la responsabilidad reside en los "sí mismos" y no en el azar, la definición se da en negativo ("no tienen"), la causa puede ser abstracta ("la suerte") o muy concreta ("sí mismos").

CAPÍTULO DIECISIETE – MÁS TIENE EL RICO CUANDO EMPOBRECE QUE EL POBRE CUANDO ENRIQUECE (p. 247) Se explica una circunstancia a través de una comparación realizada para diferenciar los elementos ("el rico", "el pobre"), se evidencia el sistema jerárquico ("más tiene", "empobrece", "enriquece"), y una inversión especular ("rico empobrece" – "pobre enriquece"), la frase comenta, pero en realidad *ratifica* una situación.

CAPÍTULO DIECIOCHO – DE LO PERDIDO, LO QUE APAREZCA (p. 265) Se trata de un comentario sobre una circunstancia, más que consejo es una admonición (un

"confórmate", un ve lo positivo), mediante el contraste perder – recuperar ("ocultar" – "revelar") se da una afirmación que implica una diferencia, un cambio de estado o de calidad, el pasar de lo negativo a lo positivo.

CAPÍTULO DIECINUEVE – LAS MUJERES Y LOS NIÑOS CREEN QUE VEINTE AÑOS Y VEINTE PESOS NO SE ACABAN NUNCA (p. 281) "Mujeres" y "niños" son definidos por la frase anterior (se nos explica *cómo son*), la creencia es un factor muy importante en tal definición, la frase es un ejemplo (una muestra clara de un comportamiento), la enunciación juega con los elementos que le van a cada protagonista ("veinte a años" para las mujeres y "veinte pesos" para los niños) y por lo tanto implica un sistema de correspondencias (conexiones o equivalencias)

Las características funcionales de los títulos de los capítulos de la novela *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán, las podemos organizar en un sistema que ponga de relieve a las más constantes y las más importantes. Éstas son las funciones que aparecen con más frecuencia en los registros analizados y comentados líneas arriba. Así pues, cuestiones de ejecución enunciativa que organizan y generan el sentido en los paratextos citados son –en términos de preponderancia– la *jerarquía* (un orden de superiores e inferiores), la relación entre *lo abstracto y lo concreto* (concepto *vs.* objeto), el recurso de la *comparación* (hecha para *diferenciar*), la *afirmación* que *define* y *explica* (lo que *es*), el vínculo lógico de *causa y consecuencia* (origen y resultado), el juego de la *inversión especular* (un elemento se ve confrontado con su doble invertido) y una presencia del determinismo (una serie de acciones llevan a un fin preconsiderado).

Las formas que manifiestan los dichos, refranes y máximas, considerados como registros paratextuales, están

presionadas por las características funcionales ya citadas. Estamos en presencia, como lectores y como analistas, de un discurso que define y explica la realidad a través de jerarquías que comparan elementos para diferenciarlos (y que utilizan la inversión especular como ejemplo), y que también hacen uso de las dualidades abstracto-concreto y causa-consecuencia para proponer un cierto determinismo. Lo formal se encuentra constituido –según lo evidencian a nivel profundo los títulos-paratextos de cada capítulo en la novela–, por convenciones efectivas de una calidad férrea, casi obligatoria.

A continuación expongo una presencia y un comportamiento textual que considero básico en el tejido de *La corte de los ilusos*. Es decir, la manifestación continua y abundante de dichos o refranes populares. La autora escoge atinadamente para reproducir hasta cierto punto la época narrada, un flujo de sintagmas fijos, de dichos, refranes y máximas. Éstos vienen enunciados por el narrador, por los personajes y hasta los mismos paratextos son sentencias o proverbios que poseen y trasmiten sabiduría popular de la época e incluso todavía válidos en nuestro contexto.

Por ejemplo: "Para hacer las cosas no hay más que hacerlas" (Beltrán 9) o "madame Henriette lo sabía como se sabe que llueve porque nos mojamos" (Beltrán 9), o "Pero no todo en la vida es miel sobre hojuelas" (Beltrán 11), "–Ah, ya lo dice el padre Pantaleón García. Para vivir siempre en paz, tolerancia y nada más" (Beltrán 13). O el referido título del capítulo 17: "Más tiene el rico cuando empobrece que el pobre cuando enriquece" (Beltrán 247). Estos sintagmas fijos se desempeñan como afirmaciones de una voz enunciadora, que por el hecho de expresar esta suerte de dictámenes se posiciona a sí misma en una jerarquía sobre quien escucha o sobre a quien van dirigidos las mismas sentencias.

Es innegable el carácter formativo, didáctico, de los refranes o dichos. Se trata de información empírica condensada, que se manifiesta de forma oral o por escrito, con el propósito de educar en determinada dirección al que recibe la sentencia. Estas estructuras nos dicen cómo es la realidad y cómo debe ser el receptor ante la realidad. Esto es, proponen una serie de definiciones y la posibilidad de una identificación. Una estructura verbal –una forma– de este tipo se desempeña aquí como un modelo.

La presencia de la *Formalidad* en la novela adquiere diferentes facetas. Una de ellas es lo visual. El texto nos dice que al personaje de Iturbide le importa mucho la imagen: "El militar calculó las ventajas de una buena apariencia en el ejército" (Beltrán 11). En sentido negativo, la encontramos también cuando se habla del propósito de tener una modista francesa: "pero una modista francesa no se contrata para oírla externar sus opiniones sobre política" (Beltrán 11). O el caso de lo que es necesario para llevar a cabo una acción muy relevante: "alguien que debía poner mejor cara para recibir un imperio, ¡un imperio!" (Beltrán 13). Una forma o *formalidad* resulta ser un requisito, un procedimiento, una condición.

Las formas o modelos y sus procesos enunciados por los dichos, sentencias y refranes mantienen también la carga de la obligatoriedad, también son considerados como una especie de reglas o exigencias. No sólo enuncian una característica benéfica de la experiencia; también ordenan cómo comportarse o disponer de una situación. Por ejemplo: "No debe hablarse mucho de la felicidad porque hablando de ella, se le asusta" (Beltrán 45), "Para pecar no se precisan pecados solamente, es necesario antes que tengamos el temor de cometerlos" (Beltrán 205), o el siguiente registro que indica muy claramente cómo la forma física de la vestimenta

constriñe a quien lo porta (el Emperador) a comportarse de un modo particular: "Pero el manto de armiño obligaba a engañarse a quien lo llevaba puesto" (Beltrán 81-82). En otro registro sobre el mismo Iturbide, se señala: "Hoy debía tratar a esos mismos hombres como súbditos. Debía hablarles de usted, como si nunca los hubiera visto, y hacer como si creyera todo lo que venían a decirle" (81). La obligación –el deber hacer algo– de seguir las formas al pie de la letra, implica una suerte de simulación, de aceptación implícita del juego.

La presencia de la forma o el modelo se destaca, como ya hemos mencionado, en varios niveles textuales, tanto en la enunciación como en las imágenes que trae a cuenta. Otro comportamiento que señala la presencia de lo formal es la intención de reproducir un sistema. A la hora en que la modista de Iturbide discute con las damas de la corte sobre las elegantes vestiduras que se deben hacer para la célebre y relevante ceremonia de coronación, la modista francesa dice que sólo se necesita de: "Tinta y papel: todo era cosa de estudiar cuidadosamente los grabados y reproducir, palmo a palmo, los trajes de Napoleón y Josefina" (Beltrán 15).

El proceso de reproducción del modelo va más allá, puesto que: "Si querían que el gobierno que iba a estrenarse dentro de poco tuviera algún lucimiento había que copiar adornos, modales y el ejemplo de un verdadero Imperio" (Beltrán 15). Esta última cita redondea y caracteriza más aún la idea de que el modelo –la forma ajena–, sea imitada; el texto entero se encuentra permeado de este sentido, de la necesidad de reproducción de lo formal y de la presencia de una instancia que lo promueve. De manera complementaria, pero en sentido negativo, se ofrece al lector y al analista un registro en el cual el proceso de reproducción falla, ya que una de las damas de la corte exclama: "–¡Cómo!– dijo Joaquini-

ta sorprendida– ¡Un Imperio de pacotilla!" (Beltrán 51). El texto mismo se encarga de cerrar el círculo del proceso de la imitación de las formas, pero no en el mejor de los modos, puesto que la imitación fracasa evidentemente.

Cabe reiterar que *La corte de los ilusos* funciona también con el proceso de la referencialidad; es decir, trae a cuenta un sistema o un elemento para compararlo con sus propios sistemas o elementos. Las formas que se consideran relevantes son asimiladas a las formas que caracterizan a estos elementos. En un momento textual dado, Iturbide emperador es igualado a la figura mítica de Moisés: "las tropas realistas devoraban glotonamente todos los frutos del árbol prohibido, por lo que el Nuevo y Real Moisés se veía obligado a echarlos del Paraíso, o sea del país" (Beltrán 57). En otro caso, que utiliza la misma referencia mítica del Antiguo Testamento, "Entre una infusión y otra, el Nuevo Moisés mascullaba que subir a un General de Dragones a la montura a las cinco de la mañana para dejarlo plantado a las once, no era cosa de caballeros" (Beltrán 12). Iturbide es pues considerado el "Nuevo Moisés", libertador y salvador de su pueblo, en este caso, el mexicano. La comparación se lleva a cabo para igualar, la figura del político de principios del siglo XIX mexicano con el protagonista bíblico; una forma intertextual sirve para realzar en exceso al personaje novelesco e histórico. Siguiendo con el contexto religioso reproducido en la novela, nos encontramos con un par de registros más que traen a cuenta la representación textual de Iturbide considerado como un mesías: "Por órdenes expresas de doña Josefa, la modista se esmeró en cubrirlo con trajes llenos de lazos y primores, como si en vez del hijo de un comerciante criollo y una rubita vallesolitana estuviera vistiendo al niño Jesús en el pesebre" (Beltrán 10); esta marca mantiene un cierto grado de ambigüedad, puesto que podría tratarse de la figura que se

coloca en un nacimiento, pero de cualquier manera existe el alcance religioso, aunque sea indirecto. Otra marca muestra que la madre de Iturbide: "Se acercaba a la cama, y extasiada, miraba a su hijo dormir boca arriba, con los bracitos en cruz, como si en vez de entregarse despreocupadamente a la siesta estuviera emulando el gesto de nuestro redentor" (Beltrán 10). Los registros "niño Jesús en el pesebre" y "nuestro redentor" equiparan pues al personaje histórico-ficticio con Jesucristo.

De nuevo, más que el proceso de intertextualidad y las implicaciones religiosas y míticas, parece primordial el hecho de que se busque que una forma sea asimilada por otra. Y siguiendo con esta idea, puedo afirmar, que la reproducción de las figuras bíblicas funciona como una validación del personaje político. La referencia de los ejemplos (el Imperio napoleónico, el héroe bíblico, la vestimenta del verdadero emperador, etc.) con los cuales se quiere empatar a los personajes y circunstancias mexicanos, implica una correspondencia, esto es la intención de igualar. Si un elemento es igual o al menos mantiene un cierto grado de similitud, entonces, corresponde, entonces pertenece. Pero, como se demuestra con frecuencia, la correspondencia, como la similitud, puede fallar: "La multitud escuchaba el sermón arrobada sin encontrar el vínculo entre el pasaje bíblico en latín y la traducción que hacía Cabañas" (Beltrán 58). Más que lo anecdótico, nos debe interesar el hecho que señala la instancia narrativa referente a que no hay nexo entre el sermón oral y el pasaje en latín. Una forma no se relaciona con la otra.

En cuanto al juego de las apariencias y la simulación, nuestro texto también resulta abundante. Basten tan sólo un par de ejemplos para demostrar cómo se considera al seguimiento de lo formal como una manifestación o una necesidad de la simulación. "Ramona y Manuelita López y

Cota desfallecían sudorosas y morían por poder quitarse los zapatos. Pero la cara de don Domingo Malo las prevenía de caer en una falta de propiedad" (Beltrán 60); no se liberan las protagonistas de seguir las maneras de comportarse por recelo ante una autoridad. Otro registro acerca de esta misma cuestión, sobre la princesa Nicolasa y el militar Santa Anna evidencia que: "Los sofocos de ella eran reales, los de él, fingidos" (Beltrán 83); esta última marca, aunque breve, nos aporta una dicotomía "verdadero-falso", la cual resultará valiosa, ya que junto con otros aspectos comentados arriba (un imperio verdadero a imitar y un imperio de pacotilla con joyas falsas), nos dirigirá a un funcionamiento más profundo y significativo. Baste por ahora decir que la escritura en este ejemplo contrasta entre lo que es "real" y lo que es "fingido" y que insiste en esa diferencia.

Conclusiones

A continuación ofrezco mi propuesta de lectura a modo de conclusiones. Atendiendo la idea de que el refrán es "una formulación popular, desgajada de las experiencias vitales" (Bizzarri 12), que la sentencia "expresa una proposición moral en función de un punto de vista particular de los hechos" (Maloux VI), y las máximas, "consisten en enunciaciones generales que ofrecen una regla de conducta" (Maloux VI), podemos proponer que los registros de este tipo que encontramos a lo largo de *La corte de los ilusos* implican un funcionamiento preceptivo de la información. Las formas equivalen a instrucciones, que sirven para trasmitir valores y por lo tanto tienen una actividad moral, son reproductoras de un sistema social. Son guías de comportamiento, de conducta; son prácticas efectivas, modos y maneras en las cuales se actúa o se debe actuar, condicionantes. Son a fin de cuentas, acuer-

dos, convenciones, códigos particulares, estructuras artificiales con las cuales nos relacionamos.

Las formas que encontramos bajo el aspecto de sentencias, máximas o refranes, o en el mismo despliegue narrativo de la acción de los personajes, o en las descripciones realizadas por la enunciación textual, o en los paratextos de los títulos de cada capítulo, implican cuatro comportamientos básicos como generadores de sentido en la representación novelesca contemporánea de un pasado histórico: el deber (la obligación), el validar (legitimación), el corresponder (pertenencia) y el simular (apariencia). El tiempo, los hechos y los personajes referidos del Imperio de Iturbide son considerados y armados por el texto novelesco actual de *La corte de los Ilusos* como un sistema de representaciones basado en la jerarquía, la autoridad, el fingimiento, la pertenencia y la validación. No es una reproducción fiel de la Historia, ni siquiera se trata de un intento por representarla objetivamente, sino que se especifica que así es como nuestra época considera que era aquella otra época, o que al menos así funcionaba.

Lo anterior, la idea de que la forma en esta novela es representada como mecanismo de coacción, certificación, vínculo y simulacro, nos llevan a establecer una serie de juegos de oposiciones que rigen y dan lugar a la representación de lo histórico en este texto:

> Lo que es, contra lo que debe ser (coacción)
> Lo propio, *versus* lo ajeno (certificación y vínculo)
> Lo verdadero en un extremo y lo falso (el simulacro) en el otro.

Así queda demostrado en la siguiente cita, imagen de Agustín de Iturbide después de su abdicación como Emperador de México:

Desmontar un Imperio puede tomar sólo un minuto. (…) Y una vez vacío el Palacio, hay todavía una cuestión que debe ser resuelta: si el Congreso ha decidido que nunca hubo Imperio, nunca hubo, por tanto, Emperador. Nadie fue aclamado por la multitud, nadie fue llamado a subir al trono, nadie vistió el traje imperial, nadie se sentó en un palio ni nadie reinó en el país desde allí durante 10 meses. Y como nadie es aquel que deja de ser alguien para siempre, nadie, también, entró a la capital al mando del ejército que consumó la Independencia, nadie firmó el Plan de Iguala ni los Tratados de Córdoba. Nadie levantó el brazo para calmar a la multitud que lo aclamaba y nadie presentó, desde el balcón, a la familia imperial. Iturbide, que a partir de su renuncia había tenido la sospecha de no saber quién era, supo, por fin, que era nadie (Beltrán 242-243).

Bibliografía

Beltrán, Rosa. *La corte de los ilusos.* México: Planeta, 2007.

Bizzarri, Hugo Óscar. «Introducción». *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Kassel: Reichenberger, 1995.

Cros, Edmond. *Idiosemas y morfogénesis del texto*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1992.

— *La sociocrítica*. Madrid: Arcolibros, 2009.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, Collection Poétique, 1987.

Maloux, Maurice. *Dictionnaire des Proverbes, Sentences et Maximes.* Paris: Larousse, 1960.

Los entretelones de la escritura de una ¿novela? histórica: *La autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi*

María Isabel Terán Elizondo
Universidad Autónoma de Zacatecas

Introducción

De por sí difusa, la línea que separa la historia de la literatura en la novela mexicana contemporánea se ha desdibujado aún más en la última década, a raíz de los aniversarios del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución. Años antes, durante y después de estas celebraciones en el 2010, académicos y escritores, ya fuera por inspiración propia, incitados por amigos y colegas, o tentados por jugosos premios o contratos patrocinados por casas editoriales que vieron en estos eventos una oportunidad para lucrar con la historia patria, escribieron y publicaron relatos de diferentes extensiones que se han dado a conocer con la denominación genérica de *novelas históricas o novelas biográficas*.

Cabe suponer, empero, que lo "histórico" o lo "novelesco" en ellas sea algo relativo, pues estas categorías dependen de múltiples factores, entre otros, la profundidad y manejo de los conocimientos del autor sobre la época, el personaje o los sucesos que relata, ámbito en el que presumimos los historiadores llevarían la ventaja; pero también de las habilidades narrativas, esfera en la que, suponemos, tendrían la mano los literatos, aunque esto no sea una regla.

Otro ingrediente que condiciona los límites entre la "verdad" histórica, y la "verosimilitud" o la "ficción" literarias en estas novelas, sería la ubicación del autor, es decir, su cercanía emocional o ideológica respecto al asunto que narra, por eso resulta tan importante indagar sobre la intención que motivó la escritura de estas obras, pues debemos creer que tras el interés de novelar la vida de un personaje o un acontecimiento histórico, existe un propósito que trasciende el hecho literario mismo, y éste puede responder a una amplia gama de posibilidades que pueden ir desde rescatar o revalorar un personaje o un hecho desconocido, cuestionar la veracidad de la historia oficial, proponer una nueva perspectiva de interpretación[1], evidenciar una conducta o una situación, justificar políticas actuales, reconstruir pasajes oscuros, ejemplificar un problema moral intemporal, imaginar lo que ocurría en otra época, ambientar un suceso de diversa índole, etc.; pero también, ¿por qué no? son válidas intenciones como ejercitar la pluma, buscar reconocimiento, hacer experimentos literarios o, incluso, contar con un ingreso extra.

---

1 Aunque no es literario, un ejemplo de esto sería el caso del investigador francés Christian Duverguer, quien acaba de publicar la provocadora hipótesis de que la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, atribuida a Bernal Díaz del Castillo fue en realidad escrita por Hernán Cortés (Aguilar 2013).

La recepción y fortuna de estas novelas que conforman lo que podríamos llamar el corpus de la *Novela mexicana contemporánea con tema novohispano* ha sido muy variada, ya que su éxito ha dependido no tanto de la posible fidelidad histórica o de habilidades narrativas, sino de la fama del autor o de lo atrayente del personaje o la anécdota; pero también, no podemos soslayarlo, de las campañas publicitarias que respaldan la presentación y circulación de la obra entre el gran público. Por supuesto, un éxito comercial, estimado por los ejemplares vendidos, no es un indicador de la calidad histórica o narrativa de una obra, sobre todo si tenemos en cuenta que ese "gran público" es poco crítico en ambos aspectos, ya que lamentablemente conoce poco de la historia patria, pero además, porque no sólo el índice de lectores en nuestro país es muy bajo, sino que pocos de los que sí leen han sido educado para refinar su gusto literario.

En los últimos años hemos sido testigos de cómo historiadores como José Manuel Villalpando, Celia del Palacio o Antonio Rubial se lanzaron a conquistar el ámbito de las letras y, al revés, de cómo literatos como Enrique Serna o Pedro Ángel Palau[2] hicieron lo propio en el campo de los historiadores.

Al mismo tiempo es evidente que hay personajes históricos más carismáticos que otros, como es el caso de Sor Juana

2 José Manuel Villalpando ha reincidido como autor de novelas históricas aunque sólo mencionamos aquí las de tema novohispano: *Mi gobierno será detestado* (Planeta, 2000) y *El virrey* (Planeta, 2001). Celia del Palacio: *No me alcanzará la vida*, (Suma de Letras, 2008), *Leona* (Suma de Letras, 2010) y *Las mujeres de la tormenta (Suma de Letras, 2012).* Antonio Rubial: *Los libros del deseo* (CONACULTA; 1996; Grijalbo, 2004). Pedro Ángel Palau también ha escrito muchas novelas históricas, mencionamos aquí sólo la de tema novohispano: *Varón de deseos* (Planeta, 2012). Enrique Serna: *El seductor de la patria* (Seix Barral, 1999) y *Ángeles del abismo* (Espasa, 2003 y 2011).

Inés de la Cruz y Josefa Ortiz de Domínguez, protagonistas de más de una novela[3], lo que muestra que la narrativa femenina, ya sea a nivel de autoría o de personaje protagónico, es un tópico que "vende" dado el interés actual por los estudios de género y el rescate de la historia de las mujeres.

La confluencia de todos estos aspectos y la diferente manera en la que se combinan en cada novela hace prácticamente imposible establecer rasgos generales a todas las obras del corpus, por ello, uno de los primeros retos de los investigadores interesados en este fenómeno, además de registrar y sistematizar el inventario de las novelas históricas mexicanas de tema novohispano, es analizarlas monográfica y comparativamente, para poder contar con los elementos necesarios como para más adelante plantear un panorama general de esta tendencia que, lo más probable, llegue a su fin en los próximos años y se recuerde como una moda pasajera en la que se destacarán, como verdaderas joyas literarias o históricas, quizá sólo algunas excepciones.

Y es en este contexto que nos proponemos reflexionar aquí sobre la escritura de una de las primeras obras que, años antes de las celebraciones del Bicentenario, se propusieron novelar la vida de uno de los personajes más controvertidos de finales de la época colonial e inicios del México independiente, nos referimos a José Joaquín Fernández de Lizardi.

---

3 Sor Juana: *La venganza de Sor Juana* de Mónica Zagal (Planeta, 2007; Martínez Roca 2010), *El beso de la virreina* de José Luis Gómez (Planeta, 2008), *Yo, la peor* de Mónica Lavín (Grijalbo Modadori, 2009), *Los indecibles pecados de sor Juana* de Kyra Galván (Martínez Roca, 2010). Leona Vicario: *Leona* de Celia del Palacio (Suma de Letras, 2010), *La insurgenta* de Carlos Pascual (Grijalbo, 2010) y *Leona Vicario, la insurgente* de Eugenio Aguirre (Alhambra mexicana, 1990; Planeta, 2010).

La ficcionalización de la vida de Lizardi

La obra, escrita por María Rosa Palazón ganó en 1998 el premio "Vidas para leerlas", convocado por el FONCA (Fomento Nacional para la Cultura y las Artes) para la creación de biografías, aunque algunos años después, en 2001, fue publicada por la editorial Planeta anunciándola en la portada como "novela". Ésta lleva por título el verso de sor Juana Inés de la Cruz *Imagen del hechizo que más quiero*[4], y por subtítulo "Autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi".

Poco es lo que podemos decir sobre la recepción de esta obra, ya que sólo encontramos una reseña en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* de la Universidad Complutense (Oviedo 2001) y un estudio en la *Revista de Literatura mexicana* de la UNAM (Gambetta 2004), aunque, por supuesto, la escasez de críticas no es un indicador fiable de su fortuna.

Con notables diferencias, la obra imita la estructura narrativa de las novelas *El Periquillo Sarniento* y la *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda* del propio José Joaquín Fernández Lizardi, pues narra en primera persona la vida del Pensador Mexicano, a la manera en que fray Joaquín Bolaños lo hiciera con la vida de la Muerte (Bolaños 1792), dando a "conocer la corpulencia del león mostrando sólo una uña", pues la autora se centra sólo

4 Detente, sombra de mi bien esquivo,/ imagen del hechizo que más quiero,/ bella ilusión por quien alegre muero,/ dulce ficción por quien penosa vivo./ Si al imán de tus gracias atractivo/ sirve mi pecho de obediente acero,/ ¿para qué me enamoras lisonjero,/ si has de burlarme luego fugitivo?/ Mas blasonar no puedes satisfecho/ de que triunfa de mí tu tiranía;/ que aunque dejas burlado el lazo estrecho/ que tu forma fantástica ceñía,/ poco importa burlar brazos y pecho/ si te labra prisión mi fantasía.

en algunos pasajes de la vida del protagonista, no sabemos si porque son los que le interesaba resaltar, porque son de los que más información había recabado o, por el contrario, porque por carecer de noticias fueron los que le facilitaron dar rienda suelta a la imaginación.

Los pasajes clave que dan pie a los recuerdos del protagonista son su infancia en Tepotzotlán, sus andanzas catrinescas durante su adolescencia y su primer encuentro con la Inquisición, sus estudios en la ciudad de México y la muerte de su padre, su carrera como literato y sus tribulaciones con el gobierno, la Iglesia, la Inquisición y sus críticos; su excomunión, su encarcelamiento, su enfermedad y su muerte. Estos episodios, como bien observa Oviedo Pérez en su reseña de la obra, coinciden con momentos emblemáticos de la historia de México: "el desarrollo de la Independencia, la llegada de los insurgentes a Taxco, […] [la supresión de] la libertad de imprenta, el imperialismo de Iturbide, el problema con la defensa de los francmasones, [...], etc." (Oviedo 2001, 282); de este modo, la obra conjuga dos dimensiones paralelas: la individual del biografiado y la político-social de la incipiente nación.

Sin embargo, pese a que la disposición de los capítulos sugiera un aparente patrón cronológico lineal, la historia es, en cambio, temporal y espacialmente caótica, ya que por estar contada en retrospectiva desde el lecho de muerte del protagonista, sigue el *tempo* y el vaivén de sus recuerdos y la lógica incoherente de sus desvaríos, por lo que en el relato se confunden diferentes registros: sus escritos, sus pensamientos, sus sueños, sus fantasías, sus vivencias y sus emociones, haciendo muy difícil que el lector pueda seguir el hilo de la historia y reconstruir el orden en el que sucedieron los acontecimientos descritos, así como distinguir lo que efectivamente fue parte de la vida que el moribundo

está recordando, de lo que sólo tiene lugar en su imaginación, pues, por su estado, confunde fechas, datos, hechos y fantasías.

La obra, por tanto, no tiene una verdadera acción, pues todo sucede sólo en la mente del moribundo, y es el acto de recordar el que materializa por igual lo histórico y lo imaginado a través de la escritura. En este aspecto la autora no imita las novelas de Lizardi, pues en lugar de una yuxtaposición de aventuras que le dejan al lector una enseñanza moral sobre diferentes aspectos de la vida y la sociedad de su época, el hilo conductor de ésta es el discurso incoherente del protagonista, que recuerda fragmentos de su vida que se entrelazan como las imágenes de un caleidoscopio, formando secuencias que sólo tienen sentido para él. Por ello podríamos afirmar que la obra se propone narrativamente como la crónica del examen de conciencia de un moribundo que, antes de partir, se pregunta si todo por lo que luchó valió la pena, y se esfuerza por darle un sentido a su vida, de allí que buena parte de su discurso se remita a sus escritos e insista en defender y justificar sus ideas y posturas. Por otra parte, las referencias continuas a sus escritos, que pueden fácilmente ser ubicados por el lector en un momento cronológico preciso, permiten a la autora conformar el "armazón" narrativo de la historia.

Como sucede con don Catrín, la muerte interrumpe la narración de la historia de Lizardi, por lo cual ésta tiene que ser terminada por otra persona, en este caso, por un personaje ficticio llamado Miguel Ávila Cruz, que es quien asiste al moribundo en su agonía. La diferencia entre el modelo y la novela de Palazón, radica en que mientras que en aquella el enfermero que concluye la historia de don Catrín tiene una función específica: ubicar en su verdadera perspectiva la vida del pícaro para escarmiento de los lectores, propo-

niéndolo como un anti modelo de lo que no se debe hacer si no se quieren pagar las mismas consecuencias: una mala vida, una mala muerte y un mas allá de tormentos; en la obra de Palazón, el amanuense tiene un papel menos dramático: escribir una nota necrológica, compasiva y apologética, en la que se esboza la imagen del polémico periodista como un ser incomprendido, un idealista que tristemente murió desengañado por no haber podido cambiar el mundo en el que le tocó vivir, ni lograr que sus compatriotas fueran más sabios o más virtuosos.

Como en algunas otras obras que admiten una pretensión histórica, ésta incluye una bibliografía mediante la cual la autora respalda la veracidad de lo que relata. Lo interesante aquí es que con sólo tres excepciones, las obras que conforman el aparato crítico son de la autoría de la misma Palazón o de alguno de los colaboradores del proyecto que ella ha liderado por más de treinta años: el rescate y edición de la obra completa de El Pensador mexicano en la UNAM; de este modo, la autora se convierte en juez y parte tanto en la reconstrucción de la vida del personaje histórico como del novelado, pues nadie más que ella conoce a profundidad a Lizardi y sus escritos, y por tanto, es quien mejor sabe qué partes de su vida podían reconstruirse históricamente y cuáles requerían del retoque de la ficción.

Lo que tampoco es usual es que además del apoyo de un aparato crítico, la autora se sienta en la necesidad de justificar y explicar su trabajo creativo, tanto frente al lector como ante el personaje novelado, lo cual hace al incluir un "Apéndice al modo epistolar *No podrás dejarme del todo, amiga, aunque me dejes*", una especie de protesta de fe en la que en un tono íntimo, se dirige a Lizardi –e indirectamente a nosotros, los lectores–, explicando las razones y los entretelones teóricos que sustentaron la escritura de la obra.

Más insólito aún resulta que años después la autora insista en reflexionar públicamente sobre la escritura de su novela. En el artículo "Amasiato y divorcio entre historia y literatura (anotaciones comparativas)" (Palazón 2004), a la luz de las propuestas teóricas de Paul Ricoeur y otros autores, Palazón analiza las estrategias de cinco textos[5] biográficos o autobiográficos a los que ella no se atreve a llamar directamente novelas, pues anota el término entre comillas, advirtiendo que son las editoriales quienes les han atribuido esta categoría a las obras en las portadas, al añadir la palabra "novela" después del título.

Además de la reflexión teórica sobre las relaciones entre la historia y la narrativa en la literatura contemporánea, lo interesante del artículo es que una de las obras objeto de su análisis es la suya, por lo que vuelve a tomar el doble papel de juez y parte de su propia experiencia creativa.

Su insistencia en analizar y explicar su obra y deslindar en ella los límites entre la historia y la literatura, no sólo pone de manifiesto los dilemas teóricos, metodológicos, éticos y prácticos que tiene que enfrentar todo autor que busca maridar estas disciplinas; sino, sobre todo, evidencia una preocupación personal por justificar la propia obra, quizá porque la autora siente que traspasó los límites de su quehacer como historiadora de la literatura.

Esta hipótesis no es descabellada, pues hasta donde pudimos indagar, Palazón sólo tuvo una experiencia posterior como narradora[6], lo que reafirma que sus habilidades

---

5 *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, *El seductor de la patria* de Enrique Serna, *Mi gobierno será detestado* de José Manuel Villalpando, y *En recuerdo de Nezahalcóyotl* de Marco Antonio Campos.

6 En 2004 un cuento suyo mereció una mención honorífica en el VIII Concurso de Cuento *Mujeres en Vida* de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

se inclinan más por el trabajo científico que por el literario. Y ella parece reconocer este hecho, pues incluso en el artículo referido no se atreve a catalogar su obra como una novela, término que pone entrecomillado o se refiere a ella como "hereje novela autobiográfica" aludiendo a su heterodoxia respecto a los límites del género (Palazón 2004, 13 y 25).

Rocío Oviedo Pérez coincide en que el valor de la obra radica en su aspecto histórico: "Su mérito principal –dice– se establece en una extraordinaria documentación, tanto a nivel histórico como literario, sumamente valiosa para entender la obra de Lizardi". De allí que alabe la habilidad de Palazón en la "reconstrucción histórica" y la recreación de "los datos históricos", "todo ello bajo el prisma de los extensos escritos del Pensador".

En otras palabras, hablando metafóricamente, la crítica pone en relieve el esfuerzo de reconstruir, a partir de las fuentes de la época y la propia obra de El Pensador, "el esqueleto" de lo que históricamente pudo haber sido la biografía de Lizardi, para luego, mediante la ficción literaria, rellenar con "carne" los huecos e insuflarle "vida".

La razón del enigmático título que confunde al lector sobre el contenido de la obra, la explica Palazón en el artículo ya mencionado:

> Si el título de la novela es la adaptación de un conmovedor verso de sor Juana Inés de la Cruz, el subtítulo de la epístola con que se clausura está tomado de otro verso de Rubén Bonifaz Nuño. Dice: "No podrás dejarme del todo, amiga, aunque me dejes". El fragmento poético de sor Juana habla de mi sentir en relación con José Joaquín Fernández de Lizardi, El Pensador Mexicano. El de Bonifaz Nuño funciona como una sentencia que el fantasma o el hechizo lizardiano me dedica. Y ambos fragmentos poéticos expre-

> san una idea de Gadamer que adapto: Yo, María Rosa, y tú, José Joaquín, la misma alma" (Palazón 2004, 12).

Esta misma idea es expresada en el apéndice de la obra, firmado por "María Rosa" y fechado con la dirección de su domicilio particular, según afirma Gambetta (2004, 118). La declaración de amor de la autora a Lizardi, y la sugerencia retórica de que éste le corresponde, convirtiéndose así, más que en una sola alma en una sola mente, resulta una excelente estrategia narrativa para borrar los límites entre autor, narrador y protagonista, que le permite dar el siguiente paso: transformar lo que debía ser una biografía en una autobiografía.

De la verdad histórica a la verosimilitud literaria

En el "Apéndice..." Palazón le confiesa a Lizardi que nunca quiso escribir su biografía, pero que cedió ante la insistencia de sus amigos Margit Frenk y Fernando Curiel, porque no encontró un argumento válido para negarse, especialmente después de haber trabajado más de treinta años con sus escritos. De este modo, al mejor estilo novohispano, la autora admite que escribió la obra "por encargo", para cumplir con lo que asumió era un deber académico y moral.

La investigadora justifica su negativa argumentando tres limitantes, algunas de ellas inspiradas, quizá, por la falsa modestia: 1. Su falta de interés y habilidad para reconstruir la vida de alguien, 2. La carencia de la objetividad necesaria para llevar a cabo la empresa, dada su cercanía con el personaje, y 3. La falta de documentación sobre la vida privada de Lizardi, que implicaba tratar de deducirla de sus escritos, condicionados por circunstancias políticas, ideológicas y económicas, y por lo mismo poco fiables para esa tarea.

Así le expresa su queja a El Pensador sobre las dificultades de la empresa:

> Me has obligado a ordenar, desechar y decantar informaciones confusas, lagunas y hasta las incoherencias de tu memoria. Tus "papeles" se han vuelto un hervidero de datos (tu estilo hierve con la pasión) que, en definitiva, están sujetos a mi capacidad inventiva" (Palazón 2001, 166-167).

La autora compara su situación con la del personaje de *La náusea* de Sartre, Antonio Roquentin, quien no llega a escribir nunca la biografía del marqués de Rollebón porque desconfía de haber comprendido realmente su pensamiento; y ése es precisamente el mayor escrúpulo de Palazón para negarse a asumir el papel de biógrafa, pues su dilema teórico, metodológico y ético, consiste en la dificultad de revivir un fantasma y perfilar un retrato equilibrado del biografiado. "Yo misma, –le confiesa a Lizadi– a ratos caigo en la tentación de ser tu detractora, y otras veces de volverme tu apologista para defenderte de las calumnias". "He tratado de comprenderte, Joaquín" (Palazón 2001, 167), le dice más adelante, pero ¿cómo se puede saber si se ha comprendido bien a alguien que vivió tantos años atrás y al que se conoce sólo a través de sus escritos o de los que otros han afirmado de él?

> Ya habrás adivinado, pues, que desde que me comprometí con una tarea que me resulta de por sí ingrata, el más poderoso y evidente de mis temores, mi preocupación principal, es fracasar, no haberte comprendido en lo básico (Palazón 2001, 170).

Estas preocupaciones, aunadas al cariño por Lizardi después de tantos años de estudiarlo, llevaron a la autora a

tomar una decisión: si bien no quería escribir su biografía porque no creía contar con los elementos suficientes como para realizar un trabajo histórico de carácter científico, por otro lado, estaba tan compenetrada con sus escritos que podía presumir que lo conocía lo bastante como para inferir qué habría pensado o cómo hubiera reaccionado ante determinadas circunstancias. Es decir, ante la imposibilidad de manejarse en el terreno histórico de lo verdadero en el que se sentía insegura, consideró aventurarse en el campo literario de lo verosímil. Así, en lugar de escribir la biografía de Lizardi como se lo propusieron, decidió escribir una "autobiografía apócrifa" que, aunque parte de la información histórica disponible, privilegia el supuesto y subjetivo punto de vista del protagonista.

La justificación teórica de esta estrategia, apoyada en las ideas de Ricoeur, la expone en "Amasiato y divorcio entre la historia y la literatura":

> La trama literaria –dice– se vale tanto de lo acontecido como de la ficción, haciendo de la vida una fantasía que entrecruza estrictos datos biográficos con el imaginario estilo novelesco que tiene mucho de autobiografía de su autor (Palazón 2004, 16).

Su apuesta, además, no es insólita, pues confiesa que sólo se limita a seguir el ejemplo de otros casos similares, como el de Gertrude Stein con la autobiografía de Alice Toklas[7].

Mediante esta estrategia, Palazón aquieta su conciencia permitiéndose la libertad de imaginar lo que hubiera pensado el protagonista sobre su vida y su entorno; de tal suerte

7 Se refiere a la novelista norteamericana que escribió en primera persona la biografía de su compañera sentimental: *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933).

que finalmente pudo cumplir la tarea encomendada sin traicionar ni a Lizardi ni a su propio trabajo científico.

Las estrategias narrativas de la ficción

En la "novela", la autora asume simultáneamente varios roles: por un lado es la demiurga que orquesta la estructura y contenido de la obra, pero, por otro, se disuelve en el protagonista y se convierte en su voz; es decir, en la narradora, de modo que la historia de la vida de Lizardi es, en realidad, su muy particular interpretación de ella desde su perspectiva contemporánea. Además de estos dos roles, Palazón asume un tercero, muy parecido a su verdadera función como historiadora de la literatura, que le permitió durante treinta años ser testigo indirecto de la vida de Lizardi a través del estudio de sus obras: como en un juego de espejos mediante el cual se contempla a sí misma, se convierte también en Miguel Ávila Cruz, el amanuense que asiste al protagonista en su lecho de muerte, escucha la narración de su vida y escribe, como ella misma lo hace mediante esta "novela", lo que él no pudo escribir. Por tanto, los planos real y ficticio se entremezclan, pero también los del pasado y el presente, situación que explica así:

> Desafío, pues, a la cordura, gritando a los cuatro vientos que he mezclado en un batiburrillo a Fernández de Lizardi, a Miguel Ávila Cruz, a María Rosa Palazón, a El Pensador Mexicano, a Pedro Sarmiento, a don Catrín de la Fachenda, al Perico Pitágoras, a Juanillo y a Toribio… atreviéndome a fundir, en un mismo plano de realidad, a los personajes que inventaste, con el narrador, con el autor, con los críticos, con los envidiosos que royeron tu honra y con tus panegiristas que, como en los cuentos fantásticos, somos y no somos, tu y yo (Palazón 2001, 172).

La estrategia literaria de escribir una autobiografía apócrifa le permite a la autora moverse, desde el punto de vista ético, en el terreno de la ficción, tolerante tanto con los errores históricos como de interpretación, pues mientras que el historiador está limitado por la información contenida en las fuentes, el novelista tiene la libertad de imaginar diferentes facetas del personaje que difícilmente quedaron consignadas en algún documento, lo que favorece crear personajes multidimensionales e incluso contradictorios. "Al reservarse el derecho a la ficción –dice Palazón en "Amasiato y divorcio..."–, el novelista [...] puede detenerse en la apariencia física del protagonista o de los personajes en juego o detalles que lo caracterizan" (Palazon 2004, 23).

La autora explica cómo aplicó a su obra el pasaje de Ricoeur que afirma que "La ficción es el privilegiado espacio descriptivo de la contradictoria identidad personal":

> Yo me invento sueños; monólogos interiores que espían la influencia determinante en Lizardi de Manuel Fernández, su padre, que lo denunció a la Inquisición, o fantaseo la evolución psíquica de un católico que acabó enfrentándose al alto clero porque, no lo duden, fue un antecesor de la Reforma. El mismo estilo directo, a boca de jarro, que hizo de Fernández de Lizardi blanco de ataques igual de tirios que de troyanos, me sirve como un sabroso entremés que completo con lo que pasaba por su magín en el momento que hablaba tan clarito. Como por bocón, en una época (1776-1827) en que la censura obligaba a "callar el pico", Lizardi visitó muchas veces la cárcel, su pluma se la pasó detrás de las rejas, enfrentada a juicios donde el recurso de la introspección me sirve para señalar miedos que lo hicieron contradecirse, balbucear y decir valiente lo que nunca debería hacer dicho[8].

8 *Ibid*., p. 24.

Por su parte, Oviedo Pérez identifica en la obra esta estrategia al comentar que "al tratarse de una biografía novelada, se escuda en la probabilidad de la ficción" (Oviedo 2001, 282).

Otra ventaja de haber optado por una autobiografía apócrifa, es que la autora pudo esquivar el riesgo del plagio, pues suponemos que después de treinta años de leer a Lizardi, resultaría difícil deslindar qué ideas o palabras eran de cada cual. Convirtiéndose en la voz de Lizardi, es libre de parafrasear o citar textualmente sus escritos sin entrecomillar. "Acepto –confiesa– que a fuerza de convivir tantas décadas con los acudidos lizardianos ya formaban parte de mí. Luego, he sido fiel a mis fuentes. […] ¿Cómo podía usar, pues, las comillas?" (Palazon 2004, 12).

En cuanto a la dislocación de la secuencia espacio-temporal, la autora justifica su decisión afirmando su creencia en la experiencia íntima del tiempo, mediante la cual los recuerdos de distintas épocas o lugares pueden concurrir simultáneamente gracias a la libre asociación de ideas que tiene sentido sólo para quien recuerda. Esta idea aparece tanto en el apéndice como en el artículo posterior:

> Debido a que creo en la duración o manera íntima de experimentar el tiempo (horas que parecen minutos y minutos que parecen horas) me negué a presentar en orden lineal, del nacimiento hasta la muerte, o desde este punto final a sus inicios, estados que se experimentaron en confusa simultaneidad. La historia adora a Cronos; la memoria autobiográfica, no: la asociación libre hace brincar chispazos temáticos entre las propias vivencias, contrayéndolas o separándolas, sin que importe la serie cronológica de su realización. Nadie recuerda sus experiencias pasadas día a día y minuto a minuto (Palazón 2001, 173).

> Como en el reino de Mnemosine, o sea la memoria, nada se desarrolla día a día, año tras años, sino mediante la asociación libre, por bloques, mi "novela" va desenvolviendo el hilo de Ariadna de una vida en los laberintos de los caprichosos acudidos, generalmente temáticos, aunque también motivados por la irrupción del azar (Palazón 2004, 25)[9].

Por supuesto, el apostar por una estructura cronológico-espacial dislocada tiene su precio: el que el lector no sea capaz de reconstruir el rompecabezas, y la autora es consciente de este escollo, pero decide correr el riesgo, por eso confiesa que tiene la esperanza de "no haber vuelto ininteligibles las aventuras" de la vida de Lizardi (Palazón 2001, 173).

En el artículo "Amasiato y divorcio…" la autora define una larga lista de categorías teóricas que luego rastrea en las obras seleccionadas[10], aunque no todas se encuentren en ellas. De hecho, su obra no participa de muchas. Allí repite algunos de los puntos que ya había abordado en el apéndice de la novela, pero reflexiona también sobre otros. Por

---

9 Palazón insiste en la imagen laberíntica de la dislocación cronológico-espacial: "Mi libro no respeta ninguna cronología. Es el laberinto de Creta donde está encerrado un hombre enfermo cuya tuberculosis va haciéndose más aguda hasta que en el último capítulo, ya agónico, delira. Todo está enfocado desde una lente que da saltos en los espacios de Tepotzotlán, la ciudad de México y Taxco; y se para en las absurdas pretensiones clasistas o vaciedades que, dice mi personaje, les carcomen el seso". *Ibid*., pp. 21-22.

10 El artículo no distingue si una categoría es dependiente de otra, ya que todas están puestas en el mismo nivel jerárquico: Pretensiones de verdad, La función poética, El habla de los personajes, Formas de referir, La sorpresa, La trama, La tercera persona del narrador y la primera, Inicio, medio y fin, Historia de historias, La identidad, La identidad como holón, La identidad de carácter, Carácter que hace y que padece, Identidad y libertad, Héroes villanos e identidades, Unicidad e identidad *ídem* e *ipse,* Identidad y temporalidad profunda.

ejemplo, señala que las biografías o autobiografías siempre tienen una pretensión de verdad y cientificidad: "Todos aspiran –dice– a dejar constancia de que, [...] su investigación ha sido acuciosa y que su discurso es parcialmente demostrable" (Palazón 2004, 8), lo cual se logra a través de diferentes recursos, como la inclusión de una bibliografía o el demostrar un trabajo previo de investigación –como ella misma hace–, o mediante la transcripción de documentos o citas textuales; y en algunos casos menos comunes, como el de algunas obras de Villalpando, donde se recurre a defender una hipótesis que es la intención que motiva la escritura[11].

Esto nos lleva a preguntarnos qué objetivo se propuso alcanzar Palazón, y creemos que hay varias respuestas posibles, dado que la autora parece vacilar sobre este punto: por un lado, en el Apéndice de la "novela" deja claro que ante la carencia de una obra biográfica sobre El Pensador Mexicano, se sintió obligada a escribirla; pero también que su semblanza muestra, desde la subjetividad de alguien que lo aprecia y se compadece de su suerte, su lado humano, "antes de que lleguen –le dice– los biógrafos serios, concienzudos, y los intelectuales de caras agrias, esos doctores borlados de los cuales te mofaste inmisericordemente" (Palazón 2001, 174), grupo al que, sin embargo y aunque quizá le pese, ella misma pertenece como investigadora literaria que debió ceñirse al rigor científico en el rescate de los escritos de Lizardi.

En "Amasiato y divorcio..." la autora reconsidera retrospectivamente sobre su intención al escribir la obra, y afirma que su propósito consistió en demostrar cómo las contradic-

11 Un ejemplo de esto, no señalado por Palazón, es el caso de *El virrey*, de José Manuel Villalpando, escrita para argumentar la hipótesis del complot y asesinato de Bernardo de Gálvez (Terán 2011).

ciones de un individuo pueden reflejar las del mundo que le tocó vivir:

> Definitivamente yo quise presentar cómo en aquella etapa fundacional de México como nación, Lizardi dio más vueltas que un trompo, porque en aquel terriblemente caótico momento histórico, personal y colectivamente, sólo hubo un camino: renovaste o morir, los objetivo a largo plazo implicaron cambiar los de corto alcance. Lizardi es un personaje que vacila, se acobarda o valientemente dice cosas increíbles (Palazón 2004, 30).

¿Logró sus propósitos? Nos parece que en cierta forma sí.

Algunas reflexiones finales

Hasta aquí hemos visto cómo la *Autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi* tiene todos los ingredientes necesarios para ser considerada como una novela histórica, pues no sólo está sustentada en un conocimiento profundo de la época y los escritos de Lizardi, sino que fue concienzudamente planeada conforme a teorías narrativas propuestas por reconocidos autores, que respaldan cada decisión tomada en el proceso creativo de la autora, por lo que, tanto desde el punto de vista de la teoría literaria como del rigor científico, la obra cumple con ciertas expectativas; sin embargo, a nuestro juicio no logra cuajar como una verdadera novela, pese a que la casa editora quiso promocionarla como tal.

El hecho de que en la obra y en sus escritos posteriores se imponga el trabajo de la autora como investigadora y como teórica sobre su intención narrativa, convierte a *Imagen del hechizo que más quiero* en un ejercicio académico apto sólo

para cierto tipo de lectores y no para ese gran público al que quiso dirigirla la casa editora. Por otro lado, proponemos que la fortuna de la obra está condicionada también por la cercanía de Palazón a su objeto de estudio. Intentaremos explicarnos: tanto en el título como en el apéndice, la autora asienta que la escritura de la "novela" es un asunto sólo de dos: ella y Lizardi. Esta afirmación, quizá mal entendida por los editores y por nosotros los lectores, advierte que la obra es, en realidad, la particular manera en la que la investigadora intentó, después de tantos años de convivencia "virtual", explicarse intelectual y emocionalmente a sí misma la vida y la obra Lizardi. Por tanto, desde esta perspectiva, insistimos en que la obra sólo puede tener dos destinatarios posibles: ella misma y el propio Lizardi, de allí, por ejemplo, su temeraria apuesta por la dislocación espacial y temporal de la anécdota, indiferente para quien sabe de memoria el lugar de cada pieza del rompecabezas.

Escrita desde esa íntima cercanía emocional, la obra debe entenderse entonces como un monólogo/diálogo de amor entre Palazón y Lizardi, ante el cual el lector, como un testigo incómodo, queda perplejo y excluido. El cariño de la investigadora por Lizardi la lleva, no a escribir una novela, sino a reescribir, desde la ficción, su vida y su historia. Es decir, ante la imposibilidad de saber si El Pensador Mexicano tuvo tiempo de hacer el recuento y balance de su vida para morir en paz tras haber constatado un saldo positivo, ella, compasiva, lo hace por él y le da un sentido a su vida, ofreciéndole además a su atormentado y desengañado personaje la inmortalidad y una nueva oportunidad de alcanzar sus sueños, si no con esta "novela", que quizá no llegó a un amplio público, sí con el rescate académico de sus escritos, de modo que aún cuando Fernández de Lizardi no hubiera logrado persuadir a sus contemporáneos, al llegar su pensa-

miento a los lectores de ahora, es posible que éstos si lleguen a comprenderlo y le hagan caso, pues, como bien sabemos todos los que hemos leído alguna vez sus escritos, la corrupción y los vicios de la sociedad de entonces siguen siendo los mismos de los del México de hoy.

Fuentes consultadas:

— Aguilar, Luis Miguel. "Cortés y Bernal, la otra historia", (México: *Nexos en línea*, marzo de 2013). Consultado en http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=210319401/03/201.
— Bolaños, fray Joaquín. *La portentosa vida de la Muerte...*, (México: Of. de los herederos de Joseph de Jáuregui, 1792).
— Gambetta Chuk, Aída Nadi. "Estructura y géneros. *Imagen del hechizo que más quiero*", *Revista de Literatura mexicana*, vol. 15, no. 1, 2004, pp. 117-123. (México: UNAM, 2004). Consultado en http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26752.
— Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 2001, vol. 30, p. 282. http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2172472. Consultado enero 2013.
— Palazón Mayoral, María Rosa. *Imagen del hechizo que más quiero. Autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi* (México: Planeta, 2001).
— "Amasiato y divorcio entre historia y literatura (anotaciones comparativas). *Revista de Literatura mexicana*, vol. 15, no. 1, pp. 7-35 (México, UNAM, 2004). Consultado en http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26746.

— Terán Elizondo, María Isabel. “De héroe español a ¿héroe mexicano?: La construcción literaria de un nuevo prócer en la novela *El virrey* de J.M. Villalpando”, *Revista de Literatura mexicana contemporánea*, no. 51, pp. 33-42 (El Paso: Texas University, 2011).

Cuadernos publicados

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción,* prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva Mª, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América,* prólogo de Mª Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, Mª Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América,* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina,* prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX,* prólogo de José Carlos

Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar,* prólogo de Eva Mª Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *«Hablo, señores, de la libertad para todos». López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CEREZO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo,* prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX,* Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
28. CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse,* prólogo de

Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 28, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

29. MILLARES, Selena, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica,* prólogo de J. Rodríguez Padrón, Cuadernos de América sin nombre, nº 29, Alicante, Universidad de Alicante, 2011.
30. GIL AMATE, Virginia, *Sueños de Unidad Hispánica en el Siglo XVIII. Un estudio de «Tardes Americanas»* de José Joaquín Granados y Gálvez, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 30, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
31. CASTANY PRADO, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges,* prólogo de Fernando Iwasaki, Cuadernos de América sin nombre, nº 31, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
32. CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *Cartografía garcilasista,* prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Cuadernos de América sin nombre, nº 32, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
33. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 33, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.

ISBN 978-84-9717-300-1

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante