

Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea

Nuevas perspectivas

**Abel Rogelio Terrazas
y Donají Cuéllar Escamilla
(Coordinadores)**



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial



Biblioteca **Digital** de Humanidades

Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea

Nuevas perspectivas

**Abel Rogelio Terrazas
y Donají Cuéllar Escamilla
(Coordinadores)**



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial



Biblioteca **Digital** de Humanidades

Universidad Veracruzana

Dra. Sara Deifilia Ladrón de Guevara González
Rectoría

Dra. María Magdalena Hernández Alarcón
Secretaría Académica

Mtro. Salvador Francisco Tapia Spinoso
Secretaría de Administración y Finanzas

Dr. Octavio Agustín Ochoa Contreras
Secretaría de Desarrollo Institucional

Dr. Édgar García Valencia
Dirección Editorial

Mtro. José Luis Martínez Suárez
Dirección General del Área Académica de Humanidades

***Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea
Nuevas perspectivas***

Abel Rogelio Terrazas y Donají Cuéllar Escamilla (Coordinadores)

ISBN: 978-607-502-933-7

Primera edición, 2021

Coordinación editorial: César González

Corrección de estilo: Andrea López Monroy

Diseño de portada e interiores: Héctor Opochna López

D.R. © 2021, Biblioteca Digital de Humanidades

Área Académica de Humanidades

Edif. A de Rectoría Lomas del Estadio s/n

Col. Centro, Zona Universitaria Xalapa, Veracruz, CP 91000

bdh@uv.mx

Tel. (228) 8 42 17 00, ext. 11174

D.R. © 2021, Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira 7, col. Centro, Xalapa, Veracruz, CP 91000

direccioneditorial@uv.mx

Tel. / fax: (228) 8 18 59 80 | 8 18 13 88

Publicación financiada con recursos PROFEXCE 2020.

Índice

Presentación	8
Introducción	10
Agradecimientos	24
Barroco en Indias	
Imagen de Moctezuma: reminiscencia del esplendor indígena Teresa Sarahí Soriano Ruiz	26
Fama y vasallaje en la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España Jaime Rafael Barrientos	33
La adaptación del género de las relaciones en las Cartas de Hernán Cortés como precedente del Barroco de Indias: procesos de legitimación simbólica Fernando Pliego	44
La visión castiza de la conquista en Historia de la nación chichimeca de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl Gerardo Hernández Rodríguez	56
Relación siniestra: reivindicación de la figura de Ixtlilxúchitl, general de los aculhuas y gran amigo y aliado de Hernán Cortés en la guerra de México Brianda Pineda Melgarejo	66
La representación del diablo como expresión del sincretismo novohispano en los autos sacramentales <i>Juicio final</i> y <i>El hijo pródigo</i> Omar Trinidad Guzmán	75
Discurso Colonial	
Análisis de las estrategias y modos de operar de las ideologías en el discurso colonial <i>Relación de las cosas de Yucatán</i> de fray Diego de Landa Landysh Ziyatdinova	92

Salvadora de los santos: la primera ficción evangelizadora en la Nueva España	102
Laura Athié	
Coordenadas epistémicas, intelectuales y de modalidades discursivas en el "Romance 37" de Sor Juana Inés de la Cruz	119
Gerardo Báez Peralta	
Literatura contemporánea	
Espacio narrativo en la ficción literaria: modelos de análisis	132
Victoria Valentinovna Pérez	
Las ironías en la distopía <i>The Machine Stops</i>	147
Erendira Hernández Balbuena	
La dramaturgia mexicana de las décadas de 1960 y 2000 y su vínculo temático con cuestiones de género y feminismo	154
Niebla Estefanía Reséndiz	
Conclusiones	169
Bibliografía	172



Desposorio de los indios y palo volador. Anónimo. Biombo novohispano.
Puebla, siglo XVII. LOS ÁNGELES COUNTY MUSEUM OF ART.

Presentación

El interés por componer este libro surgió a partir de la realización del *Coloquio Literatura Novohispana y Ciencias del Lenguaje: visiones y revisiones desde el pensamiento crítico*, que se celebró el 11 de febrero de 2020, vía interactiva, con el propósito de entablar un diálogo acerca de la literatura y algunas artes coloniales que contribuyeron poderosamente a conquistar ideológica y espiritualmente a los pueblos latinoamericanos. El evento fue organizado por Cuerpos Académicos de la Universidad Veracruzana y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; la actividad estuvo coordinada, respectivamente, por la Dra. Donají Cuéllar Escamilla, desde Xalapa, y el Dr. Abel Rogelio Terrazas, en Puebla.

Los trabajos que seleccionamos constituyen una muestra representativa de la investigación que se realiza en nuestros posgrados, adscritos al Padrón del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Los primeros son resultado del Seminario de Barroco Hispanoamericano de la Maestría en Literatura Mexicana de la Universidad Veracruzana, coordinado por la Dra. Donají Cuéllar Escamilla. Los siguientes, de las diversas líneas de investigación que desarrollan la Maestría y el Doctorado en Ciencias del Lenguaje de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Los esfuerzos de ambas universidades coinciden en crear foros de discusión acerca de los temas y problemas de los que se ocupan los nuevos jóvenes investigadores, con el objeto de aportar herramientas teóricas y métodos de análisis pertinentes para el estudio tanto del canon de la literatura hispanoamericana, como del *corpus*, que apenas se empieza a examinar desde perspectivas que muestran el valor no sólo literario, sino ideológico, social y espiritual de la literatura. En el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, que es donde se imparte el Seminario de Barroco Hispanoamericano, se insta a estudiar del *corpus*; mientras que en los posgrados en Ciencias del Lenguaje, del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, sobresale el estudio del canon, con algunas excepciones. El objetivo fue que los estudiantes ampliaran su horizonte epistemológico y su manera de entender la literatura. En otras palabras, de la conjugación entre ambas sedes ha sido posible advertir que, en la literatura, desde tiempos remotos, no sólo está presente la palabra escrita, sino también la oralidad, la representación, el lenguaje corporal y la música; asimismo, que tratamos con un fenómeno artístico que nos revela mucho de los conflictos sociales que ha vivido Latinoamérica desde la conquista hasta nuestros días.

El propósito del libro, también hay que decirlo, es difundir las tareas que se llevan a cabo en las Instituciones de Educación Superior entre la comunidad académica, con el fin de propiciar nuevas pesquisas. Consideramos importan-

te fomentar la producción y promover investigaciones a través de una red de colaboración, desde la base conceptual del pensamiento crítico. La Universidad Veracruzana tiene entre sus objetivos fortalecer la producción académica derivada de la investigación, la divulgación, las actividades de cuerpos colegiados y las redes de colaboración (*Plan General 2030*). En este caso, lo hacemos a partir del involucramiento directo de los jóvenes investigadores de los posgrados y, con base en una dimensión necesariamente colaborativa capaz de fomentar la autocritica, se realizaron ejercicios de retroalimentación y de diálogo. En este libro se observará cómo los investigadores fomentan el respeto a la diversidad cultural, el arte y la creatividad desde la perspectiva del pensamiento crítico, que definimos en la Introducción como una rearticulación epistemológica; también se fortalece un aspecto que ha sido objeto de reflexión a lo largo de las últimas décadas, sobre todo en estos tiempos de crisis: la pertinencia de la Educación Superior y su responsabilidad social. La Benemérita Universidad Autónoma de Puebla también establece que entre sus objetivos rectores se encuentra la divulgación de la investigación científica y el estímulo del talento de sus noveles investigadores, desde la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado (*Objetivos, Metas, 2020*).

Los objetivos coinciden y pueden ser reforzados bajo el concepto de la Cooperación Académica Nacional, propuesto por la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, de manera particular con la realización de eventos que permitan impulsar el diálogo de saberes entre los estudiantes que, al estar geográficamente cerca, perciben la necesidad de intercambiar puntos de vista, valoraciones y recursos bibliográficos. Debido a que ambas universidades han logrado adscribir y sostener sus programas en el Padrón Nacional de Posgrados de Calidad, pensamos en corresponder socialmente con todos aquellos otros centros educativos de Educación Media y Educación Superior donde existe la necesidad de proveerse de nuevos enfoques metodológicos para el tratamiento de la literatura, el arte y el lenguaje.

Consideramos que con este volumen contribuimos a la difusión de la cultura hispanoamericana, comprendida como una alternativa para enfrentar la problemática social, así como el avance de la innovación más allá de la superficialidad tecnológica y tecnocrática; es decir, desde el humanismo, cuyo potencial es articular respuestas con base en el conocimiento de la historia y la cultura, que ha sido negada de manera sistemática y exponencial durante las últimas décadas. El primer impacto de esta obra consistirá, por un lado, en ofrecer a las universidades de México una muestra del trabajo realizado de manera crítica y colaborativa; y, por otro, en convocar a los jóvenes investigadores a estudiar tanto el *corpus* como el canon antiguo y moderno, pues constituyen las dos caras que conforman nuestra literatura. Sea en relación de oposición o de complementariedad, ambas dan cuenta de las convergencias y tensiones que han vivido las letras hispanoamericanas.

Introducción

El pensamiento crítico latinoamericano es una postura epistemológica cuyo propósito es examinar la condición colonial del continente e identificar las doctrinas que ha construido dicha circunstancia. Esta perspectiva crítica relaciona las ideas de un pensamiento y su localización geopolítica a través del estudio de conceptos, discursos y todas aquellas formas que reproducen o legitiman procesos sociales de colonización. Es cierto que, desde la segunda mitad del siglo XIX, pensadores y movimientos intelectuales trazaron reflexiones acerca de la filosofía y la ideología producidas en los diversos países latinoamericanos. Sin embargo, las visiones anteriores procuraban encontrar una esencia propia, empleando nociones de los campos de la filosofía y la historiografía occidentales de manera indiscriminada en las diversas realidades de México, Argentina o Perú. No sólo se trata de una falta de adecuación, sino de la reproducción de fundamentalismos que llevarían a un callejón sin salida. La revisión ejecutada y sistematizada por Walter Mignolo permite concebir el surgimiento del pensamiento crítico como una "teoría poscolonial", que aparece cuando fue posible advertir la "experiencia periférica" de los sujetos ubicados física e intelectualmente en las diferentes regiones de Latinoamérica y a lo largo de una historia plural.

10

10

La articulación geopolítica y genealógica de esta concepción implica distinguir dentro del conjunto que aquí denominamos "pensamiento crítico latinoamericano", además de la teoría decolonial, los estudios poscoloniales (encabezados por quienes asumen temas de la colonización e introducen un cambio de visión, sin quedarse nada más en la etiqueta académica y disciplinar).¹ En ambos casos, el prefijo es importante porque proyecta un "locus de enunciación" que podría mantenerse en el nivel disciplinario si no se convierte él mismo en un cambio ético y epistemológico, capaz de articularse en función de los temas y problemas planteados. Este paso es decisivo e implica, en relación con la dominación de los pueblos latinoamericanos, reconocer continuidades y rupturas; en relación con los problemas entre pensamiento y lugar de enunciación, invita a repensarnos de manera colectiva a partir de las herramientas empleadas.

Mignolo considera que Leopoldo Zea, Enrique Dussell y Rodolfo Kutsch son tres casos cuya referencia común es "1492", por tanto, confluyen en el estudio del momento crítico con el que inició la occidentalización de América, que se cierra con la globalización del siglo XX.² Al mismo tiempo, el crítico argentino propone los textos indígenas del siglo XVI como modelos imprescindibles para observar el período inaugural de un pensamiento fronte-

1. Walter Mignolo, "Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial", *Tabula Rasa*, núm. 3, 2005, pp. 49-50.

2. W. Mignolo, "Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales", *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, núms. 170-171, 1995, p. 31.

rizo, por haber resistido los embates de la modernidad y por ofrecernos ahora una visión diferente del mundo. Santiago Castro Gómez discute la propuesta de Mignolo, al señalar la sustitución de la idea de "fundamento" de la razón y pensamiento occidental por la de "geocultura", así como por ofrecer una explicación "externalista" del sujeto que piensa.³ Estimamos oportuno advertir que las aportaciones de Mignolo si bien radicalizan la idea de "fundamento", también la desestabilizan al proponer una conversación con los textos y la interpretación de las prácticas del pasado colonial, mediante lo que él denominó una "hermenéutica pluritópica", con la ayuda de Edmundo Pannikar.⁴ Esta hermenéutica situada en múltiples polos y lugares de enunciación señala la necesidad de estudiar la herencia del pensamiento indígena y la vigencia de ciertos rasgos en comunidades criollas, que indican la presencia de un estilo intersticial, articulado desde la "Nepantla" epistemológica. Para identificar esos lugares de enunciación es necesario crear categorías que coincidan con ciertos proyectos de resistencia a la occidentalización social e intelectual de los pueblos latinoamericanos.

Tales proyectos de resistencia pueden reconocerse, en términos generales, cuando expresan una oposición a la metafísica occidental basada en el fundamento del ser, que ha sido el objeto distintivo de la filosofía. Las confrontaciones al pensamiento de Occidente, ya sea en literatura y en arte, se basan en la restitución crítica e histórica del "estar" (estar fuera, estar ubicados, estar vulnerables, etcétera); por ejemplo, Mignolo destaca la visión alternativa de Rodolfo Kusch (1922-1979), al tiempo que hace una revisión crítica del pensamiento occidental. La alternativa consiste en rescatar los principios de lo masculino y femenino desde la cosmovisión viracocha,⁵ que había sido recuperada anteriormente por el cronista de ascendencia incaica Guamán Poma, a principios del siglo XVII; mientras que para la revisión crítica observa la imposición de lo masculino, desde la perspectiva occidental, sobre lo femenino, que se proyectará de manera más explícita en el pensamiento ilustrado del siglo XIX, a través de la idea de la civilización en pugna con la feminización (barbarie) de los países sudamericanos. El binomio recuperación-crítica es necesario en el ejercicio del pensamiento crítico latinoamericano; este ejemplo en particular acerca de lo femenino históricamente excluido es interesante para observar los múltiples sistemas de supresión que se materializan en los discursos coloniales, con el fin de silenciar otras voces, las de las mujeres, y las de quienes no encajan en la lógica deslocalizada y "sin exterioridad", propia del *locus* del conocimiento hegemónico.

En este debate, Castro Gómez retoma las aportaciones de Foucault con el fin de convertir la idea de "geocultura de la razón" en "arqueología de los

3. S. Castro-Gómez, "Los vecindarios de La ciudad letrada. Variaciones filosóficas sobre un tema de Ángel Rama", en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Mabel Moraña, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, pp. 169-170.

4. W. Mignolo, "Semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas", *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*, núm. 4, 1992, pp. 11-28; *apud* N. Maldonado Torres, "Walter Mignolo: una vida dedicada al proyecto decolonial", *Nómadas*, núm. 26, 2007, p. 192.

5. W. Mignolo, *op. cit.*, 1995, p. 36.

discursos", ya que así se centra en el funcionamiento y no en el fundamento de la razón occidental en "América". Consideramos oportuno subrayar, desde la perspectiva de Mignolo, la coincidencia entre el funcionamiento y el fundamento del discurso, específicamente en los sujetos coloniales, quienes serán emisores de lo que aquí identificamos como una modulación y graduación de su conciencia frente a circunstancias y procesos sociales periféricos. Es decir, trataremos con un fundamento-otro que opera en diversos niveles y distancias respecto de la tradición del pensamiento occidental. Su funcionamiento consiste en prevalecer, resistir y ofrecer un cimiento alternativo de las cosas.

El concepto de fagocitación "de lo blanco por lo indígena", acuñado por Kusch en 1963, resulta esclarecedor para destacar tales fundamentos-otro. La noción es opuesta a la "aculturación", dado que se trata de un tipo de conciencia del mestizaje, de las fronteras y del ser uno y lo otro, harto diferente de la síntesis hegeliana, de la que se derivaron ideas como crisol, mestizaje y aculturación, hacia la primera mitad del siglo xx. De acuerdo con Mignolo, la interpretación dialéctica planteada por Kusch propone la imposibilidad de una elevación (del europeo sobre el indígena), ni de su permanencia perpetua como garante de la explicación de las cosas. La fagocitación invierte el proceso de síntesis y hace posible hablar desde otro lugar; ese otro, sin embargo, evita la visión dicotómica al proponerse como una visión universal "desde América", que incluso podría explicar procesos europeos identificables como un "estar" en resistencia; por ejemplo, "la oposición y sobrevivencia de la civilización islámica".⁶ Desde esta visión es necesario señalar la historicidad de la metafísica moderna, ya que la gestación de la modernidad "coincide con la colonización del Nuevo Mundo y, más aún, con la ubicación de una parte del planeta (igual en edad que en otras) como *nueva*", señala Mignolo.⁷

El pensamiento crítico latinoamericano, en la opción decolonial, constituye una revisión perenne de las razones y los modos en que los sujetos se identifican a sí mismos y a los demás, en este contexto de dominación ante el que toman una postura singular y, en múltiples casos, de manera contradictoria.

El surgimiento de las categorías teórico-críticas se ubica, a la vez, en un intersticio relevante: las universidades estadounidenses que acogieron, a partir de la década de los 80, a intelectuales latinoamericanos cuyos aportes siguieron "las huellas del grupo de Estudio de la Subalternidad liderado en el sur de Asia por Ranajid Guha".⁸ En palabras de Mignolo,⁹ los pensadores de la América hispana escucharon las voces decolonizantes de Asia y África. El intersticio es interesante porque sitúa al pensamiento crítico latinoamericano en una vía doble de reflexión; la proyección que mencionamos arriba en relación con su objeto de estudio, de manera teórica e histórica, y en relación con la propia posición de los estudiosos actuales. Además de un diálogo con el pasado, el pensamiento crítico implica reflexionar la práctica académica ya

6. Kusch, *apud* W. Mignolo, *op. cit.*, 1995, pp. 34-35.

7. W. Mignolo, *op. cit.*, 1995, p. 35.

8. S. Castro-Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011, p. 159.

9. W. Mignolo, *op. cit.*, 1995, p. 27.

sea desde Estados Unidos o, en este caso, desde México, concebida entonces como una práctica cultural. Con esta publicación hacemos hincapié en que, tanto en la Universidad Veracruzana como en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, existe el interés por incentivar el pensamiento crítico, entendido como la revisión necesaria de ciertos vínculos entre la literatura y sus procesos de producción, con el fin de pensar la reorganización del saber y con la posibilidad de incidir en los discursos artísticos y sociales compartidos con la literatura. En este punto es menester insistir en que la literatura, desde la antigüedad, abarca la palabra viva, los cantos, los bailes, los relatos orales y la representación escénica, entre otros discursos.

El propósito de este libro es contribuir al estudio de la literatura colonial desde la doble lectura: se articulan reflexiones que advierten la dominación material y espiritual ejercida durante siglos en Latinoamérica, pero también el surgimiento de una cultura que expresó algunas claves de su diferencia en las artes y en las letras. Los trabajos que conforman el volumen se han dedicado a examinar, por una parte, aspectos retóricos y prácticas reflexivas frecuentes en los textos; y por otra, se observan los procedimientos mediante los que la conciencia criolla ejerció el poder y alcanzó un lugar medular para representar a los sujetos del “Nuevo Mundo”. Desde esta óptica, el libro también ofrece pautas para que lectores especializados observen procesos de investigación de obras literarias contemporáneas; estos ejemplos, ubicados en los últimos capítulos, confluyen con el estudio de la literatura colonial al distinguir algunas estrategias y discursos de representación social.

El volumen se conforma por 12 trabajos. Los primeros seis se organizan en tres categorías descriptivas, cuyo denominador común es el empleo de un aparato crítico dinámico: *modelos, visiones y figuras literarias*. La primera categoría, con la que se abre el conjunto, indica el estudio de las tradiciones que se adaptan en los textos, los modelos que siguen y la nueva conciencia social que generan; particularmente en el caso de algunos escritos de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo. En cuanto a las visiones, se estructura y observa el pensamiento, la ideología y el universo recreado por un sujeto ascendiente del señorío texcocano y de la nobleza española, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl.¹⁰ La categoría de las visiones en el Barroco de Indias es aplicable a la totalidad de los primeros seis capítulos, ya que todos consideran, en algún momento, el examen de elementos vinculados al mundo que conquistadores, historiadores y cronistas recrean en sus escritos. En función de las figuras literarias, un capítulo está dedicado al estudio de la elaboración de la imagen del tlatoani¹¹

10. En otros casos se transcribe como “Ixtlixúchitl”. Es conveniente recordar a los lectores hispanohablantes y no hispanohablantes que los nombres y las voces del náhuatl se transcriben como aparecen en las ediciones que utiliza cada autor, ya que la hispanización de voces y nombres de origen indígena fue irregular hasta bien entrado el siglo xix. Así pues, los investigadores emplean vocablos de origen náhuatl hispanizados o bien, siguen el léxico de las ediciones consultadas.

11. La voz “tlatoani”, de acuerdo con el primer lexicógrafo del mundo nahua, fray Alonso de Molina, edición de 1571 (Miguel León Portilla, “Prólogo”, en *Diccionario náhuatl-español. Basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado*, Marc Thouvenot, colaboración de Javier Manríquez, México, unam, 2014, p. 10), se ha traducido, literalmente, como “hablador”, “señor de siervos”, “gran señor” (M. Thouvenout, *Diccionario náhuatl-español*. Ba-

Moctezuma en una crónica y otro analiza la figura del diablo en un par de obras dramáticas: *El Juicio Final* y *El hijo pródigo*, ubicadas en dos periodos y latitudes diferentes. Como se puede observar, se estudia la literatura novohispana en dos momentos significativos: la conquista y el lapso de consolidación o triunfo de la cultura española.

Ahora bien, la revisión de la literatura colonial y su aparición temática en la literatura contemporánea tuvo auge en México entre 1917 y 1926, como una reacción contra la literatura de la Revolución, o bien contra el modernismo.¹² En la crítica, se debe a historiadores y estudiosos como Valle-Arizpe, Toussaint y Abreu, entre otros, su revitalización inicial anclada a una oposición con el pasado y el presente nacionalista de las primeras décadas del siglo xx. Posteriormente, Pedro Enríquez Ureña, Alfonso Reyes y Mariano Picón Salas construyeron la visión de la literatura hispanoamericana y de la época colonial desde una perspectiva histórica transregional. De acuerdo con estos humanistas, el proceso cultural latinoamericano desemboca y enriquece la cultura occidental; el primero, en *La utopía de América* (1925) e *Historia de la cultura en la América hispana* (1947), Reyes en *Última Tule* (1942) y *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944), mientras que el intelectual venezolano en *De la Conquista a la Independencia* (1944); los tres brindaron coordenadas teóricas, históricas y filosóficas imprescindibles que, desde nuestro punto de vista, dialogan con los trabajos de Rama, Mignolo, González Echevarría, Moraña, Cornejo Polar y Oviedo.¹³ En este volumen se ha optado por retomar el concepto de Barroco de Indias, de Picón Salas, de manera dialógica frente a los estudios producidos por la generación de decolonialistas y latinoamericanistas; el resultado es un conjunto de trabajos que articulan el concepto y lo delimitan, de acuerdo con los objetivos de investigación. Es decir, se reviven las visiones y reflexiones cercanas al pensamiento filosófico de mediados del siglo xx y se efectúan revisiones críticas

sado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado, colaboración de Javier Manríquez, México, unam, 2014, p. 416; Gran Diccionario Náhuatl, s.v., 2012). En el mundo y cosmovisión nahua, el tlatoani tiene una amplia significación que comprende la capacidad de dirigir al pueblo y ejercer la autoridad a través de los juicios y la ley, así como "conocer la inclinación a la poesía" (Miguel León Portilla, Trece poetas del mundo náhuatl, México, unam, 1978, p. 133). Esta caracterización fue retomada en el sincretismo azteca-cristiano de Sigüenza y Góngora, en Teatro de virtudes políticas (1680), donde los tlatoanis aparecen vinculados a virtudes como la templanza, la paz, etcétera. En el caso de Moctezuma II, su cualidad sería "la magnanimidad, la liberalidad y la beneficencia", según la interpretación de los códices y los textos de Fernando Alva de Ixtlixóchitl, entre otras fuentes (R. Adorno, "El México antiguo en el Barroco de Indias: Don Carlos de Sigüenza y Góngora", Anales de estudios latinoamericanos, núm. 35, 2015, pp. 15-20).

12. A. Pereira *Diccionario de literatura mexicana. Siglo xx*, México, unam, 2004, pp. 263-264.

13. En esta nómina se puede señalar una amplia orientación común, que es "problematizar la temática de la construcción del conocimiento en la modernidad y proponer la configuración 'desde' Latinoamérica de 'otro conocimiento', un pensamiento postcolonial" (L. Bravo, "El pensamiento crítico latinoamericano. La opción decolonial", en *América Latina ante una nueva encrucijada*, Claudio Luis Tomas y Luciano Damian Bolinaga [comps.], Buenos Aires, Teseo, 2017, p. 26). La organización de varias tareas permite distinguir subgrupos específicos en función de sus aportes: crítica al sistema capitalista, a la occidentalización y globalización en un nivel teórico; interculturalidad y pedagogía (disciplina que ha difundido el término "pensamiento crítico" desde la perspectiva de la cognición); acciones políticas vinculadas al mundo popular; creación de alternativas ecológicas y sustentables; gestión de la perspectiva de género (Ibid., pp. 54-67).

desde la perspectiva de los estudios latinoamericanos de finales del siglo pasado y lo que va del XXI.

Ahora es posible pensar lo "propriadamente americano" con base en una crítica necesaria hacia cualquier postura esencialista y nacionalista, sin demérito de lo que durante dichos períodos, en los territorios hoy comprendidos como México, Guatemala o Perú, se ha moldeado como una cultura de manera diferente y descentrada, pero también como una comunidad organizada durante más de tres siglos bajo el control ideológico y espiritual del imperio español. Estos elementos, sin duda, vinculan los estudios latinoamericanos al paradigma de la posmodernidad; sin embargo, consideramos que la modernidad *per se* es problemática al aplicarse teórica o políticamente en un contexto de múltiples tensiones sociales y profundas desigualdades, que ha dado pie a una visión transcultural del mundo. Esa contradictoria vitalidad es uno de los componentes que justifican el estudio continuo y siempre autocrítico del pasado cultural y literario.

Por ejemplo, Moctezuma constituye una de las figuras centrales en la literatura colonial; además, el personaje ha trascendido hasta nuestros días a través de leyendas y obras de teatro. El vínculo entre la literatura fundacional novohispana y la literatura nacionalista del siglo XIX resulta evidente, como se verá, pero también su férrea persistencia en la cultura popular y en obras importantes de la literatura y crítica contemporánea. En "Imagen de Moctezuma: reminiscencia del esplendor indígena", capítulo de Teresa Sarahí Soriano Ruiz, se examina la figura del penúltimo tlatoani mexicana a partir de dos textos paradigmáticos: las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés y la *Historia verdadera...* de Bernal Díaz del Castillo. Las herramientas del pensamiento crítico arriba mencionado son puestas sobre la mesa: tratamos con la perspectiva del Barroco de Indias y con la conciencia criolla, conceptos que se moverán, relacionarán y complementarán acorde con los diversos planteamientos de los autores. El estudio de la imagen de Moctezuma vale de obertura al problema de las representaciones sociales en la literatura y como ejemplo de continuidad del tema, el problema y la recepción del barroco hispánico, en este caso, en el siglo XIX.

El estudio de Jaime Rafael Barrientos prosigue con el escrutinio de la figura del vasallo como eje articulador del análisis, ahora de la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. Barrientos revisa la influencia de la *Guerra de las Galias*, de Julio César, la apropiación del código del vasallaje para legitimar la labor del cronista y, finalmente, la articulación entre el concepto de fama de ascendencia medieval que, al reconfigurarse durante los siglos XVI y XVII en Latinoamérica, alimenta el concepto de Barroco de Indias. La exposición del autor relaciona la crónica de Bernal Díaz con las cualidades de la épica, tradición de donde proviene la caracterización del héroe que es capaz de mantenerse fiel a su señor ante cualquier adversidad. Los estudios sobre la épica medieval española permiten contrastar esos elementos en la crónica americana, de modo que es posible leerla a partir de las cualidades heroicas dirigidas directamente al rey, y desde el valor providencial como fundamentación del texto. Bernal Díaz, al recurrir a la ale-

goría de la fama, reclama derechos y una posición distintiva, lo que demuestra su dominio del código hegemónico (vasallaje, fama, alegoría) y su inscripción en el segundo anillo de poder de la "Ciudad letrada". Por la expresión de las necesidades contextuales de la época y por el conocimiento de su posición diferenciada, el capítulo destaca su lugar en el Barroco de Indias y su modulación específica de la conciencia criolla.

Fernando Pliego, enseguida, vincula los conceptos centrales de la teoría de la narrativa latinoamericana, propuesta por Roberto González Echevarría, frente a la noción de la Ciudad letrada, de Ángel Rama. La articulación es conveniente para matizar la posibilidad de una lectura canónica del *corpus*, donde se afina la idea de los letrados que, a través de sus escritos, construyeron durante la Colonia un anillo de poder sin fisuras. Al estudiar la presencia del discurso notarial en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortes, se relativiza la tendencia crítico-hegemónica que nace del proyecto de una "Ciudad letrada" unilateral y, por ende, se sortean los señalamientos que Rolena Adorno y otros estudiosos han hecho al respecto.¹⁴ En el análisis de Pliego, lo que resulta es el reconocimiento de la presencia de un discurso sostenido en la retórica de los legalismos, así como la revisión integral del modelo de escritura en el que confluyen aspectos ideológicos rearticulados en el texto, que le confieren originalidad y fuerza persuasiva. Para realizar el análisis, Pliego acude a los puntos de vista del pensador decolonial Walter Mignolo y de la hispanista Beatriz Pastor, quienes han advertido el reemplazamiento efectivo de la autoridad en los textos coloniales, a través de la retórica de la copresencia; esto le permite a Pliego destacar la caracterización implícita del personaje como el mejor vasallo conforme modela textualmente el proyecto imperialista, al tiempo que se inserta en él.

El siguiente par de capítulos constituye un viraje en la visión de las cosas que se discuten en los primeros tres. Se estudia la *Historia de la nación chichimeca* y la *Decimatercia relación...*, de Fernando de Alva Ixtlilóchitl; primero, porque se trata de la obra maestra del historiador castizo,¹⁵ en la que expresa su punto de vista acerca del proceso de conquista desde la posición de quien asciende de la nobleza española y de la cultura de los "vencidos"; en

14. Rolena Adorno, discípula de Ángel Rama, señaló que la Ciudad letrada no considera prácticas que estaban fuera de la escritura y matizó el concepto subrayando una visión menos unánime del poder de los letrados, puesto que "había prácticas y mentalidades que no formaban un solo discurso ideológico, sino que eran polivocales" (R. Adorno, "La ciudad letrada y los discursos coloniales", *Hispanamérica*, vol. xvi, núm. 48, 1987, p. 4), ya que conformaban un "laberinto de rivalidades ideológicas" (*Ibid.*, p. 5). Por su parte, Mabel Moraña también afirmó que la Ciudad letrada constituye una lectura canónica que omitió las versiones contrahegemónicas, las voces de los estratos de marginalidad y otras modalidades discursivas que podrían estar fuera de la palabra escrita (M. Moraña, "De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América", en *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*, Caracas, eXcultura, 1997, p. 169).

15. El término castizo en el contexto de la América colonial es sinónimo de "cuarterón", voz "derivada del latín, *quartarius*, y este derivado de *quartus* 'cuarto', por tener un cuarto de indio y tres de español" (RAE, sv). Los investigadores emplean la voz "castizo", ya que "cuarterón" expresa una carga semántica peyorativa nacida de la ideología del sistema de castas, que prevalece hasta nuestros días en el ambiente coloquial mexicano; así sucede con los casos de adjetivos aumentativos cuyo sufijo "ton/tona" enfatiza una cualidad o característica para estigmatizar a los sujetos.

dicha obra, además, se encuentra el retrato de Cortés. Se estudia la segunda porque en ella se reivindica la figura del ancestro indígena, lo que funciona como un doble discurso cuando la relación se escribe. Gerardo Hernández Rodríguez y Brianda Pineda Melgarejo unen esfuerzos para indagar la visión, con base en algunas reflexiones críticas que de él se han vertido a lo largo de la historiografía e historias de la literatura de los siglos xx y xxi. En cuanto al retrato de Cortés, que Hernández Rodríguez examina, descuello la fuerte tendencia subjetiva o personal del conquistador, lo que, sin duda, le autoriza a hablar de una "historia no oficial". Este punto de vista "alternativo" resulta en un claro ejemplo de la adhesión de la obra al Barroco de Indias, sobre todo cuando Cortés emplea la máscara barroca y el uso del engaño en las hazañas relatadas.

Pineda Melgarejo, por su parte, apunta que el concepto de fama esgrimido por Ixtlilxóchitl coincide plenamente con la detentada por los conquistadores, que Fernando Pliego y Jaime R. Barrientos estudian en el apartado anterior. Desde esta coordenada crítica común se avanza por partida doble: en relación con la visión de un sujeto capaz de manejar el código hegemónico y al presentar otra versión de los hechos. En este caso, Pineda Melgarejo se encarga de observar cómo, en la *Decimatercia relación...*, el historiador logró reivindicar la fama de su tatarabuelo, por extensión la suya, y dar cuenta de los hechos "siniestros" de la guerra: matanzas multitudinarias, traiciones, mentiras, abjuraciones, amenazas y estratagemas. La doble configuración destacada en el capítulo constituye una revisión crítica del texto, con atención al acierto retórico, la exaltación y lo hiperbólico, así como en la tensión ideológica que lo convierte en un ejemplo paradigmático del Barroco de Indias.

Omar Trinidad dinamiza los conceptos empleados anteriormente, con el fin de comprender los cambios que le ocurren a la figura del diablo, bajo la idea del sincretismo, en tres niveles: como proceso social, como expresión y como un momento en el que las adaptaciones y los modelos españoles han generado un producto nuevo. Es obvio que para observar lo anterior era necesario tomar en cuenta por lo menos dos obras de períodos diferentes; no ya en el interior de dos territorios, pues sabemos que el espacio en el que fueron producidas formaban parte del orbe hispánico. Como expresión artística, el diablo se presenta en las producciones dramáticas de los siglos xvi y xvii, el *Juicio Final* y *El Hijo pródigo*, ataviado de pólvora, colores, ruidos y movimientos dignos de contraste. La figura cambia y pasa de personaje encarnado en uno sólo, a una cualidad distribuida en varios; por extensión o cualidades, mediante alusiones bíblicas, pero también recuperando parte del imaginario prehispánico, señala Trinidad, ahí donde se configuran características deleznable que provienen de la asociación entre autoridad y maldad. Lo anterior es muestra de la apertura de la cultura hispánica y del dinamismo necesario para expandirse y triunfar como proyecto civilizatorio. Esa necesidad, de acuerdo con las reflexiones sistematizadas por Omar Trinidad, indican también que el indígena pudo incorporar sus mitos y su sentir en la cultura y en las obras artísticas criollas, así como la posibilidad de que, paradójicamente, a través de la figura del diablo se mediaran valores y se persuadiera a las autoridades virreinales de ser más benévolos con los súbditos.

Los últimos seis capítulos del libro muestran la consolidación de las ciencias del lenguaje desde la perspectiva del análisis del discurso, el feminismo y los estudios latinoamericanos. El fortalecimiento de estas áreas surgió a partir de la década de los ochenta, época en la que se produjeron y desarrollaron enfoques interdisciplinarios capaces de construir metodologías acordes con una diversidad de objetivos desde la visión del estudio del lenguaje. En el análisis del discurso, por ejemplo, se planteó la importancia del contexto para la comprensión de las obras, concibiéndolo como una constelación de elementos que influyen en los procesos de producción, así como el énfasis en la situación social de los autores.¹⁶ En el caso del feminismo, algunas escritoras norteamericanas y europeas de finales del siglo xx retomaron críticamente las aportaciones de Bajtín, y formularon observaciones acerca de los sujetos representados en la literatura, con base en el estudio de las distintas estrategias retóricas que las mujeres habían utilizado en momentos históricos diferentes para abrir espacios de representación propia, específicamente al preguntar, "It matters...", quién habla.¹⁷ En concordancia con estos movimientos académicos e intelectuales, los estudios latinoamericanos, como señalamos antes, atrajeron los avances de las ciencias del lenguaje en relación con el análisis de la región geográfica y sus vínculos específicos con otras regiones, con el objetivo de mostrar la producción teórica y epistemológica regional no ya como un "campo de estudio", sino como fuente de elaboración teórica propia.¹⁸

Si, como señaló Walter Mignolo, el discurso colonial "abarca todo tipo de situaciones coloniales, desde las Capitulaciones de 1492 hasta *La Tempestad*, desde las Ordenanzas Reales hasta la más cuidada prosa o sofisticada lírica gongorina",¹⁹ entonces es posible estudiar procesos creativos (literarios, escriturarios, pictóricos y expresivos) del orbe americano desde otros parámetros. Mignolo piensa que es mejor hablar de una "semiosis colonial" para evitar la carga semántica de la noción de discurso que, a su parecer, restringe la inclusión de expresiones y productos amerindios como mapas, textiles, códices y pinturas, objetos que responden a las características de las culturas americanas, tanto las originarias como aquella que floreció dentro de la nueva sociedad criolla en diversos niveles de transculturación ideológica, política y expresiva. Desde nuestro punto de vista, el concepto de discurso ha sido alimentado por el análisis de prácticas sociales que configuran y despliegan significaciones a partir de gestos, distancias y movimientos –*verbigracia*, estudio sobre el discurso de la ciudad, que concibe el espacio urbano como un texto;²⁰ la semiología de la obra dramática,²¹ así como el análisis de textos performativos, en los que se incluye la poesía oral, a partir de las reflexiones de Paul Zumthor, desde la década de los setenta. Por tanto, en este libro se comprende

16. T. Van Dijk, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, México, Paidós, 1983, pp. 93 y 96.

17. L. A. Finke, *Feminist Theory, Women's Writing*, New York, Cornell University Press, 1992, p. 111.

18. W. Mignolo, "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área", *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 200, 2002, p. 852.

19. *Ibid.*, p. 11.

20. En R. Barthes, "Semiología y urbanismo", *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.

21. M. del C. Bobes Naves, *El proceso de transducción escénica*, Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes, 2009.

por discurso colonial la "semiosis", de acuerdo con las reflexiones de Mignolo, en relación con procesos asequibles con base en la documentación disponible y en el sistema de referencias al contexto, donde los procesos de producción escrituraria constituyen una práctica más, conectada necesariamente con otras, como el desarrollo de la lectura en voz alta, la performatividad, las prácticas burocráticas de la Colonia y otras expresiones que se mencionan arriba.

Landysh Ziyatdinova examina el problema de las ideologías en una crónica colonial; su capítulo "Análisis de las estrategias y modos de operar de las ideologías en el discurso colonial. *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa" articula la categoría de "discurso colonial", lo que supone una crítica al concepto mismo de literatura. El trabajo sistematiza los "modos de operar" de las ideologías, que son: legitimación, universalización, narrativización, entre otras, recogidas de las aportaciones del sociólogo John B. Thompson,²² y expone el análisis pertinente de algunos fragmentos esenciales de la crónica-relación de Fray Diego de Landa. El aporte de la investigación toma consistencia a partir de la óptica adoptada que, por un lado, recoge nociones de discurso, texto y literatura ampliamente trabajadas desde los estudios latinoamericanos y por el análisis del discurso y, por otro, destaca la composición diversa de un texto considerado en los límites de lo literario, lo que resulta valioso para ampliar la idea misma de literatura colonial novohispana, pues el documento en cuestión se revela en el contexto de un interés transregional e imperialista más amplio.

En el siguiente capítulo, "Salvadora de los santos: la primera ficción evangelizadora en la Nueva España", Laura Athié revisa críticamente un texto clasificado en las historias de la literatura como "hagiografía", desde la perspectiva de los libros originados a partir de los proyectos educativos modernos. El recorrido planteado por la autora resulta sumamente esclarecedor para reconocer una tradición educativa e ideológica, que se ha ido reformulando a partir de intereses políticos, religiosos y morales diversos, generando un discurso cada vez más subrepticio, en pos del afianzamiento de dicho discurso o de la cultura patriarcal. El análisis de la hagiografía también se presenta a la luz de los movimientos feministas contemporáneos, de tal modo que es posible observar cómo se construye la imagen de una mujer con rasgos reconocibles por la población mexicana mestiza y que, además, dota de significación crítica a la imagen femenina en el seno de las sociedades contemporáneas.

Por su parte, el trabajo "Coordenadas epistémicas, intelectuales y de modalidades discursivas en el 'Romance 37' de Sor Juana Inés de la Cruz" examina algunos elementos que permiten comprender una obra de Sor Juana desde diferentes ángulos complementarios. Gerardo Báez Peralta señala que, al hablar de coordenadas, tratamos con orientaciones que posibilitan mejorar y ampliar la comprensión de un texto afincado en diversos niveles de heterogeneidad, concepto trabajado por Antonio Cornejo Polar en 1996. En relación con la orientación epistémica del romance, el investigador identifica

22. J. B. Thompson, *Ideología y cultura moderna, teoría crítica social en la comunicación de masas*, México, UAM-Xochimilco, 1993.

los saberes compartidos entre el emisor y el destinador del texto, así como el carácter escriturario de la obra, ya que sus componentes se cifran en el código del amor cortés y en la relación entre un patrón y un vasallo. En función de las coordenadas intelectuales, es posible avizorar el legado grecolatino y la tradición barroca entrelazadas. Por último, en las modalidades discursivas, resulta interesante observar cómo el género literario del romance se vincula con las epístolas debido a las relaciones que establece. El autor destaca la presencia de una especie de digresión que es capaz de extrapolar el elogio tradicional de la lírica cortesana, al redirigirla a las cualidades del suelo americano, esgrimiendo una crítica al mundo de la Metrópoli. Por último, en relación con la heterogeneidad, Báez ilustra la desigualdad y la conexión de dos espacios sociales diferentes en el texto.

Los últimos tres capítulos del volumen muestran la aplicación de un modelo de análisis para el estudio del espacio narrativo, la valoración integral de una obra literaria moderna y la exploración de elementos contextuales presentes en el teatro mexicano. Estamos ante el estudio del discurso literario contemporáneo que asimismo forma parte de las labores de los posgrados en Ciencias de Lenguaje. El común denominador de los capítulos finales es la comprensión de la literatura desde la perspectiva del discurso, esto es: con base en el análisis de las interacciones ideológicas junto con el funcionamiento de las tradiciones retóricas en los textos. Así como en el estudio de la literatura colonial, se atiende el aspecto innovador de las obras frente a los convencionalismos literarios y sociales de cada época. Podríamos decir en términos generales que, en esta parte del libro, se examina una obra narrativa de fines del siglo xx que logró recrear la voz y el pensamiento de quien era diferente en el contexto de la guerra de Troya; se analiza una novela de principios del mismo siglo, que hizo señalamientos irónicos acerca del funcionamiento de una sociedad altamente tecnologizada, y se advierten semejanzas y diferencias en el repertorio temático de la dramaturgia mexicana en dos períodos bien delimitados.

Así pues, Victoria Valentinovna Pérez, en "Espacio narrativo en la ficción literaria: modelo de análisis", expone importantes elementos críticos que configuran un modelo adecuado para estudiar el espacio en el relato. Entre los elementos del modelo, es posible reconocer, en primer lugar, la recuperación del concepto de espacio narrado, trabajado ampliamente por la teórica Luz Aurora Pimentel. La autora del capítulo ubica eficazmente el punto de vista del narrador de la novela *Cassandra*, de Christa Wolf, y su conexión con la construcción artística del espacio. Se trata de una mujer que recuerda los acontecimientos de la caída de Troya desde la perspectiva de una voz que coincide con la retórica del mundo interior de la protagonista. La construcción del espacio, la ciudad, el entorno y la percepción de los eventos, por lo tanto, aparecerán comprendidos desde "adentro". La narradora reconstruye el universo espacial y temporal desde dentro de la ciudad asediada; se ubica en la entraña de una significación dotada de su propia subjetividad frente a la versión histórico-épica de la guerra. En el capítulo se estudia exhaustivamente su visión con base en el análisis de los mecanismos lingüísticos utilizados: descripciones, elabo-

ración de contexturas ideológicas y el uso de matices, colores y movimiento. Asimismo, los conceptos teóricos acuñados por la narratología, tales como el ángulo de visión, los ejes semánticos, las imágenes y el tiempo de la narración, aparecen organizados coherentemente en el capítulo para examinar el espacio a lo largo de la obra.

En "Las ironías en la distopía: *The Machine Stops*", Erendira Hernández Balbuena lleva a cabo el análisis de una obra del novelista inglés Edward Morgan Forster, desde la óptica de la ironía no como un tropo o figura literaria, sino como una cualidad implicada en la totalidad del texto. La autora articula la teoría focal de la figuración irónica de Pere Ballart²³ con herramientas críticas provenientes de la teoría narrativa (el contraste de lugares para acentuar sus relaciones antitéticas e irónicas), el análisis retórico de la ironía (el título de la obra y los nombres de los capítulos, cuyas referencias son radicalmente opuestos a lo que supuestamente expresan) y aspectos de la novela: la función del personaje como una gran sinécdoque que, a su vez, alude a la situación extratextual de la obra, así como sus caracterizaciones duales. La autora explica que la novela puede ser clasificada como una "distopía extrapolativa", a juzgar por la lógica de elementos temáticos presentes: por un lado, una crítica a la tendencia utópica basada en la tecnología y, por otro, una sátira a la organización social de cuño darwiniana. De este modo, Hernández Balbuena expone las diversas apariciones del discurso irónico en la obra estudiada, con lo que demuestra los efectos críticos ocultos en relación con la realidad recreada y con algunos posibles referentes históricos, pasados y presentes.

Por último, en "La dramaturgia mexicana de las décadas de 1960 y 2000 y su vínculo temático con cuestiones de género y feminismo", Niebla Estefanía Reséndiz ofrece la síntesis de algunos conceptos que serán clave para el análisis de obras dramáticas, por ejemplo, género, sexo e imagen de la mujer; también un recorrido sucinto a través del teatro mexicano desde principios del siglo xx hasta la década de los sesenta, lapso en que se ubica una sección del *corpus* delimitado por la investigadora. Por supuesto que la elección del corpus corresponde con el desarrollo del movimiento feminista descrito en el apartado anterior. Por tanto, resulta evidente el papel de las dramaturgas que plasmaron en sus producciones la nueva realidad posrevolucionaria, con la figura destacable de Luisa Josefina Hernández, Maruxa Vilalta y Marcela del Río. En cuanto a la década del año 2000, la autora recorre las aportaciones de dramaturgos notables, con una breve descripción de sus obras y la enumeración de títulos distintivos. En cuanto a las mujeres, destaca cómo algunas dramaturgas recrean temas y problemas, dando lugar a sus propias voces y testimonios. El caso de Marcela del Río es excepcional, a juzgar por el lugar que ocupa, desde el punto de vista de la investigadora, con *La Malinche*, donde "ejemplifica claramente cómo la sociedad, siempre con una mirada occidental, enjuicia a una mujer que se atreve a irrumpir en territorios que han sido destinados a los hombres, como lo es el círculo político y la esfera pública en general".

23. P. Ballart, Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns, 1994.

Esperamos que estos trabajos fortalezcan el interés en continuar indagando los problemas planteados y propicien diálogos entre investigadores/as y estudiantes. Además de conceptos y puntos de vista teóricos acerca de los textos, el público lector interesado encontrará razones para releer las publicaciones estudiadas, puesto que si como afirmó Barthes, "[rereading] for it alone saves the text from repetition",²⁴ entonces será posible revitalizar la historia que acerca de ellas se nos cuenta, pluralizar la vida de los textos y sus versiones mediante nuevos acercamientos, diferenciar las interpretaciones pasadas de las actuales para que éstas fructifiquen y sucedan otras capaces, sin duda, de propiciar visiones y revisiones ulteriores.

Bibliografía

- ADORNO, R., "La ciudad letrada y los discursos coloniales", *Hispanérica*, vol. xvi, núm. 48, 1987, pp. 3-24.
- _____, "El México antiguo en el Barroco de Indias: Don Carlos de Sigüenza y Góngora", *Anales de estudios latinoamericanos*, núm. 35, 2015, pp. 1-42.
- BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns, 1994.
- BARTHES, R., "Semiología y urbanismo", *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- _____, *S/Z*, New York, Blackwell, 2002.
- BOBES NAVES, M. del C., *El proceso de transducción escénica*, Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes, 2009.
- BRAVO, L., "El pensamiento crítico latinoamericano. La opción decolonial", en *América Latina ante una nueva encrucijada*, Claudio Luis Tomas y Luciano Damian Bolinaga (comps.), Buenos Aires, Teseo, 2017, pp. 25-72.
- CASTRO GÓMEZ, S., "Los vecindarios de *La ciudad letrada*. Variaciones filosóficas sobre un tema de Ángel Rama", en Ángel Rama y los estudios latinoamericanos, Mabel Moraña (ed.), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, pp. 123-136.
- _____, *Crítica de la razón latinoamericana*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011. Consultado en <https://elibro.net/es/ereader/biblioteca/123274?page=159>
- FINKE, L. A., *Feminist Theory, Women's Writing*, New York, Cornell University Press, 1992.
- GRAN *Diccionario Náhuatl*, México, UNAM, 2012. Consultado en <http://www.gdn.unam.mx>
- LEÓN PORTILLA, M., *Trece poetas del mundo náhuatl*, México, unam, 1978.
- _____, "Prólogo", en *Diccionario náhuatl-español. Basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado*, Marc Thouvenot, colaboración de Javier Manríquez, México, UNAM, 2014, pp. 9-11.

24. R. Barthes, *S/Z*, New York, Blackwell, 2002, p. 16.

- MIGNOLO, W., "Semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas", *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*, núm. 4, 1992, pp. 11-28.
- _____, "Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales", *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, núms. 170-171, 1995, pp. 27-40.
- _____, "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área", *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI-II, núm. 200, 2002, pp. 847-864.
- _____, "Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial", *Tabula Rasa*, núm. 3, 2005, pp. 47-72.
- MALDONADO Torres, N., "Walter Mignolo: una vida dedicada al proyecto decolonial", *Nómadas*, núm. 26, 2007, pp. 188-195.
- MORAÑA, M., "De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América", en *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*, Caracas, eXcultura, 1997, pp. 41-52.
- PEREIRA, A. (2004). *Diccionario de literatura mexicana. Siglo xx*. México, UNAM, 1978.
- REAL Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23 edición [versión 23.3.], 2020. Consultado en <https://dle.rae.es>
- THOMPSON, J. B., *Ideología y cultura moderna, teoría crítica social en la comunicación de masas*, México, uam-Xochimilco, 1993.
- THOUVENOT, M., *Diccionario náhuatl-español. Basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado*, colaboración de Javier Manríquez, México, UNAM, 2014.
- VAN Dijk, T., *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, México, Paidós, 1983.
- ZUMTHOR, P., *Introducción a la poesía oral*, México, Taurus, 1991.

Agradecimientos

A los participantes de los posgrados en Ciencias del Lenguaje de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y la Maestría en Literatura Mexicana de la Universidad Veracruzana (UV), por su disposición y tenacidad para generar observaciones colectivas en torno a temas y problemas aquí propuestos. A las doctoras Raquel Gutiérrez Estupiñán y Victoria Valentinovna Pérez, quienes brindaron el generoso apoyo de manera coordinada, por la motivación incesante hacia los participantes y sus gestiones con las autoridades, que también apoyaron el proyecto; asimismo, a la maestra Guadalupe Porras Grajales, coordinadora de los posgrados en Ciencias del Lenguaje de la BUAP, y la doctora Norma Angélica Cuevas Velasco, directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la UV. También agradecemos a la Maestra Selma Muñoz Riaño por su excelente labor de traducción de los resúmenes correspondientes a cada capítulo de este libro.

25

Barroco en Indias

25

Imagen de Moctezuma: reminiscencia del esplendor indígena

Teresa Sarahí Soriano Ruiz
Universidad Veracruzana

Resumen: En este breve estudio se exploran dos de las obras inaugurales del Barroco de Indias las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. En ambos casos puede percibirse la semilla de una literatura que, a pesar de estar escrita por españoles, añade elementos propios del continente. Además, las descripciones sobre algunos personajes históricos como Moctezuma, Cortés o Jerónimo de Aguilar fueron retomadas durante el siglo XIX por los escritores encargados del proyecto de creación de la literatura nacional.

Palabras clave: Barroco de indias · Moctezuma · Romanticismo decimonónico

Abstract: In this brief study two of the inaugural works of the Baroque of the Indies, *Letters from Mexico* by Hernán Cortés and the *True History of the Conquest of New Spain* by Bernal Díaz del Castillo are explored. In both cases, the seed of a literature that despite being written by Spaniards adds elements typical of the continent can be perceived; furthermore, descriptions of some historical figures such as Moctezuma, Cortés or Jerónimo de Aguilar were taken up during the 19th century by the writers in charge of the project of creating national literature.

Key Words: Baroque of the Indies · Moctezuma · 19th-century Romanticism

La historia de la literatura mexicana inicia poco después de la expedición de la conquista. Como es natural, la necesidad de escritura surgió en quienes participaron de dicho descubrimiento, pues ante ellos se encontraban las novedades del "Nuevo Mundo". Además, el que estas primeras obras relataran con detalle algunos de los rasgos de la personalidad y costumbres de los personajes importantes de este período resultó de vital importancia, pues se tomarían como referencia para recrear su imagen en los siglos posteriores.

Entre los textos inaugurales del Barroco de Indias se encuentran las *Cartas de relación* de Hernán Cortés y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, que se estudiarán en los dos trabajos siguientes a profundidad. Tanto Bernal como Cortés fueron los primeros en producir documentos de los que se tiene registro, una vez que la cultura indígena y española entraron en contacto. Como bien se sabe, a la obra de Bernal le anteceden otras similares, como la de Francisco López de Gómara, pero debe tenerse en cuenta que éste forma parte de aquellos cronistas que

escribían “por relación” y se valían de informantes externos, de manera que logró completar su *Historia general de las Indias* sin haber pisado nunca el continente americano. Por otro lado, las epístolas de Cortés al rey Carlos V, con el tiempo fueron consideradas como un documento patrimonial, y al igual que la *Historia* de Bernal, se han estudiado desde una perspectiva literaria e histórica. Como bien señala Karl Schuessler, la literatura novohispana “nace con un *corpus* de obras cuyas características formales y temáticas se distinguen por el curioso hecho de ser extraliterarias”.¹ Por esta razón, conviene tener en cuenta que las dos mencionadas no cumplen con todas las características literarias de textos posteriores, pues en el tiempo en que fueron escritas persiguieron otro tipo de finalidades.

El rasgo común de ellas es que sus autores compartieron el mismo espacio y tiempo durante las expediciones de la conquista, pues formaban parte del grupo responsable de la toma de Tenochtitlán y del destronamiento de su tlatoani, el gran Moctezuma. Uno de los fragmentos más destacados es aquel en donde se describe el encuentro de estos personajes con el emperador, pues tanto el capitán como el soldado aportaron descripciones valiosas sobre él, las cuales se retomaron en los siguientes siglos para recrear su imagen. Años después, algunos como Diego Muñoz Camargo y Francisco Cervantes de Salazar escribieron sobre el tema; sin embargo, éstos no conocieron en persona a dicho gobernante, siendo las dos obras mencionadas arriba las únicas que provienen del lápiz de conquistadores que compartieron su mesa. Es por eso que para la elaboración de este trabajo se han elegido dos fragmentos en donde Bernal y Cortés lo describen, pues, de acuerdo con mis investigaciones, de aquí es de donde parten los autores decimonónicos para dar vida al Moctezuma de sus publicaciones.

Al tratarse de escritos que perseguían finalidades distintas, la forma en la que están estructurados y el estilo difieren entre sí, pues mientras Cortés elaboró cinco epístolas de modelo ciceroniano, Bernal Díaz divide su *Historia* en 214 capítulos.² Algunas décadas después de su escritura, y con el paso de las centurias, ambos textos fueron revalorados por historiadores y se consideraron como parte del Barroco de Indias. Téngase en cuenta que a pesar de que las obras más reconocidas de este periodo son posteriores, escritas al menos cien años después, ya desde la conquista comenzaba a germinar la semilla de consciencia de un mundo más amplio, escindido por un océano tras el cual se escondía una realidad inexistente hasta entonces en el imaginario de los dos costados. Y es que por Barroco de Indias debe entenderse algo más que el calco de los elementos estilísticos de una corriente artística europea a la pintura o la literatura americanas, pues tal y como explica Mabel Moraña:

1. M. Schuessler, “Géneros re-nacientes en la Nueva España: teatro misionero y pintura mural”, en *La cultura literaria en la América virreynal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994/1996, p. 273.

2. El modelo de Bernal, como apunta Jaime Rafael Barrientos en el capítulo siguiente, fue la Guerra de Galias, de Julio César. [Nota de los coordinadores].

La importancia del Barroco reside principalmente, por un lado, en que la evaluación de esa producción poética plantea problemas crítico-historiográficos que se proyectan sobre todo en el desarrollo posterior de la literatura continental, y que derivan del proceso de imposición cultural y reproducción ideológica que acompañó a la práctica imperial. En segundo lugar, es también en el contexto de la cultura barroca que aparecen las primeras evidencias de una conciencia social diferenciada en el seno de la sociedad *criolla*.³

Los textos de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo son así, la semilla de la futura conciencia criolla, sobre la que años después se edificaría un nuevo modelo barroco que adquiriría matices propios del mestizaje hispanoamericano. Además, la importancia de estas obras no se limita a este período, pues como se verá más adelante, durante el siglo XIX los escritores retomaron elementos y personajes de los cuales sólo se tenía memoria en dichos escritos. De manera que, aunque no fuera su intención, ambos autores estaban sentando las bases para la creación de todo tipo de textos en verso y en prosa, cuyas líneas referirían, siglos después, las hazañas de Cortés, Jerónimo de Aguilar, Moctezuma, Bernal Díaz del Castillo y otros que tuvieron parte en la conquista de México.

Hernán Cortés, hijo de dos hidalgos de linaje noble, padeció en su infancia y juventud muchas carencias económicas, pues como refiere Francisco López de Gómara en su *Historia de la conquista de México*, sus padres "Tenían poca hacienda, empero mucha honra".⁴ A pesar de esto, a los 14 años fue enviado a Salamanca a estudiar gramática, pero más tarde abandonó la escuela para aventurarse a las recién descubiertas "Indias" en busca de fortuna. De la información anterior puede deducirse que, aunque su educación no fue tan completa y rigurosa, seguramente adquirió en esos años los conocimientos básicos acerca de los modelos retóricos y epistolares de la época. Uno de los más utilizados durante la Edad Media, y después del término de ella, es el ciceroniano, cuyas bases se asientan en el *ars dictaminis*, que fue la actualización medieval de la retórica antigua centrada en la escritura en prosa. Por lo general, se definió como una especificación de la práctica epistolar y notarial, pero en realidad también se extiende a la literatura.⁵ Dicho modelo ciceroniano constaba de cinco partes: *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*, las cuales pueden advertirse en las epístolas de Cortés. En el inicio de la segunda carta, después de saludar con las debidas fórmulas, se disculpa con el rey por haberlo dejado sin noticias durante tantos meses, le menciona lo ocupado que ha estado en la empresa de la conquista y le recuerda que todo lo que está haciendo es en favor de su majestad, quien puede decirse dueño de todas las tierras descubiertas hasta ese momento por él y sus compañeros. Más tarde narra cómo fue que se desplazaron de Veracruz a la Ciudad de México, el encuentro con Moctezuma,

3. M. Moraña, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 13

4. Francisco López de Gómara, *Historia de la conquista de México*, Caracas, Ayacucho, 2007, p. 45.

5. Antonio Montefusco, "Ars dictaminis: cultura egemonica del Basso Medioevo", en *Cronaca del seminario tenuto il 5 aprile 2016 dal professor Benoit Grévin*, 2016, pp. 77-78.

la toma de Tenochtitlán, la muerte del tlatoani y las posteriores expediciones. Hacia el final formula una petición a la Corona, solicita más armas, hombres y caballos, y concluye afirmando que todo cuanto ha referido es verdad, por lo que suplica que desde la Península envíen a una persona de confianza que hiciera una investigación en la tierra que él llamó Nueva España, con la finalidad de que pudieran constatar la veracidad de todo lo que relata.

Por otro lado, Bernal Díaz del Castillo nació en Castilla, y aunque poco se sabe sobre su vida antes de llegar a América, se conoce que no tenía más de 20 años cuando arribó. A diferencia de Cortés, muere en este mismo continente sumido en la pobreza, pues él y otros de sus compañeros no recibieron recompensa por haber participado en la conquista. La desilusión de tan prometedora empresa y el observar cómo su nombre y el de muchos soldados estaban condenados al olvido, mientras que se ponía en alto a unos cuantos en los textos de la época, despierta en su vejez el deseo de escribir la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

Hacia el término de la Edad Media, la *narratio ficta* y la *narratio authentica* eran dos conceptos que se utilizaban para designar a aquellas obras que no guardaban relación con la realidad, y a las que tampoco era necesario hacer parecer verosímiles, como la fábula, así como las de carácter histórico y el *exemplum*, ya que parecían posibles aunque no hubiesen ocurrido realmente.⁶ A pesar de ello, la denominación "historia verdadera" también se hallaba en el título de obras caballerescas, pastoriles o bizantinas. Garci Rodríguez de Montalvo señalaba ya en el prólogo del *Amadís de Gaula*, tres tipos de historias: en primer lugar aquellas dedicadas a ensalzar las hazañas de los héroes épicos como "las antiguas historias de los griegos y troyanos y otros que batallaron";⁷ también menciona aquellos textos, producto del trabajo de historiadores como el romano Tito Livio; por último, distingue a quienes compusieron "historias fingidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura".⁸

Como se observa, durante esta época no existían límites claros para el término "historia", por lo que para entender la obra de Bernal Díaz es necesario observar que constantemente apela a la veracidad de su narración, y para sustentarlo se vale del hecho de haber visto aquello que refiere, a diferencia de su rival Francisco López de Gómara. Dicha asociación entre el ojo y la historia existía desde los primeros historiadores griegos y sánscritos, pues en esta época *histor* significaba testigo.⁹ Sin embargo, es conveniente apuntar que el uso de ciertos elementos literarios como la manera de dirigirse a "los curiosos lectores", la precisión de las descripciones y algunos pasajes alejados del elemento histórico –como su conversación ficticia con el personaje alegórico de la fama– han llevado a la crítica a clasificar su texto como una obra híbrida.

6. G. Serés, "'Yo, Bernal Díaz...'. Aspectos novelescos de la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España", *Scriptura*, núm. 8, 1992, pp. 17-26.

7. G. Rodríguez de Montalvo, 1924, p. 37.

8. *Ibid.*, p. 38.

9. F. Hartog, "El ojo del historiador y la voz de la historia", en *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Gijón, Jucar Universidad, 1988, p. 71.

Tanto las *Cartas de relación* como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* comparten pasajes en los que es posible observar una focalización distinta de la narración de un mismo hecho. Como se indica al inicio, uno de ellos es el que relata el primer encuentro de los conquistadores con Moctezuma; en dicha entrevista el tlatoani se reúne con Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, Juan Vázquez de León, Diego de Ordás, Gonzalo de Sandoval y cinco soldados, entre los cuales se hallaba Bernal Díaz del Castillo. A pesar de tratarse de la misma escena, el estilo de ambos textos difiere, lo que genera una impresión distinta sobre los hechos, pues mientras la relación del capitán es de carácter más realista e informativo, el texto del soldado parece más exagerado. La importancia de este hecho reside en que, posteriormente, ambas obras fueron consideradas como las primeras manifestaciones literarias hispanoamericanas y se retomaron durante el siglo XIX por los intelectuales encargados de construir la historia y literatura nacionales de ese lapso; en especial, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, pues las descripciones y la visión acerca del mundo indígena plasmadas por su autor figuran en los escritos decimonónicos.

En la *Segunda carta de relación*, Hernán Cortés dedica un pasaje breve a describir su encuentro con Moctezuma; sin embargo, no lo presenta de manera tan esplendorosa como lo hace Bernal Díaz del Castillo, sino que se limita a presentarlo como un gobernante que gozaba de cierto lujo acorde con su poder, cuyas supersticiones lo llevan a perder sus tierras al ser engañado fácilmente por el conquistador. Él se refiere al tlatoani simplemente como Moctezuma y sólo al inicio lo llama "Señor Moctezuma". Si había miedo en su persona no lo expresó en su carta, mientras que Bernal generó una impresión de asombro y grandeza, desde que líneas antes de narrar el encuentro recordara que el séquito del que formaba parte ya había sido advertido de no entrar en la ciudad, pues según les habían dicho, allí les esperaba la muerte. Además, refiere lo siguiente sobre él y sus compañeros: "Miren los curiosos lectores si esto que escribo si había bien que ponderar en ello: ¿qué hombres habidos en el universo que tal atrevimiento tuviesen? Pasemos adelante y vamos por nuestra calzada".¹⁰ La forma en que expresa su valentía resulta interesante, pues ni siquiera en textos épicos como la *Odisea*, donde el atrevimiento forma parte de situaciones que conllevan un encuentro peligroso, el héroe llega a percibirse a sí mismo como el más atrevido del universo. Por el contrario, dicha información se sabe de labios de terceras personas, como aquel pasaje en el que se le cuestiona a Odiseo sobre su decisión para bajar al inframundo: "¿Cómo te has atrevido a descender a Hades, donde habitan los muertos, los que carecen de sentidos, los fantasmas de los mortales que han perecido?".¹¹ Bernal Díaz del Castillo continúa su narración y describe el encuentro con Moctezuma como si se tratara de una gran hazaña, mientras que Cortés

10. B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Dastin, [1632] 2003, p. 177. Al inicio de las citas de obras antiguas se señalará entre corchetes la fecha de publicación original; posteriormente, el lector encontrará nada más la fecha de la publicación moderna empleada por los autores. [Nota de los coordinadores].

11. Homero, *La Odisea*, Estado de México, Ediciones Leyenda, 2001, p. 258.

se limita a comentarlo a grandes rasgos. Veamos ahora la diferencia entre la manera en la que Cortés y Bernal introducen la imagen del gobernante:

Pasado este puente, nos salió a recibir aquel Señor Mutezuma, con hasta doscientos Señores, todos descalzos, y vestidos de otra librea, o manera de ropa, asimismo bien rica a su uso, y más que la de los otros.¹²

Y el gran Montezuma venía muy ricamente ataviado, según su usanza, y traía calzados unos como cotaras, que así se dice lo que se calzan: las suelas de oro y muy preciada pedrería por encima de ellas. E los cuatro señores que le traían de brazo venían con rica manera de vestidos a su usanza, que parece ser se los tenían aparejados en el camino para entrar con su señor, que no traían los vestidos con los que nos fueron a rescebir.¹³

La disparidad entre los dos pasajes se encuentra en la delicadeza y detalles de la descripción, pues Bernal hace hincapié en los materiales de sus vestimentas; además, después de narrar este encuentro dedica un capítulo completo de su historia para hablar de Moctezuma. Allí hace una relación detallada de sus ropas, hábitos de higiene, gustos culinarios y la decoración de las principales salas y aposentos de su palacio.

El segundo fragmento que retomaremos sobre este pasaje es aquel en el que Cortés se entrevista con Moctezuma. De ahí se desprende aquella famosa profecía según la cual Quetzalcóatl volvería desde tierras lejanas, por lo que según el conquistador, las primeras palabras de su anfitrión fueron: "Muchos días ha, que por nuestras escrituras tenemos de nuestros antepasados noticia, que yo ni todos los que en esta tierra habitamos, no somos naturales de ella [...]".¹⁴ Bernal también hace referencia a esta conversación y las versiones son prácticamente iguales, con la diferencia de que Hernán Cortés refiere: "Yo le respondí a todo lo que me dijo, satisfaciendo a aquello que me pareció que convenía, en especial en hacerle creer que vuestra majestad era a quien ellos esperaban".¹⁵

Estas palabras, sin duda, menguan el grado de solemnidad con que habíamos percibido a Moctezuma y de este fragmento es que surge la imagen de debilidad con que se caracterizó al gobernante posteriormente, pues sus sucesores no pudieron perdonarle el que prácticamente hubiera entregado su reino a los españoles. Como ya se ha advertido, los escritos de Bernal Díaz del Castillo y Hernán Cortés tuvieron eco en los textos de los escritores del siglo XIX, quienes eran los encargados de la creación de obras que de alguna manera construyeran la identidad del mexicano. Este impulso romántico se debió a que después de la guerra de Independencia y los constantes conflictos bélicos, los ciudadanos necesitaban un asidero intelectual y cultural con el cual identificarse, por lo que los principales motivos literarios de la época fueron las leyendas, el paisaje, las costumbres, las tradiciones y la memoria prehispánica.

12. H. Cortés, *Cartas de Relación*, México, Océano, [1519]1987, p. 67.

13. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 178.

14. H. Cortés, *op. cit.*, p. 68.

15. *Ibid.*, p. 69.

Las cartas de Cortés se publicaron hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, en el periódico *La voz de México*, con el título de *Historia de Nueva España*, por fragmentos y entregas diarias, por lo que quienes estuvieran atentos podían consultar el material directo sobre los pasajes mencionados anteriormente. Sobre el caso de Moctezuma, también escribió José María Roa Bárcena, quien en su *Ensayo de una historia anecdótica de México en los tiempos anteriores a la conquista*, afirma que [Cortés] "Debió su triunfo, acaso sin igual en la historia, a su valor, peripeca y constancia; a la astucia, el doblez y la crueldad que desplegó no pocas veces, al esfuerzo de sus capitanes como Alvarado, Sandoval y Olid, y, tal vez más que todo, a la debilidad de Moctezuma".¹⁶

Por su parte, Isauro Manuel Garrido afirmaba en 1897 en el periódico *El Xinantécatl* que "El pueblo en general no estaba satisfecho de la conducta de su soberano que mantenía buena amistad con los invasores".¹⁷ Sin embargo, la idea sobre la derrota de los aztecas también tenía otro tipo de enfoques, pues se le vinculó con ciertos designios divinos que procuraban la redención del pueblo mexicano; tal es el caso de poemas como "El catolicismo en México", la "Oda a Hernán Cortés" o el "Soneto a Moctezuma", que se publicaron en *La voz de México* en 1874, 1876 y 1886, respectivamente. De alguna manera, el propósito de algunos conservadores de la época los llevó a plantear la conquista como un mal que había sido necesario para que la religión católica desterrara la adoración de ídolos y los sacrificios humanos que los indígenas practicaban. Por esta razón, otra de las formas en la que se representó la figura de Moctezuma tiene una connotación negativa sobre su persona, de allí que en otros textos se lea "Imperaba Moctezuma, rey taciturno, el de los ojos tristes y sombríos, el de la frente velada por nublarazones, de tedio, el monarca de los fantásticos sueños, terror de su corte, Satán de su pueblo";¹⁸ o bien "oriundos de Tlaxcala que por odio al tirano Moctezuma sacrificaron libertad y patria".¹⁹

Finalmente, otra publicación en la que hallé la referencia a Moctezuma es el "Romancero de la conquista", de Antonio de P. Moreno, que también se difundió en varias entregas en *La voz de México*, hacia las postrimerías del siglo XIX y principios del XX; cada uno de sus romances trataba sobre un pasaje distinto de la conquista. Entre ellos se halla el dedicado a Jerónimo de Aguilar, que se mencionó al inicio de este trabajo, y el romance titulado "Ulúa", en el que se describe el paso de Cortés por México y su posterior encuentro con Moctezuma.

Como se observa, la importancia de las obras de Bernal Díaz del Castillo y Hernán Cortés no se limita a un solo período; aunque son una pieza fundamental del Barroco de Indias, también fueron los referentes directos de escritores posteriores, especialmente de los románticos, quienes se valdrían de sus precisas descripciones para recrear a sus personajes y protagonistas. Por esta razón, su valor no puede limitarse al asunto histórico, pues se les tomó como base para rehacer el mundo prehispánico en la literatura nacional.

16. J. M. Roa Bárcena, *Ensayo de una historia anecdótica de México en los tiempos anteriores a la conquista*, México, Impr. Literaria, 1862, p. 438.

17. I. M. Garrido, "Muerte de Moctezuma II", *El Xinantécatl*, 4 de julio de 1867, p. 1.

18. H. Frías, "Leyendas históricas mexicanas: Solgluma", *La voz de México*, 10 de mayo de 1905, p. 1.

19. *La voz de México*, "La noche triste, romance histórico", 14 de septiembre de 1905, p. 1.

Fama y vasallaje en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*

Jaime Rafael Barrientos
Universidad Veracruzana

*Mas cuando alguien con esfuerzo alcanza victoria,
melísonos himnos son para él prelude de futuras
loanzas y fiel promesa para sus grandes hazañas.*

Píndaro, Olímpica XI

Resumen: Con el objeto de entender cuál era la intención política del autor, dentro de su contexto histórico, así como su posición frente a la Corona española, este trabajo plantea cómo el cronista de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo se caracterizó como vasallo y cómo empleó la alegoría de la fama en el prólogo y los capítulos cxxviii y ccx. Para ello parto del modelo de crónica de la *Guerra de las Galias* de Julio César, que fue el que siguió el fraile franciscano.

Palabras clave: Barroco · Crónica · Fama · Modelo

Abstract: In order to understand what the author's political intention was, within its historical context, as well as his position vis-à-vis the Spanish Crown, this work sets out how the chronicler of the *Historia verdadera de la Nueva España* by Bernal Díaz del Castillo was characterized as a vassal, and how he used the allegory of fame in the prologue and chapters cxxviii and ccx. For this, I use the model of Julius Caesar's chronicle *Guerra de las Galias*, which was the one followed by the Franciscan friar.

Key words: Vassal. Chronic · Fame · Barroco de Indias

La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) es una de las obras que forman parte del canon de la literatura novohispana, hecho que denota la importancia de retomar su estudio bajo una nueva perspectiva. En este caso, el análisis propuesto sigue la línea crítica que, en un primer momento, inició Mariano Picón Salas bajo el concepto Barroco de Indias y que continuó Mabel Moraña. Picón Salas¹ se alejó de la visión eurocéntrica que entendía al Barroco hispanoamericano como un calco o remedo del español, idea difundida por Menéndez Pelayo a finales del siglo xix. A su vez, afirmó que para

1. M. Picón Salas, M., *De la conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, [1944]1958/1994.

comprender las obras del siglo xvii del Barroco hispanoamericano había que observar "su interna contradicción, la pasión reprimida, el verdadero drama espiritual que allí se esconde".² Un drama espiritual que se encontraba entre la "artificialidad y represión de nuestro barroco americano".³

Mabel Moraña⁴ renueva la idea de la tensión entre represión y artificialidad con la idea de códigos hegemónicos y conciencia criolla. Desde su punto de vista, en la literatura se observa el uso de códigos estéticos por parte de los criollos como un intento de formar parte del poder virreinal, ya fuera por medio del cuestionamiento, la contestación o a través de la reivindicación del poder que el Estado representaba. Para Moraña, "el Barroco de Indias se corresponde históricamente con el proceso de emergencia de conciencia criolla".⁵ Por lo tanto, no pueden separarse la estética del barroco hispanoamericano del proceso de creación de dicha conciencia. De acuerdo con estas premisas, se propone que en la obra de Díaz del Castillo el uso de códigos estéticos, tales como la alegoría de la fama y la caracterización del cronista como vasallo, provenientes de la tradición española medieval, funcionan como un discurso reivindicador del poder central y, al mismo tiempo, como un discurso de la marginalidad en la que se encontraba durante el virreinato, en comparación con otros conquistadores de la Nueva España. Es decir, es un antecedente directo del sentir criollo, de la emergencia de una conciencia subalterna que pugnaba por hacerse un lugar en el aparato estatal en la época colonial.

Ahora bien, la crónica de Díaz del Castillo no sigue el modelo canónico establecido en la Edad Media, cuando las crónicas eran "los escritos sobre sucesos pasados o presentes de forma cronológica, directa y sin adornos".⁶ La modificación del modelo fue un fenómeno ocurrido a inicios del siglo xvi. Según Walter Mignolo, "es posible encontrar, al parecer, crónicas que se asemejen a las historias; y el asemejarse a la historia, según los letrados de la época, proviene del hecho de escribir crónicas no sujetándose al seco informe temporal".⁷ Al consultar la acepción de *crónica* en el *Diccionario de autoridades*, se puede observar que el término todavía mantiene la relación con la noción de historia, porque se define como "Historia ò Annáles en que se trata de la vida de los Reyes, ò de otras personas heróicas en virtud, armas, ò letras".⁸ Por último, Mignolo agrega que en las obras del siglo xvi se encuentra presente este uso sinonímico de los conceptos historia y crónica. Díaz del Castillo también alude a su relato como crónica, relación o historia. Por tales motivos, es válido

34

34

2. *Ibid.*, pp.114-115.

3. *Ibid.*, p. 120.

4. M. Moraña, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

5. *Ibid.*, p. 31.

6. K. Ross, "Historiadores de la conquista y colonización del Nuevo Mundo", en *Historia de la literatura hispanoamericana I: Del descubrimiento al Modernismo*, E. Pupo-Walker y R. González Echeverría (eds.), Madrid, Gredos, 2006, p. 133.

7. W. Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrigal, L.I., Madrid, Cátedra, 1982/2008, p. 76.

8. *Real Academia Española de la Lengua, Diccionario de Autoridades* (1726-1739), v. 1.0., 2012/2020, s.v.

referirse a la *Historia verdadera de la Nueva España* tanto como historia o crónica y a Bernal como cronista.

Además, en la Edad Media la historia "implicaba que el autor que la escribía tenía los medios y la sabiduría necesaria para investigar sobre un tema y luego emplazarlo dentro de un contexto universal".⁹ De igual manera, se necesitaba tener "la familiaridad con la retórica, las reglas para motivar y persuadir a una determinada audiencia".¹⁰ De acuerdo con el saber erudito, Walter Mignolo propone un modelo del que parten las historias y crónicas del siglo xvi: el de Plinio, en el que la historia se encontraba dividida de acuerdo con su contenido entre Historia Natural e Historial Moral. La primera "se manifiesta, entonces, en la exposición de la materia (la realidad natural de las Indias)"¹¹ con base en el modelo aristotélico de "la división del mundo natural en animales, vegetales, minerales; y, en el reino animal, la división entre racionales e irracionales".¹² En cambio, la Historia Moral corresponde al plano de la historia del hombre; es aquella que da cuenta de su memoria en una narración, ya que "presupone, a su vez, el discurso verbal como único sistema de signos pertinente para hacerlo".¹³ En el caso de las Indias, consiste en relatar la memoria, los ritos y estructuras de las sociedades indígenas.

No obstante, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* no es la historia de un erudito, por lo cual, como sugiere González Boixo, hay que repensar la relación de la obra de Bernal con "la historiografía clásica, medieval y renacentista" para entender "la posibilidad –bastante probable– de que las crónicas creasen un 'modelo propio'".¹⁴ En este caso, el mismo Bernal Díaz del Castillo, en su prólogo, utiliza la *captatio benevolentiae*¹⁵ para desligarse de la tradición erudita. Afirma que "para sublimar los heroicos hechos y hazañas que hicimos cuando ganamos la Nueva España y sus provincias [...] fuera menester otra elocuencia y retórica mejor que no la mía".¹⁶ Más adelante informa cuál fue el modelo de su obra: *Comentarii de bello Galico, de Julio César*:

Dicen los escritores que se halló Julio César en cincuenta y tres batallas, y para escribir sus hechos tuvo estremados coronistas; no se

9. K. Ross, *op. cit.*, p. 133

10. *Idem.*

11. W. Mignolo, *op. cit.*, p. 79.

12. *Ibid.*, p. 80.

13. *Idem.*

14. J. C. González Boixo, *Letras virreinales de los siglos xvi y xvii*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 212.

15. El tópico de la *captatio benevolentiae* o falsa modestia es proveniente de la tradición medieval y antigua. En *Literatura europea y Edad Media latina*, Ernst Robert Curtius afirma que "proviene del discurso forense, donde tiene por objeto 'captar' la benevolencia del juez, pero muy pronto pasa de allí a otros géneros" (Curtius, R. E., *Literatura europea y Edad Media latina I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 127). En el caso de Bernal Díaz del Castillo se puede relacionar el uso de la *captatio benevolentiae*, siguiendo el pensamiento de Curtius, con la tradición latina de la *humilitas*, que dio como resultado fórmulas de empuqueñecimiento, como podría ser la empleada por nuestro cronista al calificar su retórica.

16. B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Guillermo Serés (edición, estudio y notas), Madrid, Real Academia Española-Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, [1632]2011, p. 4.

contentó de lo que dél escribieron, que el mesmo Julio César, por su mano, hizo memoria en sus Comentarios de todo lo que por su persona guerreó; y ansí que no es mucho que yo escriba los heroicos hechos del valeroso Cortés y los míos y los de mis compañeros.¹⁷

Sobre este tema, Guillermo Serés, en *Historia verdadera, épica colectiva*, afirma que Bernal "pudo haber leído la traducción publicada en 1498 y que se reeditó a lo largo del siglo XVI".¹⁸ Además, agrega que "las cualidades de su obra que quiere subrayar Bernal sí coinciden, en principio, con la de César: los escritos de ambos son sobrios, van derechos al asunto, apenas están provistos de ornamentación oratoria".¹⁹ Asimismo, Irving Leonard informa que la obra de Julio César era conocida por los soldados y marineros; tan sólo en el año de 1576, en un pedido de libros hecho a España por el librero Alonso Losa, se solicitan de los *Comentarios* de Julio César "18 ejemplares en el original latino y media docena en traducción española".²⁰

Ahora bien, Díaz del Castillo adapta el modelo de Julio César con el fin de facilitar su caracterización como vasallo.²¹ En su escrito emplea la primera persona, pese al uso de la tercera por parte del emperador. El conquistador tiene la intención de legitimar su obra, porque, como se mencionó anteriormente, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* se desliga de la tradición erudita para postular un nuevo modelo que obtendrá su validez en "la convención jurídica de la época, que exigía usar la primera persona para legitimar sus aseveraciones en calidad de testigo de los acontecimientos que narra".²² Así pues, como dice González Boixo, la primera persona hace que "términos como experiencia y verdad sean correlativos".²³ Esta verdad se esfuerza por mostrar las grandes hazañas realizadas por los soldados de a pie, ya que –como lo sostiene el cronista– "verán que ningunas escrituras, que estén escritas en el mundo, ni en hechos hazañosos humanos, habido hombres que más reinos y señoríos hayan ganado como nosotros, los verdaderos conquistadores".²⁴

Bernal Díaz del Castillo escribe su historia siguiendo a Julio César, sobre todo, en sus proezas y hechos heroicos. Hay que recordar lo que dice Karl Büchner sobre la *Guerra de las Galias*, que en ella se mezclan "una acción heroica, una espiritualidad altísima y la capacidad romana de reducir la realidad a lo que es importante para la acción",²⁵ en la que "no sólo se ha procurado

17. *Ibid.*, 1075.

18. G. Serés, "Historia verdadera, épica colectiva", en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, B. Díaz del Castillo, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 1141.

19. *Idem.*

20. I. A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 178.

21. De acuerdo con el *Diccionario de autoridades*, "vasallo" es el "súbdito, o fujeto a algún Príncipe Soberano, ò Señor [...] Por traslación se llama qualquiera, que está rendido, o reconoce a otro por superior, ò tiene dependencia dél" (Real Academia de la Lengua Española, *op. cit.*, t. vi, 1739).

22. G. Serés, *op. cit.*, p. 1142.

23. J. C. García Boixo, *op. cit.*, p. 223.

24. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 1054.

25. K. Büchner, *Historia de la literatura latina*, España, Editorial Labor, 1968, p. 173.

una potencia personal irresistible, sino que ha conquistado para el *imperium* la más importante acaso de sus provincias".²⁶ En la obra de Julio César se emprenden grandes gestas para la pacificación de la Galia y el beneficio de Roma, –constantemente se ataca a los galos porque “conjuraban contra el pueblo romano”–;²⁷ en la historia de Díaz del Castillo se conquistan territorios “para nuestro rey y señor”.²⁸ La dimensión heroica nos acerca al género de la épica, basta tan sólo con revisar algunas de las escenas de batalla, tanto de la *Guerra Gálica* como de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Por ejemplo, en el texto de Julio César se encuentra la siguiente narración:

Empeñado en el combate, los hostes no pudieron aguantar más largo tiempo el ímpetu de nuestros soldados, y volvieron las espaldas. Los nuestros, habiéndolos seguidos por tanto espacio cuanto pudieron cumplir en carrera y fuerza, mataron a muchos de ellos [...] nuestros soldados contuvieron el ímpetu de los hostes y pugnaron fortísimamente por más de cuatro horas, y aceptadas pocas heridas, mataron a muchos de éstos.²⁹

A su vez, en la crónica se halla un relato similar:

Ya que era de día claro, vimos venir por la costa muchos más indios guerreros con sus banderas tendidas y penachos y atambores, y se juntaron con los primeros que habían venido la noche antes. Y luego hicieron sus escuadrones y nos cercaron por todas partes, y nos dan tal ruciada de flechas y varas y piedras tiradas con hondas, que hirieron sobre ochenta de nuestros soldados, y se juntaron con nosotros pie con pie, unos con lanzas y otros flechando, y con espadas de navajas, que parece que son de hechura de dos manos, de arte que nos traían a mal andar, [mas] puesto que les dábamos muy buena priesa de estocadas y cuchilladas, y las escopetas y ballestas que no paraban, unas tirando y otras armando. Ya que se apartaron algo de nosotros, desde que sentían las grandes cuchilladas y estocadas que les dábamos.³⁰

Se observa cómo los soldados, en las dos obras, tienen conciencia de las dimensiones de las batallas que emprenden y, sobre todo, se destacan sus cualidades heroicas. Si se sigue el estudio de Ramón Menéndez Pidal, éstas serían tanto el valor de invencibilidad, ya que “se nos ofrece desesperadas

26. *Ibid.*, p. 170.

27. Julio César, *Guerra Gálica*, edición de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 32.

28. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 1054.

29. Julio César, *op. cit.*, pp.77-78.

30. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 19.

situaciones de la guerra que todos juzgan perdidas irremediablemente, en la cuales el héroe se muestra penetrador de la oculta oportunidad que lleva al éxito", y la valerosa energía, que evidencia cómo "en los campos de batalla expone[n] su cuerpo al mayor peligro".³¹

Otra de las cualidades heroicas es la fidelidad, Menéndez Pidal señala que una de las características de modernidad del héroe épico es el ser fiel, ejemplo de ello es el Cid, quien "aunque desterrado, se mantuvo fiel a su rey; aunque injuriado coléricamente por éste le sufre y le respeta. No debe fidelidad al rey, según el derecho y, sin embargo, se la guarda inquebrantable".³² En el mismo tenor, María Rosa Lida de Malkiel asevera que en el *Cantar del Mío Cid* se pinta "al Cid como vasallo modelo, ansioso de la gracia de su señor",³³ ya que el Rey es la fuente de honra. En el caso de Bernal, el adjetivo leal es recurrente para referirse a él y sus compañeros. En un pasaje de su crónica, expresa que los conquistadores "como en todo somos muy leales servidores y hasta fenecer nuestras vidas le hemos de servir".³⁴ El soldado refuerza el imaginario del vasallo elevando su lealtad más allá de la muerte y de las situaciones adversas de la conquista en las que se encontraron al llegar al Nuevo Mundo.

Por otra parte, también quisiera agregar una característica más del héroe épico: la protección divina; es decir, el héroe como un elegido de Dios. Por un lado, esta característica es proveniente de la tradición medieval española, Alberto Montaner dice que el Cid "mantiene siempre su confianza en Dios y en su futuro".³⁵ Además, como menciona Leonard, se encontraba presente en la cosmovisión de los conquistadores, ya que en España ocurrió "la glorificación del guerrero de un modo más pronunciado aún que en otras partes de Europa, sobre todo porque el soldado era un cruzado contra la fe pagana",³⁶ lo que trajo como consecuencia que los españoles se consideraran "bienquistos a los ojos del Señor".³⁷ Por tal motivo para el conquistador, "la religión era un acuerdo con el Ser Supremo en el que ambos eran contratantes. Puesto que servía a Dios expulsando a los infieles de su tierra o convirtiéndolos a la fuerza al cristianismo, se sentía con pleno derecho a recompensas económicas por desempeñar el trabajo de Dios en la tierra".³⁸

En el caso de nuestro cronista, esta actitud providencialista se encuentra presente. En primer lugar, se asume como cristiano, ya que siempre rememora los "buenos e leales servicios que hacíamos a Dios".³⁹ Aunado a esto, comenta que "Dios ha sido servido de me guardar de muchos peligros de muerte, así en este trabajoso descubrimiento como en las muy sangrientas guerras

31. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943, pp. 451 y 452.

32. *Ibid.*, p. 445

33. M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la Fama en la Baja Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 130.

34. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 167.

35. A. Montaner, (ed.), *Cantar del Mío Cid*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2004, p. 649.

36. I. A. Leonard, *op. cit.*, p. 21.

37. *Ibid.*, p. 23

38. *Idem.*

39. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 356.

mexicanas".⁴⁰ Se considera un elegido de Dios, como muestra obsérvese una escena bélica de la obra para entender cómo se realizaba la intervención divina. En una situación en la que se encuentran rodeados, el ejército de Cortés hace frente a las hordas de indios, hasta que llega la caballeriza para socorrerlos y salen bien librados. Al final de tal narración, Díaz del Castillo afirma: "Digo que todas nuestras obras y vitorias son por mano de Nuestro Señor Jesucristo, y que en aquella batalla había para cada uno de nosotros tantos indios, que a puñadas de tierra nos cegaran, salvo que la gran misericordia de Nuestro Señor en todo nos ayudaba".⁴¹ De tal forma que el soldado crea su figura de acuerdo con el modelo del héroe de su tradición hispánica: el Cid.

Estas cualidades heroicas forman parte de la caracterización del vasallo. El fin de nuestro cronista es elaborar su imagen como un vasallo leal y valeroso –"del mayor señor que hay en el mundo, que se dice el emperador don Carlos"–,⁴² del tal modo que le permita exigir su pago justo por medio del cumplimiento del pacto vasallático, como ocurría en la Edad Media. En *Las siete partidas* de Alfonso X, El Sabio, se explica y norma la relación vasallo-señor; ahí se establece que vasallos "fon aquellos, que reciben honra, o bien fecho, de los Señores, afsí como cauallería, o tierra, o dineros, por feruicio señalado que les ayan de fazer".⁴³ Ellos debían "amar, e honrar [a sus señores], e guardar, e adelantar fu pro, e defuiarles fu daño en todas maneras que pudieren. E deuenlos feruir bien, e lealmente por el bien fecho que dellos refiben".⁴⁴ A cambio, los señores debían "amar, e honrrar, e guardar fus vaffallos, e fazerles bien e merced, e defuiarlos daño e de defonrra".⁴⁵ En términos generales, entre más alto fuese el señor, mayor era la recompensa del vasallo; ésta es la expectativa de Díaz del Castillo al nombrar al rey Carlos I de España como su señor.

Hay que recordar que, según Guillermo Serés, una de las primeras tentativas de redacción de la crónica se dio "a raíz de la desposesión de ciertos pueblos encomendados en 1526".⁴⁶ Posteriormente, acudirá a España para solicitar más encomiendas⁴⁷ que le serán negadas, lo que convirtió su vida "en una constante demanda de alegatos, peticiones y probanzas de méritos y servicios".⁴⁸ Su amistad con Pedro de Alvarado, mejor conocido como "Pedro el cruel", le concederá una regiduría en Guatemala, en la que se desempeñará hasta el final de sus días, esperando la devolución de las encomiendas despojadas injustamente, bajo el amparo de su derecho como vasallo del Rey Carlos I. El viejo conquistador, pese a construir su imagen de vasallo y luchar por su derecho de mercedes que le confiere el pacto, no logró obtener las enco-

40. *Ibid.*, p. 5

41. *Idem.*

42. *Ibid.*, p. 139.

43. Alfonso X, *Las siete partidas del sabio rey*, 1758, edición de Joseph Thomas Lucas, 7 tt., México, Suprema Corte Justicia de la Nación, [1256]2004, p. 187.

44. *Ibid.*, p. 190.

45. *Idem.*

46. G. Serés, *op. cit.*, p. 1226.

47. Encomienda solía ser un grupo de indios a cargo del encomendadero, quien debía cuidarlos y evangelizarlos; por su parte, los indios debían trabajar y pagar tributo como vasallos de la Corona.

48. *Ibid.*, p. 1123

miendas deseadas en vida. Recordemos una de las más dolorosas quejas de Bernal con respecto a la situación en la que se encuentran él y sus compañeros: "estamos muy viejos y dolientes de enfermedades, y lo peor de todo, muy pobres y cargados de hijos e hijas para casar y nietos, y con poca renta".⁴⁹ No obstante, utilizará un último recurso para señalar el incumplimiento del pacto vasallático y pedir justicia poética para su memoria y renombre, recurriendo a la alegoría de la fama.⁵⁰ Ya que como apunta Menéndez Pidal "todo héroe, sea de la poesía griega o teutónica, o románica, obra arrastrado por el honor y la gloria".⁵¹ La alegoría de la fama, como se verá, es parte de esa larga tradición de gloria y honor.

Lida de Malkiel explica que si bien a lo largo de la Edad Media encontró una mirada negativa de la fama, siguió vigente en ese mismo período y en el Renacimiento mediante "la actitud caballeresca y cortesana, con su inherente imperativo de honor, [...] [la fama] expande su ansia de gloria, confirma su proyección en el futuro y hasta concede que la expresen en su propio nombre".⁵² Dicha idea de la fama caballeresca tiene su relación con la tradición latina donde "*gloria* como *fama* y *laus* es renombre, alabanza que resuena por todos los siglos".⁵³

Como se dijo al inicio, el modelo en que se basa la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* es la *Guerra de las Galias* de Julio César, la cual es parte esencial de la estirpe latina de la fama. En los *Comentarios* se lee que "con celeridad increíble, por los remos es llevada a Labieno, la fama acerca de la victoria de César [...] un clamor surgiera antes de medianoche a las puertas de los campamentos".⁵⁴ La fama del César se extiende y, siguiendo la concepción latina, sirve para el renombre y la gloria del emperador que se perpetuará en el tiempo. Por lo tanto, no resulta extraño que la misma noción de la fama esté presente en nuestra crónica, donde el autor declara:

es bien que haga esta relación para que haya memorable memoria de mi persona y de los muchos y notables servicios que he hecho a Dios y a Su Majestad y a toda la cristiandad, como hay escrituras y relaciones de los duques y marqueses y condes y ilustres varones que sirvieron en las guerras, y también para que mis hijos y nietos y descendientes osen decir con verdad: "Estas tierras vino a descubrir y ganar mi padre a su costa, y gastó la hacienda que tenía en ello y fue en lo conquistar de los primeros".⁵⁵

49. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 972.

50. "La alegoría es una figura retórica que cristaliza una idea más o menos abstracta presentándola bajo la forma concreta de una cosa, de una persona, o de un acontecimiento ficticio" (M. Peña, *Alegoría y auto sacramental: El divino Jasón, Pleito matrimonial del cuerpo y el alma de Pedro Calderón de la Barca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, p. 8).

51. R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 446.

52. M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 293.

53. *Ibid.*, p. 81.

54. Julio César, *op. cit.*, p. 104.

55. B. Díaz del Castillo, *op. cit.* pp. 985-986.

En la cita se aprecia que Díaz del Castillo entendía la fama de acuerdo con el pensamiento caballeresco, como memoria, posteridad, gloria personal y recompensa material. En este sentido, hay que recordar las palabras de Irving Leonard respecto de las motivaciones de los conquistadores; explica que la gloria era el “segundo de los impulsos del conquistador, se asocia íntimamente con el orgullo y la vanidad”,⁵⁶ propios de la cultura española. Además, “se identificaba de cerca con las distinciones militares”,⁵⁷ las cuales se cristalizaban en recompensas materiales, lo que consolidó el “falso concepto de que la milicia era la más alta vocación”.⁵⁸ Sin embargo, va más allá de la rememoración de la fama y entabla un diálogo con ella, con la intención de expresar su sentir frente al incumplimiento del pacto por parte de los virreyes de la Nueva España.

En el diálogo, la fama aboga por la recompensa de los leales vasallos a causa de los actos hechos en nombre y en beneficio del rey: “fuera justicia y razón que tuviéramos buenas rentas y más aventajadas que tienen otras personas que no han servido en estas conquistas ni en otras partes a Su Majestad”.⁵⁹ Continúa preguntando en “dónde están nuestros y palacios y moradas, y qué blasones tenemos en ellas diferenciadas de los demás y si están en ellas esculpidos y puestos por memorias nuestros heroicos hechos y armas”.⁶⁰ Para Guillermo Serés estos cuestionamientos acerca de la fama recuerdan al tópico *Ubi sunt?* presente en la tradición de la literatura medieval española, específicamente en las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. La aseveración no es del todo equivocada; Lida de Malkiel asegura que, de acuerdo con Manrique, “la fama es un atributo del perfecto caballero y, posiblemente sólo de él”.⁶¹ Sus frutos –la eternidad y la gloria– son los únicos capaces de vencer el olvido de la muerte. La memoria eterna es, quizás, la única merced que resta para el viejo conquistador.

En este caso, frente a la falta de mercedes y encomiendas, la fama le prometerá al viejo soldado de Cortés que, “por su parte propondrá [sus hazañas] con voz muy clara y sonante a doquiera que se hallare”.⁶² Así pues, la memoria y el recuerdo de los viejos conquistadores se convierten en fuente de consuelo; no obstante, les ofreces una última distinción: que su historia “si se imprime desde que la vean e oyan la darán fe verdadera y escurecerá las lisonjas que escribieron los pasados”, ya que “la misma escritura trae consigo al pie de la letra lo que pasó”.⁶³ Esta segunda frase es realmente importante, porque valida la crónica ya no por su función de testimonio, sino por el uso y manejo del código alegórico. A su vez, deslegitima las crónicas contemporáneas, otro de los objetivos de Díaz del Castillo, quien comenzó su labor de escritura para corregir y enmendar los relatos de López de Gómara, del doctor Gonzalo de Illescas y de Paulo Jovio, ya que “lo diré según y de la manera que pasó en las

56. I. A. Leonard, *op. cit.*, p. 20.

57. *Ibid.*, p. 21.

58. *Idem.*

59. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 971.

60. *Idem.*

61. M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 293.

62. B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 973.

63. *Idem.*

conquistas".⁶⁴ Se puede observar el buen empleo de parte de Díaz del Castillo del código barroco, aquel que se convirtió en el arma de los criollos frente al poder central de la Corona y el poder virreinal.⁶⁵ Mediante la alegoría, cuestiona y expone las injurias del poder virreinal hacia él, al no recompensarlo y reivindica el poder hegemónico de la Corona, buscando su anuencia en la obtención de encomiendas.

Ahora bien, el aporte que brinda la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* es reutilizar la convención del pacto vasallático y la alegoría de la fama para argüir en pro de sus intereses, que –en la situación de Bernal– fue obtener y recuperar tierras y encomiendas. Aunado a esto, también se encuentra la renovación del modelo medieval de crónica, al tomar como modelo al emperador Julio César, con el objetivo de ensalzar y enfatizar la dimensión de sus acciones, a las que dota de un cariz épico para reforzar su propósito de hacerse de una imagen de vasallo leal y heroico. Con ello, Díaz del Castillo se convierte en uno de los antecedentes del actuar y sentir criollo; es decir, en él se encuentra ya una conciencia subalterna que emerge frente al poder virreinal y central, intentando buscar ser parte del aparato de Estado. Ante éste, la única arma que tendrá será la escritura y el uso de la retórica para poder señalar, combatir y argumentar en favor de su causa.

Lo anterior reafirma la idea de Mabel Moraña, quien menciona que "el código culto, alegórico y ornamental del Barroco"⁶⁶ se convirtió en el lenguaje oficial del imperio. De ahí que "la intelectualidad criolla intentara consolidar sus posiciones a través de la apropiación de estos códigos. La habilidad para hacer uso de los discursos metropolitanos se convirtió así en una especie de prueba que permitía definir las posibilidades de comprensión y participación de los grupos sociales periféricos en los universales del imperio".⁶⁷

Esto da como resultado la emergencia de "formas de conciencia subalternas".⁶⁸ En el caso de los conquistadores, esta conciencia subalterna se encuentra ligada "al resentimiento de los conquistadores y primeros pobladores 'americanizados' que se sentían mal recompensados por la Corona y afirmaban sus derechos en contraposición a los residentes de la Península".⁶⁹ Esto será un antecedente del espíritu criollo, que conlleva "un proceso reivindicativo a partir del cual empieza a diferenciarse lo que podríamos llamar 'el sujeto social hispanoamericano'", de acuerdo con Moraña.⁷⁰ En palabras de Ángel Rama, el éxito de los criollos "se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, [puesto que fueron] los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta".⁷¹ Con el control de la letra, los criollos fueron capaces de construir su "Ciudad letrada", en la que obtuvieron y consolidaron su propio poder y jerarquías.

64. *Ibid.*, p. 57.

65. M. Moraña, *op. cit.*, p. 30.

66. *Idem.*

67. *Idem.*

68. *Ibid.*, p. 31.

69. *Ibid.*, p. 32.

70. *Ibid.*, p. 33.

71. A. Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 37.

Es, tal vez, nuestro cronista la primera piedra de la construcción de ese anillo de protección lingüístico que aseguró el lugar de los criollos y letrados dentro del aparato estatal. Por último, el uso de la alegoría y el nuevo modelo de crónica muestran, en primer lugar, que el llamado Barroco de Indias no es una copia del Barroco español. Los nuevos modelos que genera, así como el uso del lenguaje alegórico, tienen una íntima relación con las necesidades contextuales de la época: conseguir contrarrestar el peso del poder central y virreinal. Posteriormente, una vez consolidados como sujetos diferenciados del resto de la sociedad con sus propios intereses, se encumbrarán como un grupo intelectual que establecerá el curso intelectual y estatal durante el tiempo colonial y la Independencia de México.

La adaptación del género de las relaciones en las *Cartas* de Hernán Cortés como precedente del Barroco de Indias: procesos de legitimación simbólica

Fernando Pliego
Universidad Veracruzana

Resumen: En este trabajo se analiza la autorrepresentación que Cortés construye en el marco de la retórica legal al estar inscrito en el género de la relación. Con esto se afirma que el Barroco de Indias que se caracteriza por la constante apropiación del lenguaje de la Autoridad para esgrimir en esos términos los intereses particulares e individualidad, siempre en pugna hasta por el reconocimiento de su misma existencia debido a una hipercodificación ritual y contextual que condiciona los efectos y el poder de lo escrito como producto de la modernidad.

Palabras clave: Hernán Cortés · Barroco · Autorrepresentación

Abstract: The self-representation that Cortés constructs in the legal rhetoric margin as embodied on the relation genre is analyzed on this paper. Through this, it's affirmed that the Indian Baroque is characterized by the constant appropriation of the Authority language to portray by its own terms the particular interests and individuality of the subject, in conflict even for the recognition of its own existence due to a ritual and contextual hypercode that sets the conditions for the effects and power of what is written as a modern process.

Key Words: Hernan Cortes · Baroque · Self-representation

La polémica vigente en torno a la figura de Hernán Cortés se gesta a partir de la que él mismo crea con la ficcionalización de la conquista de México en sus conocidas *Cartas de Relación* al emperador Carlos V, por lo que conviene retrotraerse a este punto de origen para buscar explicaciones. En las *Cartas* observo un precedente del pensamiento criollo, a partir de la legitimación simbólica que logra con la apropiación de un código específico, que es el género epistolar de las relaciones. Establecido en el interior de este código, termina modificando las posibilidades iniciales del tipo de documento para perfilar sus propias ambiciones políticas.

La intención inicial de Hernán Cortés no fue la de crear una imagen heroica con fines estéticos o elaborar la ficcionalización de su experiencia con propósitos literarios, las *Cartas* son documentos legales donde hay una decidida intención política de persuadir al emperador de la validez de su empresa

y de sus facultades como ejecutor. Numerosas lecturas críticas han ahondado sobre las estrategias del conquistador a partir de "la efectividad del discurso" propagandístico,¹ además de sus mecanismos retórico-persuasivos para generar una figura heroica en cuanto a vasallo, hombre de Estado y ser providencial,² que garantizan su veracidad y persuaden de la conveniencia de sus servicios a la Corona en una situación histórica específica.³ Mi propuesta de estudio es encontrar que con la comunicación producida en las *Cartas* se muestra una faceta importante del Barroco de Indias, caracterizado por la constante manipulación del lenguaje de la Autoridad para esgrimir en el marco de su código los intereses particulares, la voz propia y la diferencia individual, siempre en pugna hasta por la legitimidad de su misma existencia.

Para el filósofo Bolívar Echeverría, pensando en términos diacrónicos, "La propuesta barroca consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas, que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir, consiste en resemiotizarlo desde el plano de un uso o 'habla' que lo desquicia sin anularlo".⁴ El barroco implica llevar a una suerte de paroxismo o hasta sus últimas consecuencias alguna forma para modificarla o refrendarla, mas no para destruirla, y así lograr un nuevo tipo de mensaje atravesado por la crítica implícita del primer modelo y en "segundo grado". Para Hernán Cortés se trata de extender las posibilidades del subgénero epistolar de la relación, emplear su código más allá de sus límites iniciales, para conferirle un nuevo sentido adaptado a los intereses propios.

En términos sincrónicos, de acuerdo con Mabel Moraña, para la visión eurocentrista el Barroco de Indias cuenta como "un simple reflejo o traslación de modelos estéticos metropolitanos".⁵ La valía de los textos aparecerá en cuanto a su fidelidad a las formas canónicas en "una mecánica especular" y, por lo tanto, es considerado como un barroco degradado. Sin embargo, es importante no perder de vista que los códigos conceptuales y estéticos europeos característicos del Barroco eran parte de una ideología expansionista que buscaba "una totalidad imperial", esto implica que consistió también en un modelo comunicativo con un código culto, alegórico y ornamental, un "Barroco de Estado" al servicio de una estructura de dominación.

La crítica eurocentrista es otro intento de refrendar aún más la exclusividad de este discurso barroco originario que transmitía en el lenguaje escrito la sensación del poder peninsular. Una característica fundamental de la época es la hipercodificación como una suplencia del régimen patrimonial, basado en una relación directa con el rey, que comienza a disolverse en los albores de la modernidad por uno mediado por una estructura burocrática. El código

1. V. A. González Cárdenas, "La efectividad del discurso cortesano en la Segunda Carta de Relación al emperador Carlos V", en *Retazos de la Pluralidad. Perspectivas de la realidad histórica latinoamericana*, F. A. Rubio Durán (ed.), Sevilla, Aconcagua Libros, 2012, pp. 19-71.

2. B. Aracli, "Hernán Cortés en sus cartas de la relación: la configuración literaria del héroe", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVII-2, 2009.

3. B. Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.

4. R. Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2000, p. 93.

5. M. Moraña, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 25.

tan refinado proveía de un signo de distinción gracias a su hermetismo, pues sólo unos pocos letrados eran capaces de descifrarlo. Gran parte del poder de Cortés, además de sus hechos de armas, provino de su formación humanista a partir de la cual logra comunicarse con sus superiores.

Para guardarse de la distancia, "el Barroco constituyó sobre todo un modelo comunicativo a través de cuyos códigos el Estado imperial exhibía su poder bajo formas sociales altamente ritualizadas".⁶ Esto acerca al meollo de lo que Moraña ha llamado "la cuestión del Barroco", pues acarrea para el criollo una búsqueda constante de validación y legitimación simbólica de su sociedad a partir de un lenguaje extraño del cual debe apropiarse.

El personaje criollo intentó consolidar "su posición a partir de la apropiación de estos códigos", ahí recae la tensión del Barroco de Indias, pues se encuentra entre el dinamismo y la diferenciación. El estudio de Moraña esclarece "el espíritu criollo" como un grupo de presión en busca de autonomía administrativa y predominio político-económico, a la vez que amenaza el ideal del imperio como cuerpo unificado, ya que modifica al "Barroco de Estado".

El americano se caracterizará por "[...] el problema de su funcionalidad ideológica, fundamentalmente en lo que tiene que ver con la consolidación y ascenso de la sociedad criolla y con la consecuente formulación de una discursividad que legitimara la hegemonía de ese nuevo sector en el proceso que se abre a la modernidad".⁷

La discursividad legitimadora se trata de un tipo de expresión, un modelo comunicativo específico que sea portador de ideas y conceptos ideológicos, especialmente acerca de su posición social. No basta que Cortés confíe la legitimidad de su empresa por argumentos providencialistas, de vasallaje, de razón política y hasta de heroísmo militar, sino que para lograr su autonomía y potestad recurre a un ejercicio textual que debe corresponder a estos códigos.

A la distancia, sin las posibilidades de una verificación real de lo ocurrido, pese a la "segunda conquista" –pues "a los descubridores y conquistadores pronto siguieron los letrados, los abogados que 'reconquistaron' los nuevos territorios para la Corona"–,⁸ se observa el tránsito hacia lo que Roberto González Echevarría ha denominado en su libro *Mito y archivo* como un "patrimonialismo burocrático", donde los signos hacen las veces del poder más que una confianza directa depositada en la proximidad de la Corona o en su poder físico:

Aquí se encuentra precisamente el puente [...] entre el Estado patrimonial y el patrimonial burocrático. Cada vez más, la autoridad paterna se vuelve una entelequia a la cual adjudicar en una manera. Que, más que ser *ad hoc*, responde a una estructura interna, sistémica [...] en la burocracia patrimonial la legitimación se otorga mediante códigos políticos enajenados que se han vuelto un simulacro del poder señorial.⁹

6. *Ibid.*, p. 30.

7. *Ibid.*, p. 14.

8. R. González Echevarría, R., *Mito y archivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 80.

9. *Ibid.*, p. 97.

Ocurre, entonces, que en lugar de la validación directa, establecida directamente entre vasallo y rey, al estar separados por la distancia y por unos intereses imperiales bien definidos, cambia a otros medios políticos y a estructuras internas como cartas. El acercamiento a las primeras instancias del poder llega, al igual que su respuesta, atravesando por los filtros y los códigos burocráticos impuestos. La posibilidad de ser reconocido y legitimado ocurre en la medida en que logran ser apropiados sus códigos.

En esta distancia entre el poder real y sus manifestaciones en signos, queda una apertura en la que se ensaya la expresión de un estilo barroco caracterizado por la adquisición y combinación de lenguajes: "El simulacro del poder reemplaza el poder mismo a fin de anularlo. Colón, Cortés, Bernal y Garcilaso entablan sus propios alegatos, precarios y a menudo cuestionados, de su estado civil y político valiéndose del discurso legal".¹⁰ Para argumentar su lectura de la escritura americana, González Echevarría parte de la situación concreta del imperio español, donde el individuo debe atravesar el filtro de la escritura y la retórica imperante para legitimarse o afirmarse:

La manera de escribir del Inca, y la razón por la que él y otros cronistas escribieron, tiene mucho que ver con el desarrollo de la retórica notarial que resultó de la evolución y expansión del Estado español. Escribir era una manera de conseguir la libertad, la legitimación. El pícaro, el cronista y, en cierto sentido, todo el Nuevo Mundo, buscaban obtener la concesión de derechos y una validación de su existencia escribiendo sus relatos.¹¹

Esto remite a la concepción de Ángel Rama sobre una "Ciudad letrada", donde la realidad física y los fenómenos humanos serían sometidos al régimen de los signos escritos. El significado de un signo es condicionado por un sistema de conocimientos, el cual lo sancionará sin tener que someterse a una verificación externa, tal y como ocurre en la cultura letrada. Es por ello que Rama afirma la preponderancia de una realidad abstracta sobre la tangible bajo su propia autonomía: "Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario [...] La escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad".¹² Esto otorga un margen para manipular la realidad de acuerdo con los intereses particulares, dentro de la prioridad de la palabra escrita.

El sentido es relativo, ya que funciona dentro de un mismo sistema de significación, lo cual coincide con el hábil manejo del conquistador hacia el género discursivo de las cartas de relación envuelto en la retórica notarial y legal. Esto es producto de la modernidad, cuando se acepta que no necesariamente "el signo es una figura de mundo", es decir, no hay un nexo esencial entre el lenguaje humano y los fenómenos del mundo, sino que más bien operan dentro de una convención interna, la cual tampoco es fija.

10. *Ibid.*, p. 103.

11. *Ibid.*, p. 83.

12. A. Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 22.

Las ciudades, las sociedades que las habitarán, los letrados que las explicarán, se fundan y desarrollan en el mismo tiempo en que el signo deja de ser una figura del mundo, deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca, empieza a significar dentro del interior del conocimiento, y de él tomará su certidumbre o su probabilidad.¹³

Son ejemplos paradigmáticos el pícaro y los cronistas, ya que ambos recurren a una carta destinada a las autoridades para exponer sus condiciones reales, pretenden ser reconocidos como sujetos atravesando por la escritura a la vez que modifican las convenciones iniciales del tipo de texto en que se inscriben: "La relación promete fungir como vínculo textual con la fuente de poder a través del laberinto de fórmulas burocráticas que suplantaban a la autoridad patrimonial".¹⁴ El punto de cruce entre la autoridad y el súbdito ocurre en un nivel escrito concreto; para alcanzar validez los argumentos, además de por su peso interno, necesitan ser expresados en un determinado modelo comunicativo escrito.

Conforme se aleja más la figura central del poder, González Echevarría considerará incluso la búsqueda de un "[...] padre ausente, cuya presencia se siente únicamente a través de los códigos, como la escritura, que denotan su ausencia".¹⁵ Los criollos tratarán de comunicarse con el poder salvando la distancia a través de los códigos, bajo la forma de un interlocutor lejano y un espacio textual creado para dialogar, con la intención de suplir la falta de un órgano directo que valide su conducta, un eje rector directo, "un padre". Por otro lado, la manifestación de dicho interlocutor se hará por las formas de comunicación estatales atravesadas por la burocracia.

Desde mi punto de vista, esta necesidad de comunicarse y ser reconocido por la Corona –que forzosamente debe ser a partir de códigos escritos y rituales, además de intereses concretos– es parte de la circunstancia histórica donde intermediarios o representantes del poder universal o divino, como la Iglesia, el ejército o el virreinato, faltaban en las promesas que se atribuían al catolicismo y al orden monárquico, por lo que se buscó ensayar una comunicación directa. Debido a los vicios de sus representantes terrenales, la promesa del reinado y de la religión demandó practicar otros acercamientos. En parte por ello también fue muy sacralizado el propio idioma, el uso de la lengua. Es notorio que haya sido el medio de Cortés para denunciar a su superior inmediato, Diego de Velázquez, representante de los reyes en Cuba.

No es de extrañarse de cierta similitud entre las *Cartas* que el conquistador dirige a Carlos V con las que Sor Juana escribe a sus confesores, como tampoco entre las estrategias de las que debe valerse para contar por lo menos con presupuestos dialógicos y especialmente reconocimiento. De la carta de Monterrey de Sor Juana, resalta Moraña: "La coherencia lógica y los recursos argumentativos de la carta compensan y rearticulan la fraccio-

13. *Ibid.*, p. 19.

14. R. González, *op. cit.*, p. 99.

15. *Ibid.*, p. 97.

nada personalidad social de la autora, su vivencia de las múltiples formas de alienación y marginalidad, a través de una escritura en el interior de la cual ella controla las fuerzas ideológicas en pugna".¹⁶

El texto se convierte en el espacio donde se extiende la identidad, en un sentido liberador (Sor Juana) o en un sentido práctico (Cortés). Los conflictos son dignos de ser expresados mientras estén redactados de una forma coherente y articulada correspondiente con el Barroco. Sor Juana busca la gracia de ser aceptada en su doble condición de subalterna, como mujer y criolla, y Cortés como potencial conquistador.

El enfrentamiento o el cruce con la autoridad ocurre a través de las letras, desvanecida la posibilidad de un contacto directo con el poder: "El pícaro-autor, como el cronista-relator, lucha en el interior del lenguaje para mostrar los límites del tipo de promesa que entraña tal verificación externa [presencia física o civil del Estado] y para crear un espacio en el que el relato del individuo pueda tener su propia forma de sustancialidad: el texto".¹⁷ El relato del individuo, la circunstancia personal, adquiere relevancia mientras evidencie una forma escrita concreta para ser alcanzado y reconocido por el poder imperial.

Para obtener la validez de su empresa ante las autoridades, Cortés recupera las cualidades dialogísticas del modelo de la carta de relación pues, como menciona Moraña, el mensaje está estrechamente vinculado con la forma y el código en que se inscriba, que en este caso contaba con el auspicio de ser un documento legal: "imitar modelos consagrados significaba así aceptar una transferencia de prestigio y colocarse a salvo de la censura".¹⁸ El propósito esencial de las primeras tres cartas de relación será justificar el desacato de Cortés a las órdenes de su superior inmediato, a quien retrata como un corrupto, y proponer su modelo de conquista como el adecuado. Beatriz Pastor estima que la finalidad de las cartas consta de dos ejes: "el de la transformación de la rebelión en servicio, y el de la transformación del rebelde en modelo".¹⁹

En el primero se encuentra la necesidad de aclarar que sus ambiciones y su medro no tiene una raíz individual, que en realidad es un servicio, un vassallaje que se brinda al emperador a pesar suyo y de sus malos consejeros o intermediarios, a la manera del Cid que sigue luchando por Castilla aun siendo exiliado, lo cual lo dota de una dimensión épica por su conformidad con los valores generales de ultramar, más allá de contradicciones prácticas. En el segundo busca la creación de un modelo en su rebeldía que aclare por qué son convenientes sus estrategias, incluso sin ser autorizadas o convenidas por los superiores, mediante la heroificación y la valoración de sí mismo como un hombre de Estado capaz para la guerra, el intercambio y la administración:

Los rasgos específicos de la caracterización ficcional del personaje se subordinan en este contexto a las funciones complejas que éste debe cumplir, y que van desde la necesidad de tranquilizar al rey,

16. M. Moraña, *op. cit.*, p. 74.

17. R. González, *op. cit.*, p. 100.

18. M. Moraña, *op. cit.*, p. 30.

19. B. Pastor, *op. cit.*, p. 125.

afirmando la subordinación de Cortés a su poder y autoridad, hasta la voluntad de garantizar la validez del proyecto que se presentará implícitamente como proyección de la calidad modélica de aquél que lo formula.²⁰

Dicha actividad implica una exponencial separación del signo con su significado para el código original, la relación con lo que realmente ocurrió en México durante la conquista se integra a la hipercodificación ritual y contextual notarial que condiciona los efectos y el poder de lo escrito, para llevarla "más allá" de sí misma con propósitos políticos y prácticos.

La intención principal de las *Cartas* no es la de hacer historiografía ni hacer literatura, se trata de un instrumento burocrático con exigencias de fidelidad a los sucesos y a la cronología, pese a que admite un perspectivismo. Para Vittorio Salvadorini, filólogo italiano, las relaciones son:

[...] debidas a exigencias ajenas, y no a la sola voluntad de su autor; el fin que éste se proponía era el de informar y no el de escribir historia [...] Ante todo las Relaciones poseen un valor "técnico" evidente: además de servir para informar al soberano, expresan súplicas, solicitudes, sugerencias y transmiten peticiones; es decir, tienen un carácter político administrativo condicionado por el particular momento en el que eran redactada.²¹

La principal exigencia que en este caso motiva la escritura es la distancia entre la autoridad y el súbdito; para suplirla, según Mignolo, se basan en lograr comunicaciones "[...] que reemplazan la inevitable falta de copresencia entre el destinador y el destinatario".²² A falta de una vigilancia directa o la presencia de oídos, la Corona española tiene que apelar con estos modelos comunicativos a la fidelidad informativa de los actos de los vasallos, quienes lograban además, en este vínculo con España, mostrar sus cualidades personales así como exponer peticiones. Sin embargo, un primer rasgo de las modificaciones de Cortés es que aprovecha la falta de verificaciones para crear su versión propia.

Aunque se trate de un documento legal, al demandar la referencia a actos concretos, necesariamente exige subjetividad, es a través de ella que Cortés inserta juicios de valor que refrendan su valía. Oviedo menciona: "Por definición, una carta de relación combina dos actitudes: la epistolar, que le permitía al autor hablar de sí mismo y emitir opiniones subjetivas; la relatoría, cuyo valor es más oficial y equivale a documento legal que certifica la verdad y la esclarece, apoyada en datos objetivos".²³

20. *Ibid.*, p. 159.

21. V. Salvadorini, "Las «relaciones» de Hernán Cortés", *Thesaurus*, vol. xviii-1, 1963, p. 79.

22. W. Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrigal, L.I., Madrid, Cátedra, 1982/2008, p. 59.

23. J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1995/2003, p. 91.

A partir de dicha posibilidad de expresar la propia perspectiva, aunque en un marco relatorio u oficial, es que la considero un rasgo importante para el desarrollo de una identidad americana. El interés por los súbditos criollos aumenta en la medida en que no hay posibilidad de constatar directamente sus condiciones de vida para las autoridades, las cuales exigen documentos para dar cuenta de ello en un código específico; ellos lo asumen y cifran en "segundo grado" sus rasgos propios identitarios junto con sus intereses.

El modelo comunicativo se inscribe en un marco y en una retórica específica que garantiza, además de la posibilidad de diálogo a través de la exposición de las razones particulares en un lenguaje común, una pretendida objetividad por su carácter legal, la cual lo dota de cierta veracidad, por la que se preocupa constantemente el capitán. Sin embargo, esta veracidad no está construida necesariamente a partir de la confrontación con realidades fácticas cuyas referencias no estuvieran disponibles para los lectores, pues su versión en su época es casi única, aún no proliferan cantidad de historias y de crónicas o de odores con quienes confrontar; la verdad se construye internamente. La consistencia y la congruencia interna del signo cuenta más que el puro significado.

Para caracterizar, por lo tanto, la relación de Cortés con los signos, Todorov considera que "Más generalmente, en el mundo de Maquiavelo y en el de Cortés el discurso no es determinado por el objeto que describe, ni por su conformidad con una tradición, sino que se construye únicamente en función de la meta que quiere alcanzar".²⁴ Esto implica una concepción moderna del lenguaje, pues admite la desvinculación del signo con el objeto, lo cual ocasiona una progresiva relativización del sentido (más individualizado). La efectividad discursiva, transmisión de un mensaje o de una idea, no depende directamente de la autoridad o de la referencialidad objetiva, lo cual facilita al conquistador su empleo como instrumento:

Hemos visto que la palabra, para Cortés, más que ser reflejo fiel del mundo, es un medio de manipular al otro, y tiene tantas metas que alcanzar en sus relaciones con el emperador que la objetividad no es la primera de sus preocupaciones [...] El comportamiento semiótico de Cortés es característico de su lugar y de su época. En sí, el lenguaje no es un instrumento unívoco: sirve tanto para la integración en el seno de la comunidad como para la manipulación del otro.²⁵

Sería una exageración afirmar que la tradición y los códigos comunicativos convencionales son inoperantes en ese momento de la historia y particularmente para Cortés; todo lo contrario, pues la inserción en un canal comunicativo es requisito indispensable para ser atendido. Sin embargo, la lejanía del poder real propicia una mayor maleabilidad del sentido según las intenciones del individuo.

24. T. Todorov, *La conquista de América*, México, Siglo XXI, 2010, p. 143.

25. *Ibid.*, pp. 146 y 152.

Aprovecha Cortés deliberadamente el marco que ofrece la relación para construir una versión propia con los fines que le convengan, recogiendo y omitiendo según las necesidades y circunstancias:

La relación como género constituía en la época el punto de convergencia de la epístola y el documento legal. En tanto que epístola o carta, narraba e informaba sobre aspectos múltiples de la realidad, describía, comentaba acciones y comportamientos, incluía reflexiones de su autor y de los que lo rodeaban. En tanto que documento legal, y no simple carta personal, se comprometía implícitamente a la veracidad de lo narrado [...] Con ellas se crea un marco pretendidamente objetivo y documental que garantiza ficticiamente la imparcialidad y veracidad del mensaje que se inscribe de él.²⁶

Además del cariz legal, la seriedad que lo conforma, la retórica notarial y de la construcción detallada, se suma la autoridad que confiere la proximidad con los acontecimientos relatados. En la vocación testimonial, Beatriz Aracli detecta que “[...] esa fuerte presencia del yo en su escritura, esa dimensión autobiográfica [...] se incorpora a la narración histórica modificándola necesariamente, convirtiéndola en ‘relato de una vida’”.²⁷ Con la licencia de la primera persona se sobrepone el plano autobiográfico con el histórico, permitiendo la prevalencia de la visión del yo sobre el otro (verdad histórica-objetiva), con la ventaja que otorga la compenetración de ambas facetas.

Debido al testimonio, punto de cruce en este documento, el narrador garantiza la realidad que construye a partir de su experiencia inmediata, excusado por la buena fe, participación y hasta complicidad que pide a sus lectores, una suerte de pacto, para creer en aquello que se cree haber sido vivido:

La presentación testimonial refuerza la validez del mensaje y lo encuadra en un marco que, tanto por la relación del narrador con la materia narrada (participación y buena fe) como por la estructura formal de esa narración (la relación), garantiza ficticiamente su veracidad. Ficticiamente porque [...] es una mera estrategia verbal con un fin político inmediato.²⁸

Apela a una relación estrecha del signo con la realidad y de la representación con la experiencia para crear tal marco; empero, es para tergiversar y esto es observable en el estudio historiográfico. Hay muchos datos falseados premeditadamente que indican una clara intencionalidad política.

Dicho pacto de lectura –que es propio de cualquier género literario, ya que requiere de ciertas convenciones– es aprovechado y omitido como una estrategia más del hábil conquistador. Inserto en el marco de la re-

26. B. Pastor, *op. cit.*, p. 126.

27. B. Aracli, *op. cit.*, p. 750.

28. B. Pastor, *op. cit.*, p. 130.

lación, erige su propio discurso: "Cortés rompe los límites del discurso de la historia verdadera y los vacía de contenido, pues convierte sus formas en una convención literaria que se integra como un elemento más en la estructura narrativa del discurso fundamentalmente ficcional que introducen y configuran".²⁹

Para alcanzar sus objetivos, además de modificar la veracidad contada, el compromiso legal, la autoridad testimonial, se basa en la construcción de un personaje de sí mismo, ponderando sus decisiones como siempre correctas, omitiendo la ayuda de sus compañeros; por ello se dice que tiene tintes épico-heróicos: "En la ficcionalización de las *Cartas* no hay posibilidad de error, sorpresa ni fracaso para un héroe mítico que posee un talento extraordinario que con nadie comparte y que garantiza la victoria".³⁰ Bernal Díaz del Castillo, en cambio, propone una "visión del soldado" en la que cobra mayor sentido la participación de individuos y el relato de acontecimientos específicos o de detalles que no serían relevantes para la necesidad inmediata de persuadir al rey, como en las *Cartas de relación*:

Cortés realiza (en las tres primeras cartas) un proceso de mitificación de la propia figura que culmina con la caída de Tenochtitlán y que corresponde en sus rasgos esenciales al modelo renacentista reflejado en *El Príncipe* de Maquiavelo, ya que se describe a sí mismo como perfecto hombre de guerra, político y gobernante; en segundo lugar, y dado que esa imagen idealizada podía convertirlo en un hombre peligroso para la Corona, Cortés problematiza y humaniza paulatinamente su figura a lo largo de las cinco cartas, integrando este modelo del héroe renacentista en una estructura medieval de vasallaje y providencialismo.³¹

Para la automitificación no basta con hechos de armas, el ideal del héroe se adhiere ya a una concepción renacentista, como menciona Beatriz Aracli Varón, donde importa la razón de Estado para lograr sus fines políticos. Esta imagen potencialmente lo convierte en un jefe astuto, por lo cual, para ser matizado, además de la cantidad de fórmulas epistolares reverenciales, lo combina con estructuras premodernas como el vasallaje o el providencialismo. En ellas atribuye la validez y la eficacia de sus decisiones no al individuo capaz de procesos de fría racionalización, sino a elementos externos como la pasión por su reino y los designios divinos.

Por ejemplo, en este pasaje desobedece las supersticiones de sus acompañantes sin dejar de atribuir una influencia divina en su proceder: "E aunque todos los de mi compañía decían que me tornase, porque era mala señal [se cayeron cinco caballos y yeguas], todavía seguí mi camino, considerando que Dios es sobre Natura".³² Es igualmente ilustrativa esta otra cita,

29. *Idem*.

30. *Ibid.*, p. 172.

31. B. Aracli, *op. cit.*, p. 749.

32. H. Cortés, *Cartas de relación de la Conquista de México*, México, Austral, [1519]1983, p. 42.

pues una decisión en la que seguramente obraron criterios racionales y prácticos para no incursionar en un camino donde tuviera desventajas, aduce que el buen resultado de sus decisiones es por su conformidad con la fe y con el rey: "Mas como Dios haya tenido siempre cuidado de encaminar las reales cosas de vuestra sacra majestad desde su niñez, e como yo y los de mi compañía íbamos en su real servicio, nos mostró otro camino, aunque algo agro, no tan peligroso como aquel por donde nos querían llevar, y fue desta manera".³³

Dichas estrategias textuales suavizan la heroicidad sin dejar de representar su ímproba aptitud como súbdito eficiente del rey. Algunas que menciona puntualmente Aracli Varón son "el hábil manejo del sujeto gramatical", el "tono mesurado, ecuánime e impasible del relato", uno de los motivos más claros para su comparación con Julio César, o la elipsis: la cuidadosa omisión de determinadas informaciones que reducirían su protagonismo, comprometerían su imagen a la de leal vasallo o dejarían al descubierto los errores cometidos.³⁴

El uso de la primera persona del singular para declarar acciones cuya realización habría de ser colectiva tiene como resultado el protagonismo del capitán: "[...] en que con media docena de tiros de fuego, y con cinco o seis escopetas y cuarenta ballesteros, y con los trece de caballo que me quedaron, les fice mucho daño, sin recibir dellos ninguno más del trabajo y cansancio de pelear y el hambre".³⁵

En esta misma cita se percibe ya cierta dramatización de los esfuerzos para conseguir una solidaridad con el lector, además de su característico "sin recibir daño" tan repetido a lo largo de las *Cartas* a fin de acentuar la disparidad rotunda de los costos humanos en la guerra y de tecnologías bélicas: "[...] y en las vueltas les hicimos algún daño, en que mataríamos cincuenta o sesenta de ellos, sin que daño alguno recibiésemos, puesto que peleaban con mucho desnudo y ánimo; pero como todos éramos de caballo, arremetíamos a nuestro salvo y salíamos asimismo".³⁶

Hay una constante mención de lo participativo que fuera Cortés, involucrándolo directamente en las lides y proponiéndolo como un elemento imprescindible: "[...] y si no fuera fecho de presto saberse el capitán para que los socorriese, como los socorrió, que créese que mataran a más de la mitad de los cristianos".³⁷ Sobresale, a su vez, la falta de empatía del narrador con la materia que cuenta; por ejemplo, pese a relatar un trance difícil de armas, no pierde la certeza de que llegó a buen puerto, por lo que no se compromete demasiado.

En cuanto a la elipsis, hay una selección y por lo tanto omisión de los acontecimientos en función de aquellos donde cobre mayor protagonismo, o donde no haya ningún acompañante o subordinado que le opaque. A diferencia de Bernal Díaz del Castillo, que menciona el nombre de casi cualquier soldado, Cortés pocas veces lo hace, dejando en el anonimato a muchos de sus compañeros: "Y el uno de ellos era maestre de la una nao. El cual puso fuego

33. *Ibid.*, p. 51.

34. B. Aracli, *op. cit.*, p. 758.

35. H. Cortés, *op. cit.*, p. 41.

36. *Ibid.*, p. 40.

37. *Ibid.*, p. 23.

a una escopeta y matara a aquel capitán que yo tenía en la Veracruz, sino que quiso Nuestro Señor que la mecha no dio fuego".³⁸

Para concluir, el uso del género de las relaciones a partir de su carácter testimonial, dentro del cual hay un margen de subjetividad para dramatizar sus esfuerzos o desarrollar su propia perspectiva como la de un héroe, o a partir del carácter legal, en el que al estar sujeto a las exigencias de veracidad presenta como sucedido todo lo que narra, es un indicio de la manipulación de códigos comunicativos concretos. Ahí es donde he querido ver un signo del Barroco de Indias. A diferencia de muchos otros sucesores de la Nueva España, en el caso de Cortés las modificaciones al texto son en un sentido excesivamente pragmático y utilitario con fines políticos. Sin embargo, ya llevan las implicaciones que tendrá para el sujeto criollo necesitar ser reconocido por un poder que se manifiesta únicamente en los signos, integrándose en ellos para hallar su propia identidad.

38. *Ibid.*, p. 36.

La visión castiza de la conquista en *Historia de la nación chichimeca* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl

Gerardo Hernández Rodríguez
Universidad Veracruzana

Resumen: La obra de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl establece una representación de la figura del Conquistador que difiere de la historia oficial del Imperio Español. Preservado como parte del corpus novohispano, es a partir del Barroco de Indias de Mariano Picón Salas y de Mabel Moraña que podemos recuperar la importancia del texto, su visión del mundo y su diálogo con la hegemonía española.

Palabras clave: Conquista · Barroco · Corpus · Historia

Abstract: The works of Fernando de Alva Ixtlilxochilt establish a representation of the figure of the Conqueror that differs from the official history made by the Spanish Empire. The work was preserved as part of the novohispanic corpus, but it is the concept of the Baroque of Indies proposed by Mariano Picon Salas and the contributions of Mabel Moraña that allow us to recover the real importance of the text, its vision of the world and its dialogue with the Spanish hegemony.,

Key Words: Conquest · Baroque · Corpus · History

Las crónicas e historias de la conquista de la Nueva España son esenciales para comprender el Barroco de Indias. Este concepto, planteado por Mariano Picón Salas en *De la conquista a la Independencia*, difiere de las visiones eurocéntricas que percibían la producción literaria colonial como una extrapolación de modelos literarios peninsulares al Nuevo Mundo. Para entender las particularidades del arte novohispano, Picón Salas retoma los conceptos e ideas que la historia del arte propone sobre el Barroco europeo y español – como la ambigüedad, la dualidad, la máscara y el vitalismo – y a esto suma la dimensión sociohistórica de quienes participaron de manera activa en la vida cultural colonial: los criollos.¹ Así, Picón Salas expresa que el barroco novohispano revela el ascenso social criollo, sus visiones del mundo, su ambivalencia respecto de la cultura y el poder virreinal. Para comprender la producción literaria colonial es necesario considerar todos estos aspectos, pues apunta Picón Salas que “El historiador que sólo observara la tendencia ornamental, el

1. M. Picón Salas, *De la conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, [1944]1958/1994, pp. 99-109.

tono cortesano y formalista de la mayor parte de las obras literarias del siglo xvii, no comprendería su interna contradicción, la pasión reprimida, el verdadero drama espiritual que allí se esconde".²

El Barroco de Indias se complementa y expande en *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, de Mabel Moraña, quien explica que la imitación de modelos literarios peninsulares permitió a los criollos expresar su ideología y establecer su relación con la hegemonía peninsular.³ También señala una de las características más importantes del Barroco de Indias, y es que la producción literaria colonial es "Arte de indios o, al menos, de mestizos".⁴ Esta visión echa luz sobre textos que han sido desdeñados por los estudios hispanistas eurocéntricos, que han percibido al Barroco novohispano como una mera imitación del Barroco español.

Considerado de esta manera el Barroco de Indias, vemos que uno de sus temas iniciales y fundamentales es la historia de la Nueva España, desde las culturas indígenas hasta su posterior conquista. Éste se encuentra establecido y representado en los textos de peninsulares y criollos como Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, fray Bartolomé de las Casas, Toribio de Benavente "Motolinía" o Francisco López de Gómara, por mencionar algunos. Sin embargo, un grupo de autores castizos también retomó la historia de México desde una doble perspectiva: como beneficiarios del poder español, y por lo tanto, inmersos en la ideología peninsular y la religión católica, pero también como descendientes del grupo que perdió su hegemonía en la Colonia. Esta doble percepción permitió que consideraran otras visiones y representaciones sobre la conquista. Entre estos autores destacan Hernando Alvarado Tezozómoc, Domingo Francisco Chimalpain y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. En particular, me interesa la *Historia de la nación chichimeca* de Ixtlilxóchitl, por su relación ambigua con la hegemonía peninsular y la representación de los conquistadores.

Para comprender la obra de Ixtlilxóchitl hay que atender su contexto y lugar en la sociedad novohispana. Los apuntes y cronologías que Edmundo O'Gorman realizó para las *Obras históricas* y el "Prólogo" de *Nezahualcóyotl Acolmiztli* nos revelan aspectos biográficos de suma importancia sobre Ixtlilxóchitl. En el "Prólogo", O'Gorman apunta el linaje de don Fernando: descendiente lejano de dos tlatoanis, Nezahualcóyotl y Cuitláhuac, su familia mantuvo una estrecha relación con la nobleza azteca y también con los peninsulares, pues su tatarabuelo Fernando Cortés Nezahualcóyotl fue amigo de Hernán Cortés, partícipe de la conquista del lado peninsular y bautizado en la fe cristiana. El bisabuelo de Ixtlilxóchitl, Francisco Verdugo Quetzalmamalitzin-Huetzin, fue el primer cacique de Teotihuacán en la colonia novohispana y caudillo de los indios del pueblo cuando se quiso mudar a los frailes franciscanos.⁵ La familia mantuvo los cacicazgos de Teotihua-

2. *Ibid.*, pp. 114-115.

3. M. Moraña, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 30.

4. *Ibid.*, p. 28.

5. E. O'Gorman, "Prólogo"/"Estudio introductorio", en *Nezahualcoyotl Acolmiztli*, Fernando de Alva

cán y de Texcoco, lo cual benefició a Ixtlilxóchitl, pues obtuvo posiciones y títulos en la jerarquía colonial: fue intérprete oficial en el Juzgado de Indios, juez gobernador de los naturales de Texcoco, del pueblo de Tlalmanalco y de la provincia de Chalco.⁶ Es claro que el linaje de don Fernando permitió a la familia conservar un estatus de prestigio en Nueva España, pero esto no se debe nada más a su ascendencia o participación en la conquista, sino a su clasificación en el sistema de castas, ya que Ixtlilxóchitl no fue mestizo, ni criollo, ni indio, sino castizo.⁷

En la ascendencia de don Fernando había sangre india, pero también española. Sin embargo, no era un mestizo debido a la "pureza de sangre" dominante: tres abuelos suyos eran españoles y uno indígena. Esto lo colocaba en una posición privilegiada y también lo relacionó con dos culturas que comenzaban a mezclarse en los inicios de la Colonia. ¿Cuál es la importancia de identificarlo como castizo? Para empezar, el castizo se encontraba por encima de los mestizos: gozaban de privilegios y poder. No sólo esto, su posición se encontraba a la par o por encima de los criollos, pues los hijos de castizos con española se consideraban de nuevo españoles.⁸ Este lugar aventajado en la jerarquía colonial se debe a que los castizos formaron, por lo general, parte del gobierno de los territorios indios que los españoles todavía no lograban controlar y comprender. Era necesario mantener un nexo con la cultura y tradiciones de los indios no-vohispanos para establecer la Colonia de manera adecuada, y quienes podían llevar a cabo tal tarea eran los descendientes de la nobleza azteca.⁹

En todo caso, los castizos gozaron de una educación planificada y promovida por los franciscanos. En el Colegio de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, fundado en 1536 y cuya labor duró hasta mediados de 1570, la educación se impartió con dos intenciones: por una parte, conformar una clase india evangelizadora; por otra, formar a los hijos de caciques en los conocimientos del buen gobierno, de la administración, religión, el latín y el español, para mantener la estabilidad de los cacicazgos de inicios de la Colonia.¹⁰ Si la primera intención del Colegio nunca se concretó, la segunda lo logró con mayores éxitos, pues los castizos que se graduaron formaron parte de la vida política, económica, administrativa y jurídica de Nueva España, como también participaron y produjeron obras culturales.¹¹ Entre estos graduados se encuentra Fernando de Alva Ixtlilxóchitl.

Este contexto del autor texcocano nos revela entonces su posición y su visión: perteneció a dos culturas, y desde una posición privilegiada observó y

Ixtlilxóchitl, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1972/1975, p. 12.

6. *Ibid.*, p. 11.

7. *Ibid.*, p. 13.

8. G. Aguirre Beltrán, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, México, Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, 1981, p. 171.

9. J. R. Romero Galván, "Los cronistas indígenas en el siglo xvii", en *Historia de la literatura mexicana. México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo xxi Editores, 2002, 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo xvii, p. 277.

10. J. M. Kobayashi, *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*, México, El Colegio de México, 1985, p. 211.

11. *Ibid.*, p. 212.

recuperó la historia de Nueva España. O'Gorman señala en el "Prólogo" que si bien Ixtlilxóchitl gozó de beneficios, esto no lo apartó de la perspectiva indígena. Por el contrario, aprovechó su lugar en la sociedad novohispana para escuchar, documentar y recuperar el sentir de los indios y verterlo en sus trabajos históricos.¹²

Esta óptica doble del texcocano se percibió en la crítica y estudios literarios, pero la valoración lo situó en el *corpus* de obras novohispanas cuyo mérito era menor en comparación con el canon. Algunas de estas consideraciones las encontramos a lo largo del siglo xx. Eugenio del Hoyo, en "Ensayo historiográfico sobre D. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl", lo califica como relevante por las fuentes a las que recurrió el castizo para sus trabajos: las fuentes orales, los códices, como también los cantares peninsulares.¹³ Sin embargo, desde el punto de vista historiográfico no lo estima importante, pues para Eugenio del Hoyo la representación de Nezahualcóyotl en los textos está más cerca de la pura fantasía que de una reconstrucción histórica.¹⁴ Por su parte, Francisco Esteve Barba lo relaciona con la tradición hispánica en *Historiografía indiana*, por lo que se centra en los modelos literarios peninsulares y cómo Ixtlilxóchitl inscribe los relatos indígenas en ellos.¹⁵ Enrique Florescano en "La reconstrucción histórica elaborada por la nobleza indígena y sus descendientes mestizos", incluido en *La memoria y el olvido. Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades*, se adscribe todavía más en la tradición hispanista al asegurar que la obra de Ixtlilxóchitl no es indígena ni pretende mantener sus rasgos, sino lo contrario: la producción del castizo en realidad se intenta apegar a la cristianización de la historia de las Indias, por lo que se convierte en una obra cuya intención sería más cercana a la ideología peninsular que la criolla.¹⁶ En la "Introducción" de Germán Vázquez Chamorro a la *Historia de la nación chichimeca*, editada por Dastin, la tradición hispanista se hace patente y clara: para Chamorro el valor de la obra es mínimo, acaso como un agregado entre los historiadores y cronistas de Indias que repiten los modelos hispánicos e intentan introducir su pasado indígena en la visión cristiana de la historia universal.¹⁷ Incluso José Miguel Oviedo es partícipe de esta opinión, pues si bien lo considera parte de la "visión de los vencidos" (propuesta por Miguel León Portilla), señala la "fantasía" en la recreación de Nezahualcóyotl y al referirse a la prosa de Ixtlilxóchitl, la encuentra "desabrida y monótona".¹⁸

Este breve repaso sobre las consideraciones respecto de la obra de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl nos muestra la percepción tradicional hispanista

12. E. O'Gorman, *op. cit.*, p. 15.

13. E. del Hoyo, "Ensayo historiográfico sobre D. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, vol. xvi, núm. 4, 1957, p. 342.

14. *Ibid.*, p. 340.

15. F. Esteve, *Historiografía Indiana*, Madrid, Gredos, 1964, p. 234.

16. E. Florescano, "La reconstrucción histórica elaborada por la nobleza indígena y sus descendientes mestizos", en *La memoria y el olvido. Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985, pp. 19-20.

17. G. Vázquez-Chamorro, "Introducción", en *Historia de la nación chichimeca*, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Madrid, Dastin, 2003, p. 46.

18. J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1995/2003, pp. 140-141.

acerca del texto y del barroco novohispano: si no es la falta de rigor historicista, es la imitación o la deficiencia en la prosa lo que se destaca en comparación con los textos que pertenecen al canon. A diferencia de este enfoque eurocéntrico, tanto Miguel León Portilla como Edmundo O’Gorman lograron subrayar otros aspectos y mostrar la trascendencia del texcocano. Para León Portilla, en “Historiografía indígena y mestiza del siglo XVI”, de *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, la importancia de Ixtlilxóchitl se encuentra en recuperar su pasado indígena y la búsqueda de una nueva identidad a partir de las dos culturas que se encontraron (y fusionaron) en la Colonia.¹⁹ Aunque es breve el comentario, León Portilla propone una nueva lectura sobre el trabajo histórico de Ixtlilxóchitl. Por su parte, Edmundo O’Gorman propuso la versión definitiva de las obras del texcocano y en la “Edición, estudio introductorio y un apéndice documental” de *Obras históricas* destaca que si bien Ixtlilxóchitl recurre a los modelos literarios europeos para escribir, también muestra una relación estrecha con el mundo azteca, e incluso señala que el texcocano es el principal promotor para que Nezahualcáyotl se comenzara a considerar como un personaje histórico de importancia, con cualidades dignas de admiración para la historia universal.²⁰

A partir de estos juicios podemos considerar entonces que Fernando de Alva Ixtlilxóchitl forma parte de los autores que intentaron reconstruir y dar un panorama del Nuevo Mundo antes de la llegada de los españoles. Para llevarlo a cabo contó con los modelos peninsulares, pues fue un castizo educado, parte de lo que conoceremos como la “Ciudad letrada”, según el término acuñado por Ángel Rama, para comprender la cultura y vida novohispana. La importancia de su obra radica en su visión del mundo, en su ideología, en su relación con la hegemonía. ¿De qué manera se plantea esto en sus escritos? Como ya mencioné, me interesa la *Historia de la nación chichimeca* y su representación de Cortés, pero para comprender este aspecto es necesario identificar el sentido de “historia” como género y discurso en el barroco.

Una consulta al *Diccionario de autoridades* de la Real Academia de la Lengua Española nos presenta, en su tomo IV de 1734, una definición de “Historia” en su sentido literario:

Relación hecha con arte: descripción de las cosas como ellas fueron por una narración continuada y verdadera de los sucesos más memorables y las acciones más célebres. Es voz Latina Historia, ae. FIGUER. Plaz. Univer. Disc. 38. La História da forma a la vida política, y edifica la espiritual. SOLIS, Hist. De Nuev. Esp. Lib. 1. Cap. 1 Ha de salir desta confusión y mezcla de noticias, pura y sencilla, la verdad, que es el alma de la história.²¹

19. M. León Portilla, *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 92.

20. E. O’Gorman, *op. cit.*, pp. 217-218.

21. Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, v. 1.0., 2012/2020, s.v.

Esta definición, que nos ayuda a comprender la naturaleza de este género discursivo en el barroco, no explica por completo sus cualidades. En este sentido la aportación de Walter Mignolo es fundamental. En su texto "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" nos expone que, en el siglo xvi, tanto "historia" y "crónica" se usan de manera indistinta. Mignolo nos dice que, dada la ambigüedad en el uso de los términos, es necesario recuperar las nociones de "historia" en la Antigüedad como una formulación de preguntas a testigos oculares de los eventos y también como un informe de lo visto o aprendido a través de estas preguntas. Es de suma relevancia destacar que este rasgo resulta esencial para comprender el género, y no su componente temporal, el cual no contenía la palabra.²²

Mignolo también explica que "crónica" denominaba a un informe de eventos pasados o la anotación de acontecimientos en el presente del autor, cuya principal característica era la secuencia temporal para organizarlos.²³ No obstante, hacia el siglo xvi estas diferencias se pierden y crónica e historia terminan por fusionar sus rasgos, de ahí el uso indistinto entre los términos. Lo que distingue a las producciones de estos géneros en esa época es el hecho de que "quien escribe historia no lo hace, como en el caso de las cartas y relaciones, sólo por la obligación de informar, sino que lo hace aceptando el fin que la caracteriza y la distingue [...] El fin de la historia (del escribir historia) se caracteriza, por un lado, en un nivel filosófico y, por otro, público."²⁴

De esta manera, la historia tenía una finalidad e intención, a la que Mignolo observa como una continuación de la Antigüedad, pues Aristóteles consideraba que si la poesía se ocupaba de verdades particulares, la historia lo hacía de generalidades verosímiles.²⁵ Esta diferencia llevaba a la historia a cumplir una función, y era tener una utilidad comunitaria. Pero este no era su único rasgo fundamental: el otro radicaba en el historiador, quien debía cumplir condiciones específicas para realizar la obra, pues "la escritura de la historia no puede dejarse en manos de cualquiera, sino de los *letrados*".²⁶ De esta manera Mignolo nos plantea que cualquier "historia" producida en la época colonial no era un producto para enlistar o enumerar y dar fe de la información; la "historia" se presenta como un texto con una utilidad para una comunidad, con una intención bien definida tanto en lo público como en lo filosófico, la cual debía llevarse a cabo por un autor (historiador) validado por la tradición y hegemonía, parte del canon.

Si estas ideas de Mignolo nos permiten comprender las particularidades del género, sus apuntes sobre las divisiones de las distintas "historias" escritas desde la Antigüedad nos posibilitan ubicar la obra de Ixtlilxóchitl en los géneros discursivos del barroco y su lugar en la historia de la literatura. Mignolo explica que la "historia" se dividía en dos: la historia divina y humana,

22. W. Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrigal, L.I., Madrid, Cátedra, 1982/2008, p. 75.

23. *Idem*.

24. *Ibid.*, p. 77.

25. *Idem*.

26. *Ibid.*, pp. 77-78.

que incluían las historias naturales y morales, y la historia universal en comparación de la general y particular. A lo largo del siglo xvi estas clasificaciones se difuminaron: los autores abarcaban en sus textos todas estas historias, por lo que intentaban dar un panorama amplio del mundo novohispano, con la finalidad de incluir el pasado indígena dentro de la historia del mundo.²⁷

Con estas consideraciones sobre el género podemos acercarnos a la *Historia de la nación chichimeca* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Antes de analizarla, debo apuntar algunas particularidades: la obra no se encuentra fechada porque, como señala O'Gorman en su "Estudio...", el texto original se transmitió de manera fragmentada tras la muerte de su autor. Se sabe que Carlos de Sigüenza y Góngora lo tuvo en su biblioteca (y a él se atribuye el título) y que tanto Lorenzo Boturini como Francisco Xavier Clavijero poseyeron una copia del texto.²⁸ Si bien la obra pasó de manera fragmentaria hasta el siglo xx, O'Gorman propone que en 1625, y no antes, dio inicio la escritura de la *Historia de la nación chichimeca*.²⁹ También es importante señalar que algunos autores como Chavero plantean que el texto original de Ixtlilxóchitl estaba escrito en náhuatl, aunque O'Gorman identifica que el manuscrito se escribió en español.³⁰

Con estas consideraciones es posible acercarnos al texto. El aspecto que me interesa es la representación de los conquistadores debido a la clara ambigüedad y contradicción en torno a sus figuras y acciones en *La historia de la nación chichimeca*, con base en la edición de *Obras históricas* que realizó Edmundo O'Gorman, publicada en 1975, en la cual baso mi trabajo por las razones arriba expuestas. Los capítulos para entender esta representación del conquistador son LXXVII, LXXX y LXXXI. Si bien la segunda parte de la *Historia de la nación chichimeca* se centra en el relato de la conquista, estos apartados muestran de manera notoria las visiones contrastantes que Ixtlilxóchitl recuperó y anotó sobre Cortés.

El capítulo LXXVII "Que trata quién fue el invencible don Fernando Cortés primer marqués del Valle, y da principio a sus heroicos hechos" describe la vida de Cortés: se da cuenta de su familia, cuyos padres señala Ixtlilxóchitl que eran "gente noble y hijosdalgos y muy aventajados en la honra, aunque faltos de hacienda".³¹ Se establece desde este punto que pese a provenir de buena familia, su situación no era ventajosa en el contexto peninsular. También es destacable que, a diferencia de otros autores, no disminuya por completo la valía de Cortés, al que se tachó de hidalgo menor. Sobre el conquistador, apunta que "En dos años de estudio supo bien la gramática y dio principio a oír leyes, mas luego mudó de intento, y se dio a las armas: era muy belicoso y de pensamientos muy levantados, por lo cual sus padres le dieron licencia para

27. *Ibid.*, p. 78.

28. E. O'Gorman, *op. cit.*, 1, p. 216.

29. *Ibid.*, p. 20.

30. *Ibid.*, p. 123.

31. F. A. Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, edición de Edmundo O'Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975/1985, vol. 2, p. 193.

que pasara a las Indias".³² No ahonda en detalles, pues para ello remite al lector a las *Historias* de Francisco López de Gómara o Antonio Herrera. Lo que le interesa a Ixtlilxóchitl es explicar, sucintamente, el inicio de la empresa bélica y relata los descubrimientos de nuevas tierras por parte de los peninsulares. De Francisco Hernández de Córdoba señala que, tras descubrir la tierra firme de Yucatán en 1517, regresó rápido por los ataques de los indios y contó que aquella tierra era "rica, abastecida y en todo aventajada a la de las islas", con lo que "diole a Diego Velázquez deseo de conquistarla".³³ Lo interesante del capítulo radica en la representación de Diego Velázquez: de manera silenciosa, sin hacerlo notar, nos pinta a un hombre desconfiado y ambicioso, pues dudaba de que su sobrino, Juan de Grijalva, tardara en volver de su empresa conquistadora; tras enterarse por Pedro de Alvarado de las riquezas de la tierra, Velázquez "pasó gran gana de enviar a conquistar y poblar aquella tierra",³⁴ aunque Ixtlilxóchitl intenta justificar los deseos del gobernante de Cuba: su gana, nos dice el texcocano, se debió a "lo uno por dilatar nuestra santa fe, y lo otro por ganar honra y riqueza".³⁵ Esta visión se mantiene dentro de la ideología española, que justificaba la conquista a través de la fe católica, si bien el aspecto económico fue el más importante, como se plantea en las *Cartas* de Cortés.

Todavía resulta más interesante el relato sobre el proceso del viaje de Cortés. Ixtlilxóchitl relata que sólo él se "acomodó" a la empresa de la conquista por mediación de Andrés de Duero, quien le prestó el dinero para realizar el viaje. Cuando Cortés obtuvo los permisos, las licencias y todo lo necesario, Juan de Grijalva regresó y tras dar noticia a su tío de los tesoros que consiguió, Velázquez "mudó luego de intento pretendiendo impedir a Cortés el viaje".³⁶ Ixtlilxóchitl expone una serie de conflictos y enfrentamientos entre ambos: los dos, aunque no de manera explícita, se representan como personajes cuya ambición no se iba a detener por las órdenes o ideas del otro. Si Velázquez gozaba de poder y lo utilizaba a su favor, Cortés se revelaba ante el mando para efectuar su empresa, de la cual "no tenía parte ninguna Diego Velázquez".³⁷ En comparación con las *Cartas* del conquistador, la percepción de Ixtlilxóchitl comprende una serie de contradicciones sobre el hecho: ambos peninsulares deseaban conquistar y obtener beneficios, pero el contexto no fue el de una decisión basada en el respeto a la Corona, sino la de intereses personales para conseguir el favor económico de las nuevas tierras.

El capítulo LXXX relata la negativa de Motecuhzoma para recibir a Cortés en su corte. Tras la segunda negativa, Cortés es visitado por los embajadores de Ixtlilxóchitl, quienes llegan a darle la bienvenida a aquellas tierras y le explican la situación con Moctezuma. Tras descubrir la condición en que se encuentran los pueblos del Nuevo Mundo "se holgó infinito Cortés saber las alteraciones y bandos que había entre estos señores, porque Motecuhzoma

32. *Idem.*

33. *Idem.*

34. *Ibid.*, pp. 193-194.

35. *Ibid.*, p. 194.

36. *Idem.*

37. *Idem.*

los tenía descontentos y como tiranizados, y vio luego abierto el camino para la felicidad, que después le sucedió, y que juntándose con uno de los bandos, se consumirían ellos entre sí, y él se haría señor de entrambos".³⁸

A diferencia de los relatos de Gómara o del propio Cortés, la versión de Ixtlilxóchitl expone un giro ideológico: ya no es una conquista de un pueblo sobre otro, el texcocano plantea que Cortés se consideró al mando de las nuevas tierras. Si en las *Cartas de relación* Hernán Cortés se presenta como un súbdito que desea alcanzar el poder de manera velada, para Ixtlilxóchitl esto era claro y patente. Contradice entonces la historia oficial y ofrece la visión americana de los hechos: la empresa bélica tenía una manifiesta intención personal para sus participantes, que estaba por encima de la religiosa o política.

Esta manera de narrar la historia de la conquista se hace notoria en el capítulo LXXXI, "Que trata de cómo se vido Cortés con el señor de Cempoala y con el de Quiahuiztlan, y la liga y resolución que contra Motecuhzoma le ofrecieron". En este apartado podemos ejemplificar la propuesta del Barroco de Indias: el contenido ideológico de las obras, el mestizaje, la relación con la hegemonía. En el capítulo, Ixtlilxóchitl relata la relación de Cortés con el cacique de Cempoala, la cual fue amistosa. A lo largo del texto, el señor de Cempoalan le explica al conquistador la situación con Moctezuma: el pago de los tributos, las enemistades entre el emperador azteca y su sobrino Ixtlilxóchitl, además del reino de Tlaxcala y Huexotzinco, entre otros pueblos que "tenían continua guerra contra él".³⁹ Ixtlilxóchitl destaca que Cortés, al enterarse de los agravios y situaciones, "le pareció muy bien todo esto, y ofreció todo favor, diciendo que la principal causa de su venida, no era sino a deshacer agravios y castigar tiranías".⁴⁰ El historiador texcocano muestra la máscara de Cortés: para ganarse el favor de los indígenas era necesario participar a su favor en la lucha contra la hegemonía de Moctezuma. Tras despedirse del señor de Cempoala y dirigirse a Quiahuiztlan, el relato es similar hasta la llegada de los cobradores de Moctezuma al pueblo. Cortés los manda a apresar, libera a dos y envía un mensaje al rey azteca que contrasta con lo expresado a los caciques de Cempoala y Quiahuiztlan, pues solicita a los cobradores "le dijese que le pedía encarecidamente fuese su amigo, porque de serlo se le seguirían grandes provechos, y vendrían a su noticia secretos y misterios nunca oídos".⁴¹ Pero no se limita esta relación a la historia hegemónica en este pasaje. Ixtlilxóchitl rompe con el relato oficial en el mismo capítulo, cuando, tras la solicitud del cacique de Quiahuiztlan, decide ser su caudillo ante Moctezuma. Ixtlilxóchitl revela su ideología y la visión sobre el conquistador peninsular cuando escribe que:

Fue muy grande el gusto que de esto recibió Cortés, porque vido que ya tenía revuelta toda la tierra, que quedaba por amigo entre ambas partes, y que podía engañarlos con esta dobles; en cuya destreza y

38. *Ibid.*, p. 201.

39. *Ibid.*, p. 203.

40. *Idem.*

41. *Ibid.*, p. 204.

hazaña estuvo todo el punto su buena ventura, porque por aquí se le abrió el camino para alcanzar todo lo que pretendió, hasta sujetar el imperio.⁴²

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl evidencia las contradicciones, la máscara barroca: no fue la empresa de la conquista una misión espiritual o al servicio de la Corona y los reyes, mucho menos un intento por establecer una relación cordial entre pueblos. Fue la búsqueda de intereses personales, en especial los de Cortés y, para obtenerlos, el engaño constituyó la herramienta más importante del español. Esta visión sobre los conquistadores y la empresa que iniciaron se torna, entonces, en una fuerte demostración ideológica de parte de Ixtlilxóchitl: la conquista no tuvo otra finalidad sino la de satisfacer a su partícipe y promotor principal, Cortés, y para ello recurrió a la mentira. No desestima la valía de las hazañas, pero tampoco las justifica a partir de la religión, mucho menos desde la monarquía. Si la conquista se logró, se debió, en parte, a la inocencia y luchas entre los pueblos de América, pero también a los deseos individuales de los españoles.

Este breve análisis sobre tres capítulos de la *Historia de la nación chichimeca* es apenas un acercamiento a la obra de Ixtlilxóchitl a partir del Barroco de Indias. Su contenido ideológico, su relación con la hegemonía, sólo se comprende cuando consideramos el contexto del autor, su visión del mundo, la manera en que los modelos literarios de la península se convierten en un medio desde el cual, desde los silencios –como señala Mabel Moraña–, se expresa la ideología de los criollos y, en este caso, de los castizos.

Es claro que queda pendiente un estudio sobre *Historia de la nación chichimeca* a partir del Barroco de Indias: ¿qué nos revela sobre la historia de la conquista desde la ideología americana? ¿Cuál es la relación de Ixtlilxóchitl en la publicación con la hegemonía? Es notorio que no intenta validarla, ni ser parte de ella por completo, pero tampoco la refuta. Ofrece un testimonio que ahora nos sirve para recuperar la memoria preservada de los indígenas, la manera en que percibían su historia y el cambio de hegemonías tras la conquista emprendida por los peninsulares. Estudiar la obra desde la propuesta de Picón Salas nos muestra una perspectiva más amplia de la historia de la Nueva España, entre la preponderancia peninsular y la cultura americana, entre la justificación y la crítica. Que una obra, parte del *corpus* novohispano, plantee una visión propiamente americana, que dialogue y enfrente a la española, demuestra la necesidad de reivindicarla y comprender la importancia del barroco novohispano para la historia de la literatura.

42. *Idem.*

Relación siniestra: reivindicación de la figura de Ixtlilxúchitl, general de los aculhuas y gran amigo y aliado de Hernán Cortés en la guerra de México

Brianda Pineda Melgarejo
Universidad Veracruzana

Fue uno de los mayores trabajos que ha padecido príncipe en este nuevo mundo, [el] que padeció Ixtlilxúchitl, y así parece que fue en suma mayor que ninguno de los que padecieron sus antepasados.
Fernando de Alva Ixtlilxóchitl

66

Resumen: Este trabajo analiza algunos fragmentos de la *Decimatercia relación: De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica* del historiador Fernando de Alva Ixtlilxóchitl con el fin de mostrar los rasgos de estilo que permiten insertar dicha obra en lo que algunos pensadores y estudiosos de lo americano han llamado Barroco de Indias. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, historiador mestizo del siglo XVII, reivindicó en esta relación la figura del general Ixtlilxóchitl, su tatarabuelo. Mediante un análisis filológico, esta investigación quiere dar respuesta a qué función cumplió dicho texto en la época de su escritura.

Palabras clave: Barroco de Indias · Fernando de Alva Ixtlilxóchitl · Transculturación · Contraconquista

Abstract: This work analyzes some fragments of the *Decimatercia relación: De la llegada de los españoles y principio de la ley evangélica* by the historian Fernando de Alva Ixtlilxóchitl in order to show the style features that allow inserting said work into what some thinkers and scholars of the properly American have called baroque of the Indies. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, a 17th century mestizo historian, claimed in this relation the figure of General Ixtlilxóchitl, his great-great grandfather. Through a philological analysis, this research wants to give an answer to what function this text fulfilled at the time of its writing.

Key Words: Indian baroque · Fernando de Alva Ixtlilxóchitl · Transculturation · Counter conquest

66

Introducción

El historiador Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (¿1578?-1650), oriundo de Texcoco, entrega en su *Decimatercia relación: De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica*, una visión descarnada de las hazañas de la conquista, rica en detalles y honesta en las contradicciones que de los personajes revela. El autor fue descendiente de los reyes acolhuas; el general Ixtlilxóchitl, a quien reivindica en esta relación, fue su tatarabuelo. Al ser hijo de Juan Pérez de Peraleda, un andaluz nacido en el pueblo Castillo de Locubín, y de Ana Cortés Ixtlilxóchitl, una mestiza, Fernando de Alva¹ es considerado castizo, de acuerdo con el estudio de Hernández Rodríguez en este volumen; otros lo han llamado mestizo² y español,³ si bien él se presenta como un noble indígena texcocano. Esta última aseveración es importante, ya que denota la posición, hasta cierto punto privilegiada, en que se encontraba De Alva en una sociedad aristocrática como la del siglo XVII, en la que se acentuó la separación de castas, lo que trajo una serie de prejuicios sociales. Recibir educación europea en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, sitio fundado por orden del primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga, y aprender náhuatl y castellano, lo que le sirvió en su labor de investigación historiográfica, no era cualquier cosa. Fernando de Alva pertenecía a una selecta sociedad de mestizos que económicamente contrastaba con la que vivió en los tiempos de la conquista. Al historiador le tocó ser parte de una generación que vio ya concluido el período épico que fundó el Nuevo Mundo y, sin embargo, quiso reformular la comprensión que de éste se tenía, investigando y yendo en busca de una verdad testimonial más justa para los suyos.

Estamos, pues, ante un sujeto moldeado por un denso sincretismo cultural. A partir de su situación colonial escribe una serie de relaciones contenidas en el *Compendio histórico del reino de Texcoco*, en las que se encuentra la especificidad cultural del Barroco de Indias. Dicha obra pertenece al canon integrado por cronistas mestizos, entre los que destacan Diego Muñoz Camargo, Juan Bautista Pomar y el mismo Fernando de Alva; fue publicada hasta 1829 por Carlos María Bustamante, apareciendo como anexo a la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún (1499-1590). Su aparición generó un vivo interés en la figura del hasta entonces ignorado historiador, aunque la edición de su obra completa vio la luz hasta 1891 y 1892,

1. Su verdadero nombre fue Hernando Peraledo Ixtlilxóchitl, como lo sabemos por el testamento de su abuela, Francisca Cristina Verdugo Ixtlilxóchitl (1543-1597). No se sabe en qué momento cambió su apellido a De Alva. O'Gorman supone que lo hizo para reunir en su apellido los nombres de dos capitanes representativos del Viejo y Nuevo Mundo (H. Quint Berdac, M. M. Galván Dávila y L. Medina Gutiérrez, "La decimotercera relación de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl [un estudio filológico]", *Sincronía. Revista de filosofía y letras*, núm. 64, 2013, p. 1).

2. E. del Hoyo, "Ensayo historiográfico sobre D. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, vol. XVI, núm. 4, 1957, pp. 339-360; G. Grajales, *Nacionalismo incipiente de los historiadores coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

3. G. Vázquez Chamorro, "Introducción a Fernando de Alva Ixtlilxóchitl", en *Historia de la nación chichimeca*, Madrid, Historia 16, 1985, pp. 7-41; J. J. Blanco, *La literatura en la Nueva España: conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989.

cuando el editor Alfredo Chavero recibió la orden del presidente Porfirio Díaz⁴ de llevar a cabo esa labor.

Reconstruir la historia fue obsesión de muchos de los involucrados en la conquista del Nuevo Mundo. La crónica, género que intenta dar cuenta de la verdad de los hechos, posee un fuerte carácter subjetivo; por ello permite comprender que los deseos y las intenciones que sostienen una guerra están en constante pugna y transformación, y varían según la ideología y la personalidad del sujeto que las ostenta. El intento de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, quien nos dice acudió a la voz de los ancianos que presenciaron los acontecimientos que él se atreve a narrar, a las fuentes pictóricas para traducir en palabras lo que éstas contaban, a los anales y a los cantos, muestra en su complejidad que la conquista fue un proceso de negociación cultural: dinámico y cambiante, de ruptura y continuidad. Considerando esto, rescato la diferenciación que propone Salvador Velazco en "Historiografía y etnicidad emergente en el México colonial: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Diego Muñoz Camargo y Hernando Alvarado Tezozomoc", para comprender la naturaleza del texto escrito por De Alva, descendiente de Nezahualcóyotl:

En lugar de hablar de una "crónica mestiza", debemos hablar de un discurso transcultural. ¿Qué se gana con la nueva definición? En principio se evita la connotación más inmediata que tiene la de "mestizaje", que remite inmediatamente a una mezcla racial, biológica, mientras que "transculturación" se refiere más bien a interacciones culturales entre miembros pertenecientes a culturas diferentes.⁵

68

68

Este choque de mundos, atestiguado en las relaciones, es el que aporta una distinción al género. La crónica de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, su decimotercera relación, es sanguinaria, hace hincapié en el tema del providencialismo como impulso histórico de la conquista, rescata las figuras de Cortés y de su antepasado Ixtlilxóchitl, general de los aculhuas; si bien exalta la empresa de los conquistadores por su carácter espiritual y en varias ocasiones al relatar sus hazañas se integra en un "nosotros" que señala a qué bando pertenece como testigo de otra época que aprecia la historia y como devoto de la religión cristiana, también critica la codicia y la crueldad de los españoles que, recelosos por no compartir el idioma y ávidos de sangre enemiga, mataban a diestra y siniestra a los indígenas que se resistieran a esa metamorfosis llamada Nuevo Mundo. Advertimos entre las páginas de esta crónica la complicidad que hubo entre Hernán Cortés y el general Ixtlilxóchitl, momento en que dos culturas se dieron la mano y con ello cambiaron el destino histórico. La inteligencia del estratega, sumada a la furia y sabiduría del guerrero, fueron suficientes

4. Queda referido en la primera página del libro impreso que quiso ver publicada esta obra el "Presidente General Porfirio Díaz, para presentarla como un homenaje de México a Cristóbal Colón en el cuarto centenario del descubrimiento de América" (H. Quint Berdac, M. M. Galván Dávila y L. Medina Gutiérrez, *op. cit.*, p. 7).

5. S. Velazco, "Historiografía y etnicidad emergente en el México colonial: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Diego Muñoz Camargo y Hernando Alvarado Tezozomoc", *Mesoamérica*, núm. 38, 1999, p. 30.

para reunir ejércitos compuestos por miles de indígenas y una suma breve de españoles montados en sus caballos; la fuerza de ambos bastó para derrocar ídolos y dar paso al cumplimiento de la ley evangélica.

El presente trabajo tiene como objetivo ahondar en la importancia histórica que tuvo la *Decimatercia relación: De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica*, de Fernando de Alva Ixtlilxúchitl, para lo que podríamos hacernos las siguientes preguntas: ¿qué función tenía este documento en el contexto de la época? ¿Por qué el autor se empeñó en elaborar dicho testimonio? ¿A qué responde el interés por reformular la historia de la conquista y reivindicar la relevancia de la participación de Ixtlilxúchitl en la guerra de México? Hay que añadir que como a muchos soldados y compañeros de guerra de la época, a Ixtlilxúchitl también le fue negado el reconocimiento por parte de Hernán Cortés, su gran amigo. A esta negación responde la actitud desafiante y a un tiempo conciliadora, por saberse partícipe de un mundo creado a partir del choque de dos, con que Fernando de Alva elabora su versión de los hechos. Interesa a este trabajo analizar la forma en que lo hace, utilizando un tono hiperbólico propio de la expresión barroca, una serie de eufemismos para matizar el sentido desafiante con que logra enfrentar a los amigos españoles, que más de una vez les dieron la espalda a los indígenas. ¿Cómo recrea el autor la intervención indígena en la conquista? ¿Qué ideología ostenta a la hora de elaborar juicios e impresiones sobre los acontecimientos? ¿Cómo convive en su discurso la contradicción entre el carácter heroico de los conquistadores y la crueldad de la que hacen uso?

69

69

Naturaleza del texto

Retomando el criterio de ver la crónica mestiza como un discurso transcultural, podemos valorar la *Decimatercia relación: De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica* por su evidente inserción en el paradigma de comportamiento barroco, ya que éste surge ante una inminente crisis civilizatoria que encuentra eco en la necesidad que los sujetos involucrados en cierto periodo, en este caso el siglo xvii novohispano, tienen de cambiar el juicio histórico.⁶ Para ese entonces, las relaciones de mayor peso sobre la conquista eran protagonizadas por los españoles, encabezadas en su mayoría por Hernán Cortés. Sin embargo, De Alva, atendiendo el llamado de su sangre, investigó en los códices que los tlacuilos pintaron con el fin de estimular la memoria del pueblo, en los cantos y diversos vestigios, así como en los testimonios orales de aquellos a los que aún les tocó vivir dicho episodio histórico y quiso, consciente de su linaje, reescribir las batallas que dieron lugar al nuevo orden político y que poco honor habían otorgado a quien mucho aportó por hacer posible su triunfo.

El tono barroco del texto escrito por De Alva puede ubicarse en el afán reivindicativo del carácter heroico del general Ixtlilxúchitl, dado que la fama y el honor le fue ultrajado por la omisión que de él hizo Cortés al narrar su gloria

6. B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 2005.

en cuanto a conquistador: ambos propósitos, tanto el del historiador como el de aquellos que exaltaron la figura de Cortés, responden a una necesidad espiritual que Bolívar Echeverría describe al parafrasear las ideas centrales que expone Baltasar Gracián en su *Oráculo manual y arte de prudencia*:

El "triunfo" que se persigue en los consejos de Gracián es, sin duda, el del varón empeñado en los asuntos terrenales, "comprometido" en "ganar el mundo". [...] Es el triunfo mundano de un hombre situado en los tiempos "de hoy", en los que —a diferencia de los de antes [...]— ese "ganar el mundo" tiene al fin, después de una larga historia, más posibilidades de coincidir con el "ganar la propia alma" que con el perderla. La realización personal de cada quien es no sólo deseable sino posible, y ello en armonía con la realización de la *katholiké ekklesía* de la comunidad universal de los seres humanos, que ha tomado partido por Dios en contra de Satanás, y que está empeñada en la realización del Bien: "no quiera uno ser tan hombre de bien", dice el Oráculo, "que ocasione al otro serlo de mal".⁷

La fama terrenal del héroe es trascendental. Y no sorprende en este siglo comprender los alcances políticos que durante la conquista tuvo la idea de la gloria celeste, a la que aspiraban sin duda Cortés y el mismo Ixtlilxúchitl; para ello basta la aseveración de que "la conquista buscaba su motivo jurídico y religioso en la evangelización".⁸ Si Ixtlilxúchitl creyó fervientemente en un nuevo orden religioso y participó en la empresa de la conquista, fue sin duda porque, al igual que Cortés y los frailes fundadores, avanzaba movido por el interés de ver transformada la sociedad en que le tocó vivir en un espacio de poder al cual él pudiera tener un acceso importante. Al respecto, Picón Salas nos recuerda "Que el español viera en la tierra mexicana ya no un teatro para la aventura militar efímera, sino sitio para arraigar y quedarse, y que el indio colabore, también, en la formación de la nueva sociedad, es entonces el designio de un Cortés, en el que coincide curiosamente con el de un organizador religioso como Zumárraga".⁹

Rescatar del olvido a Ixtlilxúchitl supone para Fernando de Alva una doble reivindicación; fiel al paradigma de comportamiento barroco, al escribir dicha relación logra hacer visible una sólida estrategia de "contraconquista",¹⁰ mediante la cual puede restituir la fama de su antepasado y mover a las conciencias lectoras a comprender que la conquista fue un proceso de transculturación aun durante las batallas, pues la fusión de fuerzas y pensamientos entre indígenas y españoles dio como resultado el triunfo que "los hijos del sol" quisieron adjudicarse sin dar los créditos correspondientes; a su vez, con la escritura de la decimotercera relación desea mejorar su condición política en la época que le

7. *Ibid.*, p. 178.

8. M. Picón Salas, *De la conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, [1944]1958/1994, p. 60.

9. *Ibid.*, p. 77.

10. J. Lezama, "La expresión americana", en *El reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 385.

tocó vivir.¹¹ Esta segunda reivindicación es la que vuelve incluso más controvertido al texto escrito por Fernando de Alva. Se ha dicho que se trata, más que de un documento histórico, de un memorial.¹² Su razón de ser sigue aún la línea de quien va en busca de la trascendencia, pues De Alva, como lo prueba la intencionalidad de su crónica, es un ferviente cristiano para el que todo tiene lugar por el consentimiento de Dios. Si se está quejando es porque considera justo ante los ojos de su ídolo que le sea restaurada la fama que por linaje ostenta, y para ello acude a las autoridades mostrando que su rebelión es pacífica.¹³

Si como apunta Mabel Moraña en *Viaje al silencio*, "El barroco puede ser percibido como un instrumento sobreimpuesto, que vehiculiza la expresión de una cultura subalterna pero presente, o mejor dicho, sobreviviente",¹⁴ podemos decir que en el texto escrito por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl –tanto por el carácter marginal que tuvo en la época en que fue redactado, como por su capacidad expresiva de demanda histórica, que reivindica varios testimonios hasta entonces silenciados– se encuentra la especificidad cultural del Barroco de Indias.

Reivindicación de Ixtlilxóchitl

Antes de pasar al análisis de algunos fragmentos de la *Decimatercia relación: De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, habría que señalar algunas características del texto que coinciden con el movimiento barroco: es fasto, tiende a la exageración, abunda en detalles y posee un sentido utópico que a su vez contrasta con el reclamo propio de una mirada que reconoce su paraíso perdido y por ello participa ya no sólo en la exaltación del absoluto, sino en la discusión en torno a sus nociones. Dichas peculiaridades dialogan con la definición que brinda Mariano Picón Salas del Barroco de Indias: "Sumo respeto y sumo desenfado, coexisten en esa época que no conoce el término medio, que no logran nunca la 'sofrosine'; [un] tiempo de hipérbole y superlativo; [un arte de] extravagante exageración", como lo nombró Gracián.¹⁵

Desde el inicio el historiador ilustra el ambiente de los bandos en pugna; cuenta, por un lado, cómo la atención y el recibimiento hacia Cortés dado por parte de Moctezuma, el rey Cacama, Cuitláhuac y los indios fue vasto y complaciente: "Y por todas partes que llegaban [...] los naturales les recibían con mucha alegría y regocijo sin ninguna guerra ni contraste [...] y para el servicio

11. H. Quint Berdac, M. M. Galván Dávila y L. Medina Gutiérrez, *op. cit.*, p. 12. Aquellos indígenas que querían recuperar después de la conquista sus derechos territoriales y políticos debían, según las nuevas reglas de la clase dominante, comprobar a través de documentos históricos la antigüedad de su linaje.

12. La RAE define el memorial como un escrito en que se pide una merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que se funda la solicitud.

13. *Ibid.*, p. 16. En su reclamo se dirige a una nueva autoridad considerada por él poderosa, justa y dadivosa, y lo hace a través de la forma impuesta por los españoles; es decir, en su propia lengua y por escrito.

14. M. Moraña, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 24.

15. M. Picón Salas, *op. cit.*, pp. 122-128.

de los españoles pusieron mucha gente de Tezcucuo, México y Tlacopan [...] los españoles estaban en México muy contentos, servidos y regalados".¹⁶

Y, por otro, lo contrasta con la intriga e incertidumbre de los gobernantes indios que se reunían en consejo para discutir la pertinencia de acoger a los españoles entre los suyos. El texto es polémico porque logra representar la tensión política de aquellos tiempos y la resistencia india, pero Fernando de Alva es claro en su intencionalidad, pues no deja de entronar la voluntad de Dios como un destino al que debieron entregarse los participantes de la empresa de la conquista. Por ello hiperboliza ya desde las primeras páginas la devoción que en esta tierra encontró el conquistador, quien "fácilmente los sujetó y atrajo a su devoción, y viéndose con grandísima suma de amigos y que casi toda la tierra era de su parte, acordó de venir sobre México".¹⁷

Del mismo modo fue atraído, al llegar Cortés a Tezcucuo, el infante Ixtlilxúchitl, quien se unió a su ejército y destacó en la batalla cuando el peninsular quiso ganar Iztapalapan. A partir de entonces su lealtad fue española: "A pedimento de Cortés y los demás hicieron señor a Ixtlilxúchitl por ser tan valeroso y uno de los hijos legítimos del rey Nezahualcóyotl";¹⁸ a modo de presagio, el rey Cuauhtémoc consideró que el guerrero sería de mucho efecto a los cristianos y daño para los mexicanos. Fernando de Alva narra con arrebató las escenas cruentas de la guerra, caracteriza la paranoia de los españoles, la ambición desmedida de Cortés, el orgullo de algunos gobernantes indios y vuelve después a un tono de respeto anclado en la fe cuando justifica toda esta crueldad en nombre del providencialismo. Éste es importante porque la reivindicación de la figura de Ixtlilxúchitl cobra fuerza con su posicionamiento ideológico y heroico; el protagonismo de dicho guerrero en la conquista revela que el Nuevo Mundo no fue un orden instaurado tras el triunfo de los españoles, sino un proceso que comenzó en cuanto ellos tocaron tierra; la transculturación ocurrió desde el instante en que un indio como Ixtlilxúchitl reunió a otros miles de diversas regiones para combatir a los mexicas con el deseo de alcanzar un horizonte cultural que no era el suyo, pero con el cual quería identificarse aun si esto supusiera dar la vida en la batalla: "Más quería ser amigo de los cristianos que le traían la luz verdadera, y su pretensión era muy buena para la salud del alma, que no ser de la parte de su patria y deudos, pues no querían obedecerles, y que no tan solamente les favorecería y ayudaría en todo, sino que también perdería la vida por ellos".¹⁹

El pacto entre dos culturas queda representado en la decimotercera relación mediante una imagen fuerte como es la del derrocamiento de los ídolos prehispánicos en la capilla mayor, "donde estaba Huitzilopochtli, [y al] que llegaron Cortés y Ixtlilxúchitl"²⁰ con el fin de embestirlo a un mismo tiempo. Lo que dura la crónica continuará De Alva enfatizando la suma de muertes que perpetró su antepasado en nombre de la empresa española, repitiendo para

16. F. A. Ixtlilxúchitl, *Obras históricas*, 2 volúmenes, edición de Edmundo O'Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, [ca. 1608]1985, p. 451.

17. *Ibid.*, p. 454.

18. *Ibid.*, p. 457.

19. *Ibid.*, p. 462.

20. *Ibid.*, p. 466.

ello cómo luego de matar a tal o cual indio importante, Ixtlilxúchitl le quitaba alguna espada o arma española que éste debió a su vez ganar días atrás a un español vencido. El general de los aculhuas es como figura el intermediario: convence a Cortés para que les perdone la vida a los indios, quienes luego de intentar por varios medios aceptan que no podrán vencer en la guerra y desean favorecer a los conquistadores como última forma de sobrevivencia. En tanto héroe, es evidente su justicia y a ella apela Fernando de Alva, consciente de la importancia política que tendrá la relación, si bien hay que decir que también representa la crueldad y sangre fría de su tatarabuelo en varias escenas donde ciudades y poblaciones son arrasadas por su orden, sin piedad.

Dicho pacto es posible sólo, como lo argumenta De Alva, por la participación indígena que fue sin duda mayor que la de los reducidos ejércitos españoles. Esta guerra fue de intereses. El historiador rescata el ánimo contradictorio de los tlaxcaltecas, guerreros rencorosos y astutos capaces de traicionar a cualquier bando con tal de obtener recursos mediante el robo y saqueo; hace lo propio con la figura de Hernán Cortés al resaltar la visceralidad con que éste tomaba la decisión de dar muerte inaplazable al enemigo si, al revisar un motín, consideraba que faltaba oro, como hizo en Coyoacán tras ganar la batalla de México: "Mandó quemar vivo a un caballero, criado del rey Quauhtémoc, y al darle tormento [a Cuauhtémoc] de fuego por los pies, por más que le dijeron los mexicanos que aunque los matase a todos no tuviese esperanza de hallar el tesoro, que lo echaron en el sumidero de la laguna".²¹

En el caso de la figura del general Ixtlilxúchitl, aunque describe la violencia y crueldad sanguinaria de su participación en la conquista, hace lo posible por contrastar dichas acciones achacándolas a meros efectos de una causa providencialista: siendo en el siglo XVII un ferviente creyente, el autor considera el advenimiento del cristianismo impuesto en la Nueva España como un eje espiritual en la batalla que movió a algunos guerreros, en especial a su ancestro, a derrocar viejos ídolos para recibir a Jesucristo y al nuevo emperador, el rey de España. La de Ixtlilxúchitl, a diferencia de los demás personajes que aparecen en esta crónica, es una imagen conciliadora, dotada de una fe firme, astuta en su proceder y justa en relación a los principios ideológicos que la mueven: sanguinaria cuando de ganar un territorio en compañía de su ejército se trata y empático cuando es capaz de evitar un comportamiento inhumano, aun si viene de Cortés. Esta contradicción nos lleva a preguntarnos ¿qué tan objetiva es la recreación de la gloria y valor de su antepasado hecha por De Alva? A lo que respondemos ya con el conocimiento que nos da la filología de la naturaleza de documento legal que tuvo esta crónica en época: era necesaria dicha exaltación para enfatizar la importancia histórica de su tatarabuelo.

Fernando de Alva Ixtlilxúchitl justifica la figura de su ancestro guerrero al narrar sus hazañas siempre a favor de la nueva religión en puerta y al mostrar cómo Ixtlilxúchitl fue un pionero en los ritos que después se convertirían en costumbres cristianas; cuando llegaron a Texcoco 13 franciscanos, ese primer

21. *Ibid.*, p. 480.

sitio donde se instauró la ley evangélica, el guerrero aculhua estuvo presente en la primera celebración de las vísperas de San Antonio de Padua, la primera misa cantada en el continente, y pudo comprender la dimensión del rito porque Pedro de Gante les había enseñado a él y a otros indios la doctrina cristiana: "Ixtlilxúchitl se derretía en lágrimas que ponía devoción y espanto a los religiosos y españoles que presentes estaban".²² Fue el primero en bautizarse y, a su vez, era tan desahogada su devoción que obligó a la reina Tlacoahuatzin, su madre –quien lo tildó de loco por renegar a sus antiguos dioses– a bautizarse, dándole razones espirituales, pero también amenazándola con quemarla viva si no se convertía a la religión cristiana.

Tras la reedificación de México, de la cual se encargó en buena medida Ixtlilxúchitl, comenzó a notar el desamparo económico y deshonor en que lo fueron dejando esas autoridades españolas a quienes tanto sirvió, pero no desistió y hasta el día de su muerte conservó ese templo con que tanto y bien lo describe Fernando de Alva, quien, como ya vimos, quiso redimir la memoria de su tatarabuelo y lograr gozar un poco de la fama extendida, que a su parecer debió alcanzar su linaje desde aquel triunfo en que se ganó un nuevo Dios y un nuevo mundo. Su afán de preservar su linaje y prestigio lo llevó a narrar las evidentes injusticias de la empresa española: "Eso tienen los codiciosos ojos, que mientras más les dan más quieren y nunca están hartos"²³ y, sobre todo, las del conquistador Hernán Cortés, quien "siempre procuró de matar a los señores y aun a sus nietos, y obscurecer sus hechos y darse a sí solo la gloria".²⁴

Gracias a un documento como la *Decimatercia relación: De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica* de Fernando de Alva Ixtlilxúchitl es posible ahondar en el complejo proceso de transculturación que supuso el choque entre dos mundos, así como comprender que ya dentro del terreno prehispánico había muchas pugnas políticas, puesto que varias de las naciones que apoyaron el propósito español, entre ellas los tlaxcaltecas, estaban descontentos ante la tiranía del imperio mexica y vieron en la invasión extranjera de los hombres montados a caballo y cubiertos por ostentosas armaduras una posibilidad de transformar en algo distinto la sociedad en que vivían. La empresa española no fue un triunfo europeo, sino por el contrario, fue un triunfo de dos culturas. Esto último, a la larga, supuso la existencia del sistema de castas y dio lugar a identidades como la del propio Fernando de Alva Ixtlilxúchitl, que bien hizo en reclamar a las autoridades la importancia política que le otorgaba su linaje, pues –como argumenta a lo largo de la obra– los españoles no hubieran sobrevivido a la contienda sin el apoyo fundamental y fundacional de sus *amigos* aculhuas, tlaxcaltecas, hueyotzincas y demás pueblos. Esta pasión histórica, notoria en las características de estilo que reviso, vuelve a dicho testimonio, que por su recibimiento y lectura a través de los siglos deviene en texto canónico, una digna representación del Barroco de Indias.

22. *Ibid.*, pp. 491-500.

23. *Ibid.*, p. 514.

24. *Ibid.*, p. 505.

La representación del diablo como expresión del sincretismo novohispano en los autos sacramentales *Juicio final* y *El hijo pródigo*

Omar Trinidad Guzmán
Universidad Veracruzana

Resumen: A partir del fenómeno artístico y cultural que Picón Salas denominó Barroco de Indias, en esta investigación se realiza un acercamiento a la representación teatral de la figura del diablo en dos autos sacramentales de la época colonial; en tal manifestación se advierte un sincretismo entre la Nueva España y la Península, que evidencia la especificidad de dicho fenómeno en la construcción de una idea de la maldad y el pecado.

Palabras clave: Barroco de Indias · Auto Sacramental · Sincretismo · Diablo

75

Abstract: From the artistic and cultural phenomenon that Picón Salas called *Baroque of the Indies*, in this investigation an approach is made to the theatrical representation of the figure of the devil in two autos sacramentals of the Colonies; in such manifestation, a syncretism is noticed between New Spain and the Peninsula that evidences the specificity of said *Baroque of the Indies* in the construction of an idea of evil and sin.

Key Words: Baroque of the Indies · Syncretism · Devil

75

En la época novohispana se lleva a cabo un sincretismo donde, "debido a un aditamento de un medio más primitivo, a la influencia híbrida que en la obra cultural produce el choque de razas y la acción violenta del trasplante",¹ se originará en la expresión criolla, y principalmente culta, un fenómeno artístico y cultural conocido como Barroco de Indias. Su singularidad frente al barroco español radica en el encuentro de dos mundos que significó la conquista. Aquel cúmulo de contrastes, aquella "contradicción interior variada [...] voluntad de enrevesamiento, de vitalismo en extrema tensión"² que manifestó el barroco español tendrá también, al convivir en tierras amerindias, el ingrediente vivo de las culturas prehispánicas, lo que en su conjunto concebirá una nueva expresión. El estudio de lo novohispano requiere de una sensibilidad crítica que supere los prejuicios que produce la distancia temporal. Al respecto, Sergio López Mena intuye que "la literatura novohispana pide acercamientos que

1. M. Picón Salas, *De la conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, [1944]1958/1994, p. 122.

2. *Ibid.*, p. 121.

sólo pueden darse partiendo de la cultura personal y el gusto por lo que se hace".³ Obedeciendo a esta necesidad, en este trabajo se ofrece una revisión del impacto del diabolismo en la época novohispana a partir del análisis de dos autos sacramentales; se abordarán no sólo los aspectos de la imagen del diablo en una nueva construcción de la maldad y el pecado, sino el valor que implica su exposición dentro del contexto del Barroco de Indias.

El Barroco de Indias es un fenómeno cultural y artístico propiamente criollo; en su búsqueda por acceder al poder y ser parte de la élite intelectual, la voz del criollo se desprende del reconocimiento de su propia identidad marginal, distinta tanto a la del peninsular como a la del indígena. Su condición de nacido en el Nuevo Mundo le brindaría algunos privilegios, pero no le colocaría en la cúspide del poder. Sería a partir de su capacidad intelectual, así como de su conocimiento de la lengua indígena y del español, que ascenderían a las esferas del dominio y fungiría en los puestos de administración para formar parte de lo que Ángel Rama denominó la "Ciudad letrada".⁴

La conquista de América implicó una dimensión no sólo política, sino también religiosa. Frailes como Bartolomé de las Casas insistieron en la necesidad de una conquista espiritual, en la que se distingue una doble intención: no sólo se debía respetar la dignidad del indio, sino que estaba en el acercamiento comprensivo a su cultura, el sometimiento eficiente de su humanidad. Esta labor por "conciliar dos sociedades y dos mundos opuestos"⁵ supuso una dialéctica, un contraste: se evidencia el conocimiento y manejo de los intereses de la Corona, pero también los intereses de un grupo letrado, los franciscanos. Este razonamiento es muestra de cómo una sociedad o grupo intelectual refrenda el poder al mismo tiempo que lo cuestiona, para procurar, de este modo, un beneficio propio. Picón Salas, al acuñar el término de Barroco de Indias, lo observó de la siguiente manera:

De ese contacto directo y ferviente de los primeros frailes y misioneros con la realidad de la tierra, surgirán las primeras expresiones de criollización, la nueva forma que asume, bajo el imperativo del medio, la idea conquistadora. En esa alba de las sociedades americanas han de coexistir, especialmente en México y Perú, una cultura aristocrática cuyo disfrute anhelan los descendientes de las primeras y más ricas familias pobladoras, el alto clero secular y, desde finales del siglo xvi, la Compañía de Jesús [...].⁶

En esta transformación de una conquista por la espada a una intangible político-religiosa, se observa el desarrollo de diversas actividades artísticas que se recrean en una manifestación nueva y original; lo anterior resulta no en una

3. S. López Mena, "Precisar lo literario en los textos coloniales: una necesidad metodológica", en *La Literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 364.

4. A. Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1984/1998.

5. M. Picón Salas, *op. cit.*, p. 77.

6. *Ibid.*, p. 79.

copia o adaptación de lo hispano, sino en un sincretismo criollo, propio de la Nueva España.

Como Picón Salas ha señalado, las primeras manifestaciones del criollismo se encuentran desde el contacto inicial de los frailes con la tierra indígena. Muestra de ello son los autos sacramentales, cuya representación se procuró en la Colonia con fines primeramente evangelizadores. Esta conquista espiritual implicaba un acercamiento entre culturas, donde el fraile debía procurar la conciliación de dos paradigmas espirituales. La representación del diablo en los autos sacramentales es un reflejo de este sincretismo cultural y religioso. El papel del intelectual criollo, que para Picón Salas ya es evidente en los primeros frailes misioneros, se manifiesta no sólo en su condición de mediador de dos mundos: aquel necesario sincretismo entre culturas que buscaron para hacer posible la evangelización, sino que también implicó un interés político en el que debían procurar y garantizar el apoyo de la Corona.

Los autos sacramentales representados en la Colonia, cuyo origen se remite al teatro religioso medieval español, donde se les conocía como "moralidades",⁷ tienen como primera preocupación la evangelización y educación del indígena. José Onrubia Mendoza señala que, al no ceñirse a una regla de arte poética, la inclinación principal que el dramaturgo debía seguir era la de considerar el único objetivo: "la edificación e instrucción" del pueblo,⁸ lo demás se dejaba en manos de su inspiración. Su representación en España tuvo su máximo esplendor en el teatro de Calderón, "auto de síntesis teológica"⁹ y su principal enfoque era el de invitar al sacramento de la Eucaristía, siguiendo el designio teológico implantado por el Concilio de Trento (1545-1563), donde se establece, mediante la declaración de fe, la presencia real de la sangre y cuerpo de Cristo en el sacramento. En la Nueva España, los autos sacramentales no tendrán una preocupación teológica profunda, pues su mayor interés será procurar un didactismo y evangelizar a las masas.

En 1533 se ubica "la primera representación de teatro misionero",¹⁰ que se lleva a cabo en el colegio de Tlatelolco:¹¹ el *Auto del Juicio Final*, de Andrés de Olmos.¹² Como Franciscano, una de las principales preocupaciones de Olmos fue el conocimiento de la lengua náhuatl para establecer en ella un vehículo eficaz de evangelización. Su preocupación por trasladar a la *lengua mexicana* algunos catecismos o sermones como *El tratado de los siete pe-*

7. J. O. Mendoza, *Trece autos sacramentales*, España, Bruguera, 1970, p. 12; J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1995/2003, p. 109.

8. J. Onrubia de M., *Trece autos sacramentales*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1970, p. 23.

9. A. Valbuena, "Prólogo", *Autos sacramentales (IX-LXX)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. xi.

10. M. Schuessler, "Géneros re-nacientes en la Nueva España: teatro misionero y pintura mural", en *La cultura literaria en la América virreynal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994/1996, p. 275.

11. De acuerdo con José Miguel de Oviedo, se comienza a asociar la disposición arquitectónica de los lugares públicos de la ciudad para acoplarlos a la representación dramática: "En algunas iglesias y catedrales de México y el Perú esa apertura hacia el exterior (atrio, plaza, cementerio) está evidentemente ligada a la práctica de un teatro que estaba apegado a la iglesia como institución y estructura física" (J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 110). A esto debe agregarse, como se hace notar, también la Universidad de Tlatelolco.

12. A. de Olmos, *Auto del Juicio Final*, México, INBA, [ca. 1535]1983.

cados mortales, o su composición de *El tratado de hechicerías y sortilegios*, se explica por su intención de educar a los hijos de la élite nahua, quienes acudían al Colegio de Tlatelolco. De esta manera, el *Auto del Juicio Final* fue compuesto en lengua nahua, a la manera de los *Huehuetlahtolli*.¹³

El tema primordial que se manifiesta en *Auto del Juicio Final* es la condena de la bigamia en el Juicio Final de los tiempos, "problema central sobre el que recae el peso de la condena del Dios vengador".¹⁴ ¿Por qué surge esta inquietud? Al respecto, Margarita Mendoza López, en su presentación a la edición conmemorativa de la obra, escribe:

El choque de dos culturas lleva al caos. Las reglas de conducta se resquebrajan y son muchos los aborígenes y los peninsulares que viven libremente el amor al sexo sin someterse a la coyunda matrimonial. La situación se vuelve intolerable para las autoridades españolas y eclesiásticas. ¡Es menester cortar de un tajo el libertinaje! ¡Es necesario aprisionar al sexo dentro del sacramento séptimo, el del matrimonio!¹⁵

El auto de Andrés de Olmos desarrolla una diégesis poco compleja. La historia que representa el texto dramático ofrece el acaecimiento de una mujer que es juzgada luego de evidenciar su pecado. Al principio, el arcángel San Miguel anuncia la venida del fin del mundo y con ello el Juicio Final. En una ambientación solemne con flautas angélicas, se presentan, a manera de alegoría, el Tiempo, la Santa Iglesia, la Confesión y la Muerte: dirigen su diálogo a conminar a los espectadores al arrepentimiento, dictan sus funciones y se van uno a uno mientras confieren monólogos, en cuya intención se advierte la predicación del sermón católico; aparece Lucía con disposición a confesarse, se confiesa y es condenada por Sacerdote; luego de la condena exaltada, viene el Anticristo quien engaña a Lucía; finalmente aparece de forma intermitente Jesucristo para, en un momento dado, tomar posesión del escenario e iniciar el Juicio Final; se juzga a vivos y muertos, y se condena a Lucía por el pecado de concupiscencia y es llevada por los demonios para ser ultrajada por Lucifer, con quien ha de casarse, según la condena anticipada por Sacerdote.

13. Los Huehuetlahtolli, o la antigua palabra, es el conjunto de "testimonios de la sabiduría de hombres y mujeres que vivieron, hace siglos, en el México indígena [...], un gran conjunto de discursos y enseñanzas que eran el legado de la propia cultura" (M. León Portilla, "Estudio introductorio", *Huehuetlahtolli, Testimonios de la Antigua Palabra*, Librado Silva Galeana, México Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 7). Básicamente, constituían la sabiduría transmitida de forma oral "en diversos momentos a lo largo del ciclo de la vida" (*Ibid.*, p. 34) y principalmente para instruir a los niños y jóvenes en la moral azteca. Los Huehuetlahtolli, como expresión literaria, se caracterizan por su abundancia de "expresiones paralelas, dotadas de un cierto ritmo, un tono de honda finura espiritual y a la vez recurrente empleo de formas reverenciales" (*Ibid.*, p. 43). Al igual que los Huehuetlahtolli, el *Juicio Final* de Olmos está expresado en *tecpillahtolli*, palabra noble, que es "un lenguaje cuidadoso, elegante [...] Dicha forma de expresión era la que se cultivaba y transmitía en los calmécac, escuelas sacerdotales y centros de educación superior" (*Ibid.*, p. 14).

14. M. Schuessler, *op. cit.*, p. 276.

15. M. Mendoza, "Presentación", *Auto del Juicio Final*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983, p. 9.

En primera instancia, para acercarnos a la representación del diablo debe notarse que el auto está escrito, como los *Huehuetlahtolli*,¹⁶ en *tecpihlahtolli*, "palabra noble", variante de la lengua náhuatl cuyo uso era restringido para situaciones rituales o litúrgicas, y que cultivaba principalmente la élite nahua. ¿Por qué Andrés de Olmos prefiere esta variante lingüística y no la del vulgo, *masehualtlahtolli*, si el auto está dirigido al pueblo? Es evidente que lo que busca es captar la atención del público mediante una expresión reverencial que asegure su impacto, ya que la población indígena reconocería la seriedad del evento y así se garantizaría el respeto de los asistentes.

En el auto también se hace uso del latín, pero únicamente en los cantos corales, lo que recuerda a las misas y le imprime al auto un aire litúrgico. La representación del diablo no es muy marcada, pero la idea de su existencia se recalca. La referencia a lo diabólico comienza a construirse en la obra a partir del miedo que provoca la condena final; el uso de la reiteración lo evidencia: "Pues vendrá sobre vosotros el día del juicio, espantoso, horroroso, terrible, tembloroso".¹⁷ De igual manera, se insiste más en la idea de la condenación que en la gracia:¹⁸ "Confesión: [...] Y si no son perdonados no podrán entrar a la casa preciosa de Dios Nuestro Señor, si no ayunan primero. Pues al que lo merezca me lo llevaré allá. Ya tienen la escalera para llegar al cielo¹⁹. Así podrán entrar al cielo".²⁰

En lugar de insistir en la gracia, se insiste en la penitencia, el arrepentimiento y, sobre todo, el castigo. Debido a la cosmología nahua, donde la expresión de "muchos" o "mucho" se emplea a partir de la cantidad "cuatrocientos", a lo largo del poema ésta constituye un recurso para hiperbolizar un sentimiento de pena o infelicidad: "Oh [grita Muerte] hombres del mundo cuatrocientas veces desdichados",²¹ "¡Oh [lamenta Lucía] cuatrocientas veces desdichada soy en la tierra!"²² En esta exageración por la condena y la infelicidad se va tejiendo una imagen del pecado y sus consecuencias. También es la exaltación o turbación de Sacerdote que hiperboliza la culpa de Lucía y resalta su falta: "Sólo has seguido al demonio [...] ¡Ya sucedió, cuatrocientas

79

79

16. En la traducción que ofrece la edición conmemorativa del Instituto Nacional de Bellas Artes, se puede notar, como parte del carácter reverencial que distingue a los *Huehuetlahtolli*, la reiteración de una idea para remarcar su importancia: "de cómo se acabará, de cómo se perderá el mundo..." (A. de Olmos, *op. cit.*, p. 17), "yo soy el alguacil, el elegido, el enviado del cielo", "es muy cierto lo que habéis expresado, lo que habéis explicado", "para que pongan en orden sus cosas espirituales, con llanto, con lágrimas" (*Ibid.*, p. 25), etcétera. Esta expresión no sólo implicaba un sentido reverencial, sino que además se ajusta a la interpretación teatral para hacer énfasis en el asunto tratado.

17. A. de Olmos, *Auto del Juicio Final*, Fernando Horcasitas, Teatro Náhuatl 1. *Épocas novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 720.

18. Debe recordarse el pasaje bíblico donde San Pablo se dirige a los efesios: "Porque por gracia sois salvos por medio de la fe; y esto no de vosotros, pues es don de Dios; no por obras para que nadie se gloríe" (Efesios 2: 8, 9). Sin embargo, es evidente que la intención en el auto es recalcar la culpa como herramienta de arrepentimiento.

19. Al referirse a la "escalera" no sólo tiene una función simbólica, sino también espectacular, pues está puesta en el escenario inmenso, por la que bajarán los ángeles y por donde, al final, subirá Jesucristo con los redimidos.

20. A. de Olmos, *op. cit.*, p. 721.

21. *Ibid.*, p. 723.

22. *Ibid.*, p. 725.

veces desgraciada! Ahora, ya que no quisiste casarte en la tierra, en tu corazón sabes que últimamente te casarás en el infierno, pues mereces que te toquen los suplicios infernales"²³.

La representación del diabolismo se construye a partir de varias manifestaciones; está en Anticristo, demonio o Satanás. La aparición de Anticristo es un tanto grotesca y crea espanto mediante la explosión de pólvora que se sugiere en las didascalias: "Tronará la pólvora, entrará el Anticristo".²⁴ De esta manera, al ser evidente que aquella figura no es Cristo sino un impostor, debido a su aparición ruidosa y de espanto, la ingenuidad de Lucía, al creer en él, se constituye como absurda. Lucía, por tanto, proyecta una imagen no de inocencia sino de estupidez y falta de juicio o discernimiento cristiano. De ahí que la representación del diablo quede ligada a la idea de lo evidentemente malo, y la práctica del pecado que se ha venido condenando hasta ahora se tornará ridícula por ser un acto obviamente equivocado. Una moralidad dogmática cristiana para el vulgo.

La construcción de lo diabólico, que conlleva la caracterización del pecado, no parte desde una concepción absolutamente contraria a la divinidad cristiana, constituyéndose como su antípoda y enemigo. El papel del Anticristo sólo se limita a ridiculizar y evidenciar la actitud absurda de Lucía, mas no se construye en él un enemigo de Cristo. De igual manera, el diablo pasa a ser simplemente otro señor, aunque injusto, a quien ha de servir el condenado: una especie de cacique que azota a sus súbditos con una "cuerda y vara de metal ardiente".²⁵

Los demonios se presentan como seres secundarios, ayudantes de Cristo en el Juicio.²⁶ Más aún, en un lenguaje que recuerda la solemnidad del rezo, los demonios agradecen a Jesucristo por darles su trofeo: "Señor, nos has hecho un favor. En nuestros corazones te esperábamos... Hemos sido merecedores, hemos sido favorecidos por tu corazón amado. Hemos logrado quedarnos con tus criaturas".²⁷ Ante tal circunstancia, Jesucristo se limita a ordenarles que castiguen con más maldad a Lucía "en un temazcal de fuego; atormentadla ahí".²⁸ Cuando el personaje de Jesucristo no manifiesta su enemistad ante la entidad maligna, lo que supondría la minimización de ésta, ambas se exponen como las dos únicas opciones señoriales a las que puede doblegarse el pueblo indígena: o se rinden ante el amor divino de Jesucristo o se someten bajo la injusticia grotesca del maligno, cuyo poder, según parece, no es menospreciado por Dios.

De este modo, puede notarse que en la representación del diablo se sugiere un acuerdo con la divinidad cristiana. Ante todo, el diablo se vuelve un amo injusto, malvado, pero que cumple al pie de la letra el mandato de Jesucristo de castigar a los infieles. No obstante, su exposición escénica debía

23. *Ibid.*, p. 724.

24. *Ibid.*, p. 725.

25. *Ibid.*, p. 732.

26. *Ibid.*, p. 733.

27. *Ibid.*, p. 732.

28. *Idem.*

generar repulsión. Margarita Mendoza López señala que el vestuario con que se representaba lo maligno era "con tocados descomunales de retorcidos cuernos y largos y enroscados rabos de infernales demonios".²⁹ Este sentimiento de repulsión termina de construirse cuando se sugiere que dichas entidades grotescas yacerán junto a Lucía en una violación descomunal: "¿Con que ahora gritas, desdichada? Ahora te haremos gozar en lo hondo del averno. Allí, en nuestra casa señorial, te casaremos, ya que nunca quisiste casarte en la tierra".³⁰

Para darse una idea del impacto que produjo en la audiencia, que debía ser enorme, pues la obra reunía un total de "ochocientos actores improvisados",³¹ debe advertirse en el texto espectacular que sugieren las didascalias no sólo los magníficos cantos corales que abren con música las apariciones divinas –o las de Anticristo–, sino aquellas en donde se sugiere una actuación en éxtasis de una multitud en gritos de dolor: "Todos los condenados gritan; Nuevamente hablan todos; Luego se les expulsará. Tronará la pólvora. Gritarán";³² o la línea de un colectivo, "Todos los condenados: 'Auxilio'"; o incluso al final donde se puede notar que los demonios también tienen instrumentos musicales de viento que tocan con estruendo.³³ Enorme efecto. El *Auto del Juicio Final* tiene una fuerte y cuidada puesta en escena donde se procura infundir temor mediante una poderosa representación dramática.

El texto espectacular también sugiere el uso de cierta indumentaria que precisaba tanto la manifestación de lo divino, lo sagrado y lo cristiano –en las escaleras y el cielo que se abre, las coronas floridas de palma como galardón de los redimidos–,³⁴ como lo diabólico. Lo anterior se refleja en lo sugestivo de la pólvora, la alusión a instrumentos de tortura o la ornamentación con que representan a Lucía en las didascalias: "Sus aretes serán mariposas de fuego, su collar una serpiente".³⁵

A lo largo de la obra se pueden percibir los diferentes medios sugestivos a través de los cuales se pretende un mensaje: el arrepentimiento mediante el temor. Por tanto, es de gran utilidad el empleo de imágenes que refieran una idea simbólica de la maldad. Sin embargo, como se ha notado en el autor, en este contexto no es posible entender al diablo a partir de la idea occidental, donde éste encarna al castigador y posee una imagen tradicional, folclórica o religiosa implantada en la creencia colectiva. De tal manera, la representación del diablo se debió modificar a una imagen de autoridad injusta y grotesca que permite vislumbrar a un amo sin piedad, maltratador, colérico y, además, de aspecto terrible. De este modo, la idea del pecado se relacionó con el castigo y su ridiculización, y también se procuró un nuevo horizonte en el diabolismo y los infiernos, pues al final Lucía, incluso con intenciones de ser aclarativa,

29. M. Mendoza López, *op. cit.*, p. 10.

30. A. de Olmos, *op. cit.*, p. 733.

31. M. Mendoza, *op. cit.*, p. 10.

32. A. de Olmos, *op. cit.*, p. 733.

33. *Ibid.*, pp. 732-734.

34. "Bienaventurado el varón que soporta la tentación; porque cuando haya resistido la prueba, recibirá la corona de vida, que Dios ha prometido a los que le aman" (Santiago 1:12).

35. A. de Olmos, *op. cit.*, p. 733.

expresa: "¡Me ciñe una espantosa víbora de lumbre, corazón del Mictlán, la Morada infernal!";³⁶ excesivamente específica si se intuye que ya se encuentra en el lugar del castigo. En *Juicio Final* se termina con una oración a la Virgen, expuesta directamente por un sacerdote, como si de una misa se tratara. En este atisbo de la manifestación mariana también se puede advertir una moralidad femenina como ejemplo ante el extravío de Lucía.

Muchembled entiende la entidad del diablo desde un enfoque histórico. Sin limitarse a una visión únicamente teológica o filosófica, dicha figura no es en sí misma responsable, desde luego, de aquella manifestación universal de la maldad, sino son "los hombres creadores de su imagen, que inventan un Occidente diferente del pasado, forjando así los rasgos de unión culturales destinados a fortalecerse considerablemente en los siglos siguientes".³⁷ La idea del diablo es tratada por Muchembled como una construcción cultural; conjunción folclórica del pasado y del presente que, por utilidad eclesiástica, llega a fusionarse con la concepción teológica. Para san Agustín de Hipona, refiere Muchembled, "el mito cósmico de la caída de Satanás, como un elemento del *complot* divino, debe conducir a la Redención".³⁸ De este modo, el diablo es un recurso de la religión organizada, una entidad cambiante que debían apropiarse por su efectividad psicológica en la corrección del comportamiento del hombre. De esta manera, sentencia Muchembled, "el enemigo de Dios se ha transformado en el medio de conversión".³⁹

Nada más cercano a lo referido por Muchembled que la recreación del diablo en los autos sacramentales. El diablo como un "medio de conversión" no se entiende entonces como el enemigo impasible de Dios, sino como un ente maligno que está bajo control del Todopoderoso y, por tanto, controlado por la Iglesia, o ¿no acaso ese fue el designio de Jesucristo para con sus apóstoles cuando les dijo que podrían "tomar en sus manos las serpientes?"⁴⁰

Para concluir, Michael Schuessler, en alusión a las investigaciones de Othón Arróniz, señala que el "ejemplo" mexicano denominado *Juicio Final* "no parece tener inmediatos modelos europeos del siglo xv".⁴¹ El investigador señala que las escasísimas referencias [europeas] que sobre el tema se pueden encontrar llevan un sentido muy diferente al del caso mexicano.⁴² En este sentido, podemos recordar la *Farsa⁴³ del sacramento, llamada la Esposa de los cantares* que, como indica José Onrubia de Mendoza, es de autoría anónima; ahí puede apreciarse una intención mucho más cercana a la del *Juicio Final*, de Olmos, pues se busca "la confesión, la contrición y peniten-

36. *Ibid.*, p. 734.

37. R. Muchembled, *La historia del Diablo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 20.

38. *Ibid.*, p. 21.

39. *Ibid.*, p. 22.

40. Marcos 16:17.

41. M. Schuessler, *op. cit.*, p. 276.

42. *Idem.*

43. Según José Onrubia de Mendoza, en el teatro religioso español antiguo se desarrollaron autos que se conocían indistintamente con el nombre de "moralidades", "farsas" o "misterios"; dichas representaciones se montaban en las calles, en el contexto de las celebraciones de la Pascua y su principal finalidad era mostrar un evento bíblico que no necesariamente era el de la Eucaristía (J. Onrubia de M., *op. cit.*, pp. 26-28; Schuessler, *op. cit.*, pp. 274-275).

cia" del *Alma*, esposa de Cristo, quien abandona a su "Amado" Dios por irse con "Don Satán".⁴⁴ Aunque la imagen del diablo aquí resulta parecida a la de un don Juan, el Alma se encuentra en una situación parecida a la de Lucía de *Jucio Final*, pero en este auto español antiguo se manifiesta la gracia de Cristo para con el Alma, muy diferente a la condena de Lucía, que comete el mismo pecado de bigamia que Alma, pero que resulta castigada y exhibida. También se recurre a un didactismo fácilmente comprensible y es el de el "lavarse" para ser purificados. En la *Farsa* española, al hablar Penitencia se presenta una figura lúdica: "Con jabón de penitencia / conviene que os jabonéis";⁴⁵ en *Jucio Final* aparece el mismo ejemplo didáctico, cuando Muerte impele a la humanidad, y de este modo a los espectadores, a "que se purifiquen, que se bañen en la buena luz divina".⁴⁶

El otro auto sacramental que se revisa a continuación es *El hijo pródigo* (ca. 1657). Al respecto, Mariano Picón Salas opinaba que "el auto de *El hijo pródigo*, cuyo autor se supone fue el gran mestizo cuzqueño Espinosa Medrano, me parece dentro de la literatura americana la obra maestra de ese teatro indígena".⁴⁷ Y como muestra de la manifestación del diabolismo en las colonias, una obra que se expuso un siglo después de la de Olmos es el auto sacramental de Espinosa Medrano, que desarrolla una idea diferente de cristianización y, por consiguiente, la representación del diablo es distinta. La formación de Espinosa Medrano fue jesuita, no obstante, se ha señalado la influencia dominica en su pensamiento, lo que justifica también su preferencia tomista.

Se favorece la propuesta de que Espinosa Medrano era criollo ante las conjeturas de su condición de indio, denominándosele incluso el "primer humanista indio". Sin embargo, los privilegios de los que gozó, su acceso al Colegio Seminario San Antonio Abad en Cuzco y su condición económica respaldan el hecho de que era criollo, pues –como apunta Raúl López Espinosa en su tesis doctoral *El problema de la invención de América en el Hijo Pródigo de Juan de Espinosa Medrano*– éste "no parece haber vivido condiciones similares a las que vivían los mestizos ni mucho menos a las que vivían los indios. Pertenecía al sector hegemónico del virreinato, lugar que compartía con los peninsulares".⁴⁸

Como criollo privilegiado tuvo acceso a puestos importantes, como ser nombrado canónigo de la catedral de Cuzco. "Lunarejo", como se le conocía, manifestaba una defensa de los intereses del criollo, adinerado desde luego, frente a los peninsulares; en este sentido, buscaba defender los derechos de prelación del criollo, defensa que, de alguna forma, "implicaba un cuestionamiento a la manera en cómo la Corona hacía uso del principio del Patronato

44. *Ibid.*, p. 53. [Cursivas en el original].

45. Anónimo, *Farsa del sacramento, llamada la Esposa de los cantares*, en J. Onrubia de M., *op. cit.*, vv. 232-233.

46. A. de Olmos, *op. cit.*, p. 723.

47. M. Picón Salas, *op. cit.*, p. 98.

48. R. López Espinosa, *El problema de la invención de América en el Hijo Pródigo de Juan de Espinosa Medrano*, 2015, pp. 66-67.

Real sobre Indias",⁴⁹ mediante el cual influía en el nombramiento y destitución de cualquier prelado. Lo anterior podría identificarlo con la postura de los jesuitas, quienes cuestionaban el papel de la Corona y denunciaban "su corrupción [...] y nunca se sometieron al regalismo imperante".⁵⁰ Sin embargo, en él se ha señalado una postura contraria a los jesuitas debido a su pensamiento tomista, más tradicional, frente al jesuita mucho más libertario y moderno. Si se considera que para ascender en la vida eclesiástica el clero "tenía que cooperar" con la Corona y se recuerda que Espinosa Medrano obtuvo puestos importantes en ella, cabe la pregunta que se hace López Espinosa: "¿era entonces el 'Lunarejo' un prelado que cooperaba?".⁵¹

El trabajo de López Espinosa permite formular la siguiente reflexión: si por un lado Juan de Espinosa Medrano cuestiona la participación de la Corona en la prelación, pero por otro se muestra tradicionalista al oponerse al pensamiento jesuita y tiene acceso a puestos privilegiados, ¿no es acaso ésta la postura que caracteriza al criollo, de refrendar y cuestionar el poder, con el fin de ascender en los privilegios de la élite?

El auto sacramental de *El hijo pródigo* se escribió en lengua quechua en el siglo XVII. Aunque existe una contradicción entre si fue representado o no, la intención de Espinosa Medrano era la de "el reforzamiento de la fe cristiana entre los indios".⁵² En su inclinación de "enseñar deleitando", Espinosa Medrano incorpora una dimensión popular con el fin de lograr un reconocimiento con el público. Esa intención ya comienza a distinguirse al preferir la escritura del auto en lengua quechua, así como al incorporar la variedad gastronómica del Perú y buscar una identificación con los sucesos fundacionales de la cultura prehispánica. La diferencia más visible entre el auto de Espinosa Medrano y el de Olmos es que en *Juicio Final* la principal preocupación es el castigo y la censura de los actos pecaminosos, mientras que en *El hijo pródigo* se procura el arrepentimiento, la gracia, el perdón y la redención. También, aunque pertenecen a una misma expresión dentro del género, ambas obras resaltan distintas necesidades: *Juicio Final* es un auto con énfasis en el séptimo sacramento y *El Hijo pródigo* destaca la eucaristía para alentar al arrepentimiento. En el de Olmos se busca evangelizar e introducir a una cosmogonía nueva; en el de Espinosa Medrano, la redención, la indulgencia, pues se intuye que, debido al momento histórico y en general al tratamiento de la obra, se dirigía a un público ya cristianizado.

La historia mostrada en el auto de Espinosa Medrano es más compleja que la de *Juicio Final*. Los recursos literarios y escénicos que se emplean son mucho más elaborados; sus personajes gozan de una personalidad mucho más construida y es menos tajante en la exposición de la culpa. No obstante, en este auto nuevamente aparece la representación de lo diabólico, tema principal de la presente investigación, como instrumento con el que se pretendía destacar, mediante el contraste, lo divino y lo correcto.

49. *Ibid.*, p. 68.

50. *Ibid.*, p. 79.

51. *Ibid.*, p. 70.

52. *Ibid.*, p. 47.

Siguiendo la parábola de *El hijo pródigo*, tratada en el Nuevo Testamento,⁵³ el desarrollo de la diégesis en la obra de Espinosa Medrano presenta el siguiente orden: sin ningún villancico o aclaración inicial que lo introduzca, comienza el texto dramático con 'Kuyaj Yaya ("el Padre"), refiriéndose a su hijo menor Cristiano, a quien reclama su deseo de marcharse pero en quien respeta su voluntad; al diálogo se suma 'Hanan Saya ("hermano mayor") y, después de darle lo que pide a Cristiano, el padre llama a Diospa Simin ("la Palabra"), quien promete seguir a Cristiano; aparece U'ku ("el cuerpo") y Huaina 'Kari ("la juventud"), quienes también acompañarán a Cristiano; después de algunos diálogos, Cristiano llega a un lugar donde le esperan Mundo (el hombre del mundo), 'Posoko ("espuma"), Pillonkoi ("torbellino") y Aicha Yoya ("voluptuosidad"), quienes lo envuelven en una trampa y le quitan sus riquezas; Cristiano es expulsado de aquel lugar y se va con Nina Quiru ("diente de fuego" o "el diablo"), quien lo humilla; finalmente Cristiano vuelve con 'Kuyaj Yaya y participa del banquete mientras que, en una quinta escena, 'Hanan Saya reclama a su padre por el trato a su otro hijo, y es consolado de inmediato.⁵⁴

La representación del diablo en esta obra ya no será grotesca, como en *Juicio Final*. Las circunstancias exigen la imagen de un diablo reconocible en el nuevo contexto. Será desde alusiones al pecado, la debilidad, la tentación, el derroche, la mentira o diversas actitudes que se contrapongan a la moral cristiana lo que encarnará al diabolismo. Ante todo, se busca la redención final, pues siempre será posible arrepentirse y buscar la gracia.

Todos los personajes tienen una carga simbólica; no obstante, en varias partes del texto se expresa un evidente didactismo que rompe con la significación alegórica en sus personajes y pasa a ser, en boca de Diospa Simin, por ejemplo, un mensaje directo, a manera del sermón católico. Por tanto, siempre se tiene presente que 'Kuyaj Yaya es Dios Padre, que Cristiano representa al alma humana y que personajes como Mundo o Aicha Yoya representan la maldad, y por extensión refieren a una dimensión diabólica.

Frente a una bondad y amor divino que se muestran invencibles a través de la imagen paterna de Dios, se encuentran también la maldad, el vicio y la debilidad, relacionadas con el mundo de las tinieblas. La primera muestra de ello se encuentra en la caracterización de U'ku que, como el cuerpo, también será el bufón; su presencia no sólo brinda un tono burlesco y cómico, pues al ridiculizarse evidencia la falta de juicio e inteligencia de quien peca. "Holgazán soy",⁵⁵ dice al entrar. Su actitud es cual niño que sólo ve por sus necesidades físicas, y cae en el exceso y el egoísmo. El cuerpo humano queda así confinado a una constante ingenuidad, a una falta de dominio propio, víctima del libertinaje, entidad a quien debe no sólo gobernarse sino reprimirse, pues siempre es vencido ante los placeres carnales: "Así beberé, mientras que se mueva la

53. "También dijo: un hombre tenía dos hijos [...]" (Lucas 15: 11-32).

54. La versificación que cita a lo largo de este capítulo fue elaborada minuciosamente y proporcionada por el autor, ya que las ediciones disponibles no cuentan con dicha herramienta, que es difícil de localizar para investigadores y especialistas. [Nota de los coordinadores].

55. v. 103.

tierra; y me emborracharé, hasta que el mundo se derrumbe".⁵⁶ En esta falta de juicio, de lógica, puede leerse la intención de generar en el público cierta opinión de reprobación y repulsión, pues las debilidades del cuerpo y su falta de voluntad quedan ridiculizadas.

Huanai 'Kari, como "la juventud", se reconoce de inmediato por su traición. Su labor será la de alentar a Cristiano en su caída. Su papel es el de quien vive en el ensueño de la vida, su saber es aún fluctuante y pertenece a las ilusiones juveniles. Sin embargo, en algún momento expone una verdad, para luego desaparecer de la escena: "Yo era su juventud, ¿quiere él seguir siendo joven eternamente? Como el viento vuelan los años, pero la vida supera aún al viento".⁵⁷

Como una extensión de la figura del diablo puede leerse el personaje de Mundo. Aunque no se define a manera de entidad maligna que pueda inspirar terror, se le adjudican cualidades como la crueldad, el egoísmo, la ambición y el engaño. Al expresar "yo soy el amo de este mundo",⁵⁸ que confirma Cristiano al llamarlo "Señor del mundo",⁵⁹ recuerda a la denominación bíblica de Satanás como el príncipe de este mundo: "Ahora es el juicio de este mundo; ahora el príncipe de este mundo será echado fuera".⁶⁰ Por tanto, el personaje Mundo viene a representar una dimensión diabólica.

La aparición de Aicha Yoya no sólo significa la tentación y la concupiscencia, el engaño y la voluptuosidad. Es un personaje femenino en quien se condena, en ella y en las mujeres que la acompañan, su ambición: "¿Tiene algo, qué quiere darnos?".⁶¹ Su presencia significa no una fuente sino una pérdida de la riqueza para Cristiano, lo que también recuerda a la denominación bíblica del diablo como el "devorador": "Reprenderé también por vosotros al devorador, y no os destruirá el fruto de la tierra, ni vuestra vid en el campo será estéril, dice Jehová de los ejércitos".⁶² Por tanto, Aicha no sólo encarna la tentación sexual, ya que pasa a simbolizar una cualidad del adversario del hombre.

Es a partir de la necesidad, el hambre y la pobreza de Cristiano que se introduce la representación dramática del diablo. "¿Moriré de hambre? ¿o buscaré trabajo? [...] por el hambre y mi vientre haré trato con el mismo diablo".⁶³ Luego de un breve soliloquio por parte de Diospa Simin, en donde ocurre un rompimiento de la cuarta pared y se dirige al público diciendo "Vosotros que me escucháis, tomadle por ejemplo [a Cristiano], como él vuestras almas pueden extraviarse",⁶⁴ comienza una simbología que introduce la representación de Nina Quiru, el diablo.

En el auto se alude lo grotesco del diablo al compararle con un cerdo; y como ocurre en *Juicio Final*, también se le refiere como a un patrón, un cacique,

56. vv. 120 y 121.

57. vv. 855-858.

58. v. 215.

59. v. 252.

60. Juan 12: 31.

61. v. 358.

62. Malaquías 3: 11.

63. vv. 1106-1115.

64. vv. 1034-1036.

avaro e injusto: “El patrón es avaro, como el diablo, además colérico, penden-
ciero y pronto a pegar. Me deja morir de hambre, aquí no estaré nunca bien”.⁶⁵
Al aludir al lugar en donde reina este “avaro señor”, se presenta una especie de
infierno dantesco donde figuran cerdos,⁶⁶ donde hay frío y calor en extremo, “lo-
bos y fango”; hay también perros y hambre, necesidad y pobreza.⁶⁷ Un ambiente
hostil, insoportable para Ahuatiri (“pastor”). Esta alusión remite más a una idea
simbólica del infierno, muy distinta a la que se desarrolla en *Juicio Final*, donde,
al ser nueva la concepción del infierno, únicamente se dice que es el Mictlán.⁶⁸

Puede notarse que el diablo aquí es otro amo que, contrario a 'Kuyaj Yaya,
es injusto. Recordando a Muchembled, la encarnación del diablo no denotaría la
de un adversario de Dios, ni siquiera figura como la imagen del enemigo a quien
hay que vencer, cual arcángel Miguel con su espada. El diablo viene a sustituir
una autoridad; es un cacique injusto, malhablado, que insulta y maltrata sin pie-
dad. La dimensión diabólica y divina quedan expuestas como contrapartes de
una alegoría de la servidumbre y el cacicazgo: el amo bueno y amoroso, y por
lo tanto necesario; y el amo terrible, despiadado, como única segunda opción:

Oye eso [reclama Ahuatiri].
Eres avaro y malicioso;
a quien más te obedece,
lo colocas en el patio del hambre.
Como a perros y a animales
dejas sufrir a la gente.
Tampoco llegas a dar nunca
lo que prometiste pagar.
Lo que das, es medido con aire,
no sacia,
no llega al estómago; y yo,
quien por el lodo y el fango
he conducido a tus cerdos,
estoy hinchado por el hambre.⁶⁹

La contraparte de lo diabólico, es decir, la presencia divina de Dios, ahora pue-
de resaltar con fuerza gracias a esta exposición previa de oscuridad mons-
truosa. Luego de un arrepentimiento patético expresivo, Cristiano eleva una
oración para reconocer la benevolencia de Dios como amo y señor bueno.
Diospa Simin le recomienda hacer “sufrir bastante” a su cuerpo y corregirlo
antes de entrar a la presencia divina. Finalmente, 'Kuyaj Yaya manifiesta, en un
soliloquio con expresión solemne y ritual, el valor y significado del sacramento

65. vv. 1049-1052.

66. La presencia de este animal no puede ser gratuita, pues no sólo es sinónimo de repulsión en la
tradición hebrea, sino que el propio Jesús los elige como un habitáculo demoníaco: “Había allí un
hato de muchos cerdos que pacían en el monte; y le rogaron [los demonios] que los dejase entrar en
ellos; y les dio permiso” (Lucas 8: 32).

67. vv. 1064-1085.

68. A. de Olmos, *op. cit.*, 2004, p. 734.

69. vv. 1074-1085.

donde remarca la importancia de la eucaristía: "así pensé, y te entregué mi sublime cuerpo en el pan, mi sangre en el vino antes de mi muerte".⁷⁰ Al recibir a Cristiano el padre muestra su benevolencia al aceptar y tratar bien a U'ku. En el banquete final también habrá un baile, pero no será sensual como el de Aicha, sino una evidencia de la alegría de Dios, quien, por lo tanto, no se muestra como una entidad silenciosa y llena de culto, sino de gozo y entusiasmo que pasa a relucir como una opción atractiva de vida en plenitud. Si se recuerda la fiesta sensual y pecaminosa que se vivió con Mundo, puede notarse el manejo de los contrarios para destacar la bondad real, el gozo y la verdadera "paz que sobrepasa todo entendimiento".⁷¹

La representación del diablo permite advertir no sólo la imagen antropomorfa que construye un imaginario cultural; el diabolismo implica la comprensión de un horizonte de maldad que concentra todo un posible imaginario cultural y teológico de adversidad espiritual. En el manejo de sus categorías, ejemplificadas en la representación de la maldad, se puede reconocer una intención de conquista cultural, espiritual y, por lo tanto, política.

¿Cómo puede entenderse entonces la escenificación del diabolismo en los autos sacramentales de Andrés de Olmos y Espinosa Medrano dentro del Barroco de Indias, como promete el título de este trabajo? Ha sido evidente que la idea del diablo occidental tuvo que ser modificada y recreada a partir de las nuevas proposiciones culturales y folklóricas del medio. La imagen del diablo siempre ha sido, según Muchembled, producto de una transformación temporal. Sin embargo, al introducir su representación resulta controvertido el hecho de que en la tradición prehispánica no hubiera una idea del pecado o la condenación eterna; no obstante, existía una marcada reverencia hacia la autoridad política y social que se relacionaba con el miedo y el respeto ante la ira de los gobernantes. Tal sentimiento se extendía a las deidades, a quienes se respetaba en su oculta existencia y se les temía. Un ejemplo podría ser el nombre de Motecuhzoma,⁷² cuyo significado según su etimología es "nuestro señor enojado".⁷³ Curiosa relación entre el concepto de autoridad y el enojo que quedan conciliados en la figura del gobernante; un sincretismo que explica la recreación de la idea del diablo en la Nueva España ahora como un señor malvado, un amo injusto o un cacique despiadado.

El Barroco de Indias implica una convivencia de contrastes en donde la expresión criolla manifiesta una fusión de ideas. Al esclarecer finalmente que este fenómeno conlleva una dialéctica, se puede advertir que ésta ya se muestra desde el conquistador, no sólo en el criollo. Cuando el hombre europeo pisa el suelo americano, dice Mabel Moraña:

Serán justamente la imaginación y el particularismo americanos los factores que constituirán, por su misma especificidad, el desafío más importante a los modelos europeos, ya que a partir de aquéllos

70. vv. 1359-1362.

71. Filipenses 4: 7.

72. Por deturpación lingüística hispana: Moctezuma.

73. *Gran Diccionario Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, s.v.

se realiza la impugnación sistemática de los universales en que se apoya la conquista espiritual del Nuevo Mundo y su colonización ideológica.⁷⁴

Es por eso que el *Auto del Juicio Final* de fray Andrés de Olmos, fruto del sincretismo que constituirá la expresión criolla, no queda excluido de lo que se entiende como Barroco de Indias por el hecho de ser de un peninsular. Del mismo modo, indica Moraña, así como "la sociedad criolla se abre, progresivamente, a culturas no hispánicas, a contenidos antes condenados como paganos y plebeyos, a productores culturales de distinto género, raza y lengua",⁷⁵ Andrés de Olmos procura conciliar dos horizontes culturales distintos, en este caso desde la idea del diablo, para lograr el objetivo de evangelizar a los indígenas. Como parte de una expresión criolla, atiende la pluralidad cultural y lingüística: "A través del teatro misionero se produjo una supervivencia colonial del teatro indígena y del espíritu de resistencia aborigen; aunque adaptado a las necesidades ideológicas del mensaje religioso, no deja de incorporarle, subrepticamente, sus mitos, su colorido y hasta su sensualidad pagana".⁷⁶

En el interés por refrendar o cuestionar la autoridad de la Corona subyace la búsqueda del poder. Por tanto, en el caso de Andrés de Olmos no sólo es un propósito evangelizador el que le guía a componer un auto sacramental, sino hacer visible la utilidad que significaba para la Corona la presencia de dicha orden religiosa en las Indias y justificar así la subvención pecuniaria por parte del monarca. No por casualidad acude el virrey Antonio de Mendoza a presenciar el hiperbólico espectáculo; ahí será testigo de su impacto y conveniencia al admirar el sometimiento simbólico evidenciado en el bautismo multitudinario por aspersion, el cual, según indica Salazar Quintana, se practicó al finalizar el auto.⁷⁷

En *El hijo pródigo* también existe una intención de cuestionar y refrendar el poder, actitud que caracteriza, como se viene explicando, al Barroco de Indias. ¿Cómo se presenta esta dualidad? Espinosa Medrano expone simbólicamente el poder de la Corona en la representación de 'Kuyaj Yaya, y en el diablo, Nina Quiru, el desamparo de tal autoridad. Al buscar representar el auto expondría una postura política en la cual invita a los antagónicos de las autoridades políticas a la "redención". Empero, también reafirma su autoridad intelectual al destacar el dominio espiritual que como eclesiástico ejerce mediante el conocimiento de la lengua y tradiciones peruanas, y ser él mismo un medio de acercamiento al público indígena. De igual manera, Espinosa Medrano hace una recomendación sutil a la Corona y es la de procurar en su actuar ante los indios cusqueños el papel del padre amoroso que confía en la cualidad moral

74. M. Moraña, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 12-13.

75. *Ibid.*, p. 21.

76. J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1995/2003, p. 109.

77. L. C. Salazar Quintana, *Esplendor y decadencia del teatro doctrinal misionero del siglo XVI en la Nueva España*, Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Nacional Autónoma de Ciudad Juárez, 2011, p. 48.

de sus súbditos, y que sólo mediante Diospa Simin, o sea “la Palabra de Dios” –y con ello, la intercesión de la Iglesia– es que el descarriado ha de volver a los rediles de la autoridad española. Por tanto, Espinosa Medrano expone no sólo la importancia de su participación como prelado para mediar entre el pueblo y la Corona, sino también su apoyo a la autoridad del monarca.

91

Discurso Colonial

91

Análisis de las estrategias y modos de operar de las ideologías en el discurso colonial *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa

Landysh Ziyatdinova
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: El objetivo del presente trabajo es analizar algunos fragmentos extraídos de la *Relación de las cosas de Yucatán*, libro escrito en el siglo XVI, con el propósito de mostrar algunas estrategias y modos de operar de las ideologías en el discurso del franciscano Fray Diego de Landa. Al igual, considero importante precisar algunos conceptos y categorías que formaron parte del tema de nuestro trabajo, como la categoría del "discurso colonial" propuesta por decolonialistas como W. Mignolo (1995) y R. Adorno (2014), el concepto de "ideología" definido por Vilorio (1985), van Dijk (1998, 1999), Geertz, C. (1990), etcétera, y las "estrategias y modos de operar de las ideologías" propuesto por J. Thompson (1993).

Palabras clave: Discurso colonial · Ideología · Modos de operar de ideologías · Estrategias discursivas

Abstract: This paper aims to analyze a few fragments retrieved from *Relation of the Things of Yucatan*, written on the XVI century, for the purpose of showing some strategies and operation modes of ideologies in the discourse of the Franciscan Fray Diego de Landa. As another consideration on the present investigation, we consider important to define closely some concepts and theoretical categories such as: *colonial discourse*, proposed by the decolonialists scholars W. Mignolo (1995) y R. Adorno (2014); *ideology* defined by Vilorio (1985), van Dijk (1998, 1999), C. Geertz (1990), et al., and, *strategies and operation modes of ideologies* proposed by J.Thompson (1993).

Key words: Colonial Discourse · Ideology · Operation Modes of Ideologies · Discursive Strategies

Introducción

Durante los siglos xv y xvi la conquista de América supuso un escenario propicio para representar. Se trataba de un mundo completamente nuevo, con habitantes y culturas desconocidas, que tenía que ser explicado por los conquistadores europeos. Durante los primeros años se llevó a cabo un amplio

desarrollo explicativo acerca de la realidad americana, efectuada desde un inicio a través de las cartas, las relaciones, los relatos, las verdaderas historias y manuscritos que presentaban de forma retórica las características de los territorios y sus habitantes. A primera vista pareciera como si, en efecto, se tratara de textos muy sencillos que describen la flora y fauna, la presencia de las lenguas "exóticas", o la situación política y económica de los pueblos americanos. Sin embargo, estas conclusiones e interpretaciones, desde mi punto de vista, son muy básicas, pues constituyen el resultado de una lectura superficial y, por ende, considero importante avanzar en el análisis, sobre todo haciendo énfasis en el lenguaje y el nivel discursivo de los textos; ya que a través del uso del lenguaje se hace posible la formación de alianzas y la difusión de creencias e ideales, lo que permite delimitar modelos mentales utilizados para representar a un grupo en concordancia con un sistema de creencias o ideologías. De allí mi insistencia en recalcar el rol fundamental que juega el lenguaje, entendido en este trabajo como un discurso, y subrayar, una vez más, la importancia del análisis del nivel discursivo de las producciones coloniales.

De acuerdo con el tema que se ha planteado, el objetivo del presente trabajo es examinar algunos fragmentos extraídos de la *Relación de las cosas de Yucatán*, libro escrito en el siglo XVI, con el propósito de mostrar algunas estrategias y modos de operar de las ideologías en el discurso del franciscano fray Diego de Landa. Del mismo modo, considero importante precisar determinados conceptos y categorías que forman parte del tema del trabajo, tales como la categoría del "discurso colonial" propuesta por los decolonialistas W. Mignolo y R. Adorno, el concepto de la "ideología" definido por Vilorio, van Dijk, Geertz C., entre otros, y las "estrategias y modos de operar de las ideologías" propuesto por J. Thompson.

93

93

El discurso colonial como categoría que permite analizar cualquier texto colonial

La categoría de "discurso colonial", a la que considero bastante oportuna para el estudio de los textos coloniales, fue propuesta por dos grandes representantes del decolonialismo latinoamericano: Walter Mignolo y Rolena Adorno,¹ la cual surge a partir de la discusión en torno de una crisis en el estudio de la literatura hispanoamericana; según algunos autores, esta crisis se debe a que comienza a cuestionarse su carácter singular. El objetivo de enfrentar la crisis, de acuerdo con los autores de esta tendencia, es ampliar la visión analítica de los textos coloniales, dejar a un lado "lo canónico" e ir enfocándose en los sujetos. También se hace énfasis en el estudio de los textos coloniales no tanto en el momento de su recepción, sino en el de su producción, lo cual implica observar todo un contexto sociohistórico en el que fueron producidos dichos textos; quién y para quién se escribieron, etcétera. De acuerdo con

1. W. Mignolo, "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism", *Latin American Research Review*, núm. 28, vol. 3, 1993, pp. 120-134; Rolena Adorno, *Colonial Latin American Literature: A Very Short Introduction*, Oxford, University Press, 2011.

Mignolo, la búsqueda de nuevas categorías, nuevos modos de estudiar los textos producidos en los territorios americanos son maneras de trascender la crisis y de reconstruir la historia cultural hispanoamericana de una forma más auténtica y completa. Con el fin de contextualizar un poco este punto, haré una breve revisión del momento histórico en que emergió la necesidad de inventar nuevas categorías y modelos analíticos de los escritos coloniales.

Hasta el momento de la aparición de las perspectivas decoloniales latinoamericanas, los textos coloniales habían sido el objeto de estudio de una sola disciplina; dicho de otro modo, todas las producciones textuales coloniales se analizaban a partir de las categorías y las herramientas analíticas establecidas por los estudios literarios. Con el paso de tiempo, los decolonialistas como Walter Mignolo y Rolena Adorno vieron la necesidad de aproximarse a los textos novohispanos desde otras ópticas, haciendo una fuerte crítica al concepto mismo de literatura y proponiendo la introducción de una nueva categoría para nombrar las producciones coloniales y ampliar el campo analítico de las mismas. Es decir, los decolonialistas comienzan a plantear sus dudas acerca del género, de las tipologías textuales de los textos coloniales, intentando establecer al mismo tiempo los criterios de lo que es una literatura latinoamericana y en qué medida un texto colonial puede o podría ser considerado como "literario".

El padre de los decolonialistas, Walter Mignolo, en la introducción a *El lado más oscuro del Renacimiento*, expone todo un campo problemático referente al tema de las producciones coloniales de los siglos XVI y XVII, y menciona el uso de la categoría de "discurso colonial" propuesta por primera vez por Peter Hulme.² Según P. Hulme, el discurso colonial abarca todo tipo de producción discursiva vinculada "con" y elaborada "en" situaciones coloniales.³ En este enfoque, la categoría sitúa a la producción discursiva en un contexto de interacciones conflictivas, de apropiaciones y resistencias, de poder y dominación. Más adelante, Mignolo introduce algunos cambios en la definición de la categoría propuesta por Hulme, ya que había sido elaborada para otro contexto muy distinto al de América Latina. Así, revisa la cuestión del poder en América colonial y cómo dicho concepto, tan cargado de significaciones, opera en el terreno discursivo. Posteriormente, Mignolo aprobaría la categoría de "discurso colonial" planteada por Hulme; sin embargo, también cuestionaría sus alcances. De acuerdo con el autor, no todos sus aspectos dan cuenta de "[...] interacciones semióticas entre diferentes sistemas de escritura, como el alfabeto latino introducido por los españoles, el sistema de escritura picto-ideográfica de Mesoamérica y los quipus del Perú colonial".⁴

Como Mignolo, una de las representantes más reconocidas de la postura decolonialista, Rolena Adorno, formuló algunas observaciones en cuanto al empleo del concepto de "literatura" y de "lo literario" en relación con todas

2. Para Peter Hulme, el "discurso colonial" es un conjunto de prácticas lingüísticas unificadas por su despliegue común en la organización de asuntos coloniales, un conjunto que podía incluir el más firulístico y burocrático de los documentos oficiales.

3. *Apud* W. Mignolo, *op. cit.*, p. 7.

4. *Ibid.*, pp. 7-8.

las producciones textuales de la época colonial. Según la autora, "La noción de la 'literatura' se reemplaza por el 'discurso', porque el primer concepto se limita a ciertas prácticas de escritura, europeas o eurocéntricas, mientras que el discurso se abre el terreno del dominio de la palabra y de muchas voces no escuchadas".⁵ Al inscribir todos los textos coloniales en el ámbito de los estudios literarios, y sobre todo en el momento de su análisis, dejamos pasar varios aspectos de mucha relevancia, por ejemplo, el problema del sujeto (o de los sujetos), la cuestión del "otro" y los fenómenos socioculturales e históricos, por citar algunos. A propósito, Adorno indica que:

Las categorías estéticas y género literario no han formulado satisfactoriamente los problemas en el estudio de las letras coloniales nos han otorgado intentos de descripción genérica de obras y nos han enseñado la necesidad de reconocer la densidad de los discursos inherente en la producción cultural de la colonia.⁶

De esta manera, y consecuentemente, la investigadora propone un cambio de paradigma; "Nuevo paradigma: de modelo de la historia literaria como el estudio de la transformación de las ideas estéticas en el tiempo al modelo del discurso en el ambiente colonial en tanto estudio de prácticas culturales sincrónicas, dialógicas, relacionales e interactivas".⁷ Posteriormente, el *Nuevo paradigma* propuesto por R. Adorno llevó a una "ruptura epistemológica"⁸ en el ámbito de los estudios de los textos coloniales, cuyo resultado fue la aprobación de la categoría de "discurso colonial" por la mayoría de los estudiosos. La mencionada categoría propuesta por los decolonialistas permite examinar los textos coloniales y analizar los fenómenos que ocurren dentro de dichas producciones a partir de una gran variedad de herramientas teórico-analíticas, como veremos.

Ideologías

Tal como lo plantean los representantes del enfoque del análisis crítico del discurso (ACD),⁹ las "ideologías" poseen estructuras que organizan y regulan las representaciones conceptuales acerca de cómo son los grupos y las comunidades, cómo se asemejan y cómo se diferencian uno del otro, así como las formas de relaciones intergrupales ancladas en los intereses grupales. Evidentemente, en este caso tendríamos que delimitar el concepto mismo de "ideología" y cómo lo entendemos. Para autores como Viloro y van Dijk,¹⁰ las

5. R. Adorno, *op. cit.*, p. 11.

6. *Ibid.*, p. 14.

7. *Idem.*

8. El término fue propuesto P. Bourdieu en *El oficio del Sociólogo*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1975.

9. Van Dijk, *Ideology*, London, Sage, 1998; N. G. Pardo, "Análisis crítico del discurso: un acercamiento a las representaciones sociales", en *Forma y Función*, núm. 12, 1999, pp. 63-81.

10. L. Viloro, *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985; T. Van Dijk, *op. cit.*, 1998; T. Van Dijk, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 1999.

ideologías son cognitivas, ya que abarcan creencias, ideas, pensamientos, juicios y valores. Las ideologías son sociales, en tanto que permiten identificar a los grupos. Las ideologías son cognitivas, ya que proporcionan las relaciones sociales compartidas desde los modelos mentales. Viloro sostiene que:

Las ideologías son formas de ocultamiento de intereses de un grupo social, que pretende hacerlas válidas universalmente a partir de la aceptación colectiva y es ahí donde los grupos y la sociedad cobran su relevancia. Al mismo tiempo las ideologías cumplen una función social de cohesión entre los miembros de un grupo y de dominio de un grupo o una clase.¹¹

Según la reflexión que propone Viloro, podemos entender que se trata de creencias que manipulan a los grupos con la finalidad de promover la aceptación de un cierto grupo que busca ejercer el "poder", o bien "dominio" sobre el "otro". Por un lado, hay quienes afirman que las ideologías son esquemas culturales que pretenden orientarnos ante realidades problemáticas. La pertenencia a cierto grupo también es ideológica. Según esto, el antropólogo Clifford Geertz asevera:

Las ideologías son esquemas culturales dentro de los cuales se encuentra una variedad de patrones, los esquemas culturales –religiosos, filosóficos, estéticos, científicos, ideológicos– son "programas"; suministran un patrón o modelo para organizar procesos sociales y psicológicos, así como los sistemas genéticos proveen un correspondiente modelo de la organización de procesos orgánicos.¹²

Geertz también habla del carácter retórico de las ideologías, señalando que no hay que olvidar las metáforas, metonimias e hipérbolos que construyen las imágenes de las comunidades; por ejemplo, decir "saqueadores" a los españoles, o "caníbales" a los nativos.

Desde otro ángulo, hay quienes conciben la *ideología* como una ilusión, un engaño, un ocultamiento o una falsedad y distorsión. En este caso, cabe mencionar a Roland Barthes,¹³ quien analizó el concepto desde varios niveles de significación. Según él, un signo podía construirse en un segundo nivel; esta idea de nuevos niveles de significación permitió luego comprender las mitologías elaboradas sobre la modernidad y la posmodernidad. Como señala Barthes con el ejemplo de "coche" o "automóvil", que en un primer nivel significa "vehículo para viajar", en un segundo nivel puede significar prestigio, riqueza, y en un tercer nivel puede asociarse con la idea de comodidad, velocidad (dependiendo de los contextos sociales), control (sobre la naturaleza, por ejemplo).

Otra visión del concepto de ideología es la de Umberto Eco, para quien es una óptica parcial del mundo que se caracteriza por ocultar las cosas.¹⁴ En el

11. L. Viloro, *op. cit.*, p. 17.

12. C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 16.

13. R. Barthes, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

14. U. Eco, *De la periferia al imperio*, Sonzogno, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1977.

lenguaje eso ocurre a partir de la elección de las palabras y la argumentación. Mientras, desde la perspectiva sociológica, Thompson piensa que las ideologías van unidas al "poder", delimitando el uso del concepto a las ideas y creencias que establecen y sostienen el "dominio".¹⁵ Y el "dominio" existe cuando estamos frente a un grupo de personas asimétrico en relación con el "poder". En este punto cabe señalar que el "dominio" no se limita a las relaciones de clase, como decían los marxistas, sino que va más allá. De acuerdo con Thompson, las ideologías operan de cinco modos; al mismo tiempo, a estos modos van ligadas diferentes estrategias de construcción simbólica: 1) *legitimación* (racionalización, universalización, narrativización); 2) *disimulo* (desplazamiento, eufemismos, tropos); 3) *unificación*; 4) *fragmentación*; 5) *reificación* (naturalización, eternalización).

Estrategias y modos de operar de las ideologías en el discurso

Ahora bien, el objetivo del presente trabajo, como ya se había señalado, es visibilizar la articulación que existe entre discurso e ideología; dicho de otro modo, se analizarán las estrategias y modos de operar de las ideologías propuestos por Thompson, que subyacen en las estructuras discursivas, porque las ideologías cobran su sentido y actúan con mayor fuerza precisamente en el terreno del discurso. Cuando hablamos del discurso, conviene aclarar que se trata de los usuarios del lenguaje que representan los intereses de ciertos grupos sociales; también se trata de seres con sus experiencias, creencias, valores, principios, etcétera. Se trata de los sujetos quienes emiten juicios sobre el grupo de los "otros", evaluando así sus actividades, ideologías, creencias.

En el nivel discursivo, las ideologías operan a partir de una selección léxica, y dicha selección a su vez es estratégica por parte de quien emite el juicio. Así, el discurso nos provee la información explícita y a veces implícita sobre las ideologías subyacentes en sus estructuras. El análisis detallado de las estructuras del discurso nos permite ver las estrategias y modos de funcionar de las ideologías. Ahora bien, con el fin de ejemplificar lo dicho, propongo examinar algunos fragmentos extraídos de la obra de fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*. Para el análisis se optará por la taxonomía propuesta por Thompson, quien señalaba, al mismo tiempo, que estos modos van vinculados a diferentes tácticas de construcción simbólica.

El primer modo de operar de la ideología, como lo había señalado Thompson, es el de *legitimación*. Cualquier dominación, para que sea estable, necesita de una *legitimación* basada en las imágenes e ideas que hacen que el dominio sea válido y aceptable. Una ideología legitimadora se fundamenta en ciertas estrategias. La primera se trata de la *racionalización*, es decir, razonamientos que justifican determinadas relaciones sociales e institucionales, y son presentados como dignos de apoyo (evangelización, como un proceso necesario para civilizar y salvar al pueblo de las cosas del demonio).

Como podemos observar en los siguientes fragmentos (1, 2, 3), Landa intenta justificar los actos evangelizadores de los frailes, afirmando que todas

15. J. Thompson, *Ideología y cultura moderna, teoría crítica social en la comunicación de masas*, México, UAM Xochimilco, 1993.

las torturas y castigos eran merecidos porque salvaban a los "indios", cuyas almas estaban poseídas por los demonios. La realización de este modo, en este caso, ocurre a partir de la estrategia de racionalización:

1) *Si esto de parte del demonio, que lo procura y hace, es crueldad grande, de parte de Dios justísimamente permitido, para que, pues no se quieren regir por la razón que él les ha dado, comiencen a ser en esta vida atormentadas y a sentir parte del infierno que merecen.*¹⁶

2) *No ha Dios dado acrecentamiento a los indios con la nuestra nación española de las cosas dichas, pero hanles ido sin paga, las que no se pueden comparar, ni merecer, que son la Justicia y Cristianidad y Paz en que ya viven, por lo cual deben más a España y a sus españoles.*¹⁷

La segunda se trata de la *universalización*, donde los intereses de un grupo o nación, una comunidad o una institución, son presentados como lo mejor y más provechoso (la "cultura civilizadora"). Los ejemplos de la estrategia de *universalización* que podemos observar en los fragmentos 3 y 4, cuando Landa habla sobre la importancia de la nación española, le permite construir la superioridad de su nación en términos del "desarrollo económico", "civilización" y la "cristiandad", el "desarrollo cognitivo" y la "inferioridad" de los "indios", en términos de "incivilizados" y "atrasados":

3) *El uso de la moneda y de otras muchas cosas de España, que aunque habían pasado y podido pasar sin ellas, viven sin comparación más como hombres con ellas [...].*¹⁸

4) *[...] con razón, pues se puede gloriarse a España en Dios, pues eligió Dios entre otras naciones para remedio de tantas gentes, por lo cual ellas le deben mucho más que a sus fundadores ni genitores.*¹⁹

La tercera estrategia es la *narrativización*, que se trata de las historias, leyendas y mitos, costumbres, acerca del pasado de un grupo étnico, nación sin importar las diferencias sociales, económicas, etcétera, como se ilustra a continuación:

5) *y que dicen que tenían otra ley antes de la población desta ciudad, que mandaba sacar las tripas por el ombligo los adúlteros.*²⁰

El segundo modo de operar de la ideología es el *disimulo*, cuya primera estrategia es el *desplazamiento*, en el que se acostumbra utilizar un término para referirse a una persona u objeto. De esta manera se trasladan las connota-

16. Citamos la edición yucateca de Alfredo Barrera Vázquez, *Vida y obra de Fray Diego de Landa, Relación de las cosas de Yucatán*, Mérida, E. G. Triay e hijos, 1938, p. 123. [Negritas nuestras].

17. *Ibid.*, p. 147.

18. *Ibid.*, p. 146.

19. *Ibid.*, p. 147.

20. *Ibid.*, p. 16.

ciones positivas y negativas de uno al otro. Veamos el fragmento 6, donde Landa se refiere a cierta gente como "idólatras" por algunas prácticas que ejercen en la comunidad. Asimismo, "Hechiceros" es otro de los nombres que empleaban los frailes para describir a los médicos locales. En los dos casos el uso de estos nombres comunes hace visible la ideología franciscana de la Edad Media, que orientaba la conducta de los religiosos católicos.

6) *los más idólatras eran los sacerdotes, chilanes, hechiceros y médicos, chaces y nacones.*²¹

La segunda consiste en el *eufemismo*, que es la representación selectiva de las relaciones del poder con el fin de lograr una evaluación positiva. Por ejemplo, los fragmentos 7 y 8 son realmente los argumentos que proporciona el fraile Landa para justificar tanto sus propios actos cometidos, como los de los españoles. La justificación se logra por medio de una evaluación negativa de las acciones cometidas por el grupo de *otros* (los sacerdotes indios). Así, frente a una percepción negativa de los sacerdotes indios, se va construyendo la imagen positiva de los frailes españoles, lo que posteriormente permite a Landa excusar incluso la inquisición, torturas, etcétera:

7) *los más idólatras eran los sacerdotes, chilanes, hechiceros y médicos, chaces y nacones; y que sobre apartarles destas cosas, vinieron a aborrecer a los frailes.*²²

8) *fueron pervertidos por los sacerdotes que en su idolatría tenían, y por los señores, y tornaron a idolatrar y hacer sacrificios, no solo de sahumeros, sino de sangre humana, sobre lo cual los frailes hicieron inquisición.*²³

El tercer modo en que operan las ideologías es *la unificación*, donde las diferencias del poder social y económico no se aceptan, sino que debe haber una unidad, una homogeneidad. Un ejemplo común es que todos hablen una misma lengua, pertenezcan y practiquen la misma religión. Los nativos de las tierras americanas fueron claro modelo de este tipo de *unificación*. Dicho de otro modo, la *unificación* constituye un intento de eliminar las diferencias, con el propósito de estandarizar y dominar; así podemos advertirlo en el fragmento en el que Landa dice que hallaron algunas "letras" y "las cuentas" diferentes, pero que de ellas hizo un "alfabeto":

9) *De sus letras pondré aquí un A, b, c, que no permite su pesadumbre más, porque usan, para todas las aspiraciones de las letras, de un caracter.*²⁴

21. *Idem.*

22. *Ibid.*, p. 31.

23. *Ibid.*, p. 33.

24. *Ibid.*, p. 109.

Y no solamente lo hizo Landa, sino otros conquistadores también. La gran mayoría de los documentos hallados en la época de la conquista y la colonización muestran cómo, poco a poco, sus letras fueron sustituyéndose por letras latinas. Aquí mismo también podemos incluir el proceso de evangelización masiva de los pueblos que, en realidad, ha sido una de las estrategias más poderosas de la dominación española.

Un cuarto modo es la *fragmentación*, que funciona enfatizando las diferencias entre los grupos y personas, olvidando todas las similitudes. Las diferencias tomadas en cuenta carecen de referente hacia las actitudes, las creencias y la apariencia. En los casos extremos se trata de eliminación (extirpación) de los *exogroups* (grupos discriminados), por ser distintos y con el fin de lograr "la unificación".

Podemos hallar los casos de *fragmentación* en los ejemplos 10 y 11, donde Landa emite el juicio negativo hacia las prácticas, los sacrificios, autosacrificios, o todo aquello concerniente con lo que él entendía como la presencia del demonio. El punto exacerbado de la fragmentación podemos encontrarlo en el ejemplo 12, donde Landa, junto con otros compañeros, deciden extirpar el rasgo diferencial de los "indios":

10) **Hallámosles grande número de libros destas sus letras.**²⁵

11) **y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del demonio.**²⁶

12) **se los quemamos todos, lo cual a maravilla sentían y les daba pena.**²⁷

El quinto modo es la *reificación*, según Thompson, y obra mediante la estrategia de naturalización; es decir, los factores históricos, sociales, culturales en determinadas situaciones se presentan como el resultado de las características naturales. La percepción de la mujer como "incapaz", "frágil" e "inútil" también se debe a eso, ya que el dominio sobre ella se ha apoyado desde la antigüedad en la idea de que las características psicológicas y biológicas del sexo femenino las hacían menos, o bien "inferiores" al sexo masculino. En ese sentido, como podemos ver en el siguiente fragmento (13), Landa realiza una evaluación negativa de las mujeres indígenas, señalando su desventaja en la cognición, su "suciedad", su actitud de creer en hechicerías y su ignorancia:

13) **Las mujeres son cortas en sus razonamientos y, especialmente si eran pobres, no acostumbran a negociar por sí.**²⁸

Otra forma de *reificación* se presenta a través de la estrategia de *eternalización*, que se basa en los mensajes que confirman la superioridad de un grupo a través de las frases como "las cosas siempre fueron así; es lo que les toca; si no fuera por nosotros/ por nuestra nación":

25. *Idem.*

26. *Idem.*

27. *Idem.*

28. *Ibid.*, p. 41.

14) Y así **creo lo han sido entre esta gente**, para que con ellos supiesen, apartando el oro del lodo y el grano de la paja, [...].²⁹

En este caso, Landa una vez más muestra la superioridad de la nación española diciendo que así era esta gente (los "indios"), pero con la llegada de los españoles aprendieron muchas cosas.

Hasta aquí hemos podido observar que el tema de la ideología no es una cuestión solamente histórica, social o cultural, sino también discursiva, como se pudo advertir en los fragmentos seleccionados, los cuales muestran las estrategias y modos de operar de las ideologías, que a menudo son utilizadas principalmente para legitimar la opresión de ciertos grupos, tanto como para posicionar a los opresores como a la autoridad suprema, y sirven para ir construyendo la imagen positiva de un grupo superior frente al otro inferior que, en nuestro caso, fueron los españoles ante los "indios", el mundo "civilizado" frente al mundo totalmente "incivilizado".

La época colonial y sus producciones discursivas son temas que se trabajan constantemente; sin embargo, aún quedan enormes lagunas en torno a los fenómenos, en función de los eventos ocurridos entonces. Es por eso que hay que atender la necesidad de realizar las investigaciones con herramientas de análisis interdisciplinarias que permitan echar luz sobre los diferentes sucesos de la época y la escritura colonial. Sabemos que no es fácil, pero consideramos que se trata de una tentativa necesaria para lograr una comprensión más amplia de la conquista y la colonización en América.

29. *Ibid.*, p. 147.

Salvadora de los santos: la primera ficción evangelizadora en la Nueva España¹

Laura Athié
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: Mucho antes del nacimiento de los Libros de Texto Gratuitos, las “Cartillas de enseñanza” en Español y en lengua indígena fueron estrategias utilizadas durante el México del Siglo xviii por las instituciones gubernamentales y religiosas para la instrucción de los indígenas. Sin embargo, hasta 1784 no existió una imagen capaz de generar la empatía de la infancia hacia la fe cristiana. Ese año se publicó la biografía *Vida Exemplar de Salvadora de Los Santos*. El discurso de dicha obra se analiza en el presente trabajo como ejemplo de memoria ficcionalizada. Esta revisión se lleva a cabo en el contexto de los movimientos feministas actuales y en relación con otras dos creaciones de la cultura nacional: la Virgen de Guadalupe y La Patria.

Palabras clave: Memoria · Mujer · Discurso biográfico · Libros de texto · Evangelización

Abstract: Long before the birth of the Mexican Free Textbooks, the Teaching Booklets, edited in Spanish and in indigenous languages were one of the most used strategies for the instruction of the indigenous in Mexico in the 18th century. However, there was no leading image capable of generating empathy towards the Christian faith among the Mexican children, until 1784 with the publication of the biography: *Exemplary life of Salvadora de Los Santos*. On the analysis of the biographical discourse as a generator of a fictionalized memory on the figure of the indigenous woman, the case of Salvadora is reviewed, in the context of current feminist movements, along with two other creations of Mexican culture: the Virgin of Guadalupe and *La Patria*, the Fatherland which in Spanish is a feminine entity.

Key words: Memory · Woman · Biographical discourse · Textbooks · Evangelization

Tres mujeres icónicas de la cultura mexicana

Sin duda, la figura de la madre mexicana, a través de la imagen de la mujer –corpulenta, morena, de rasgos indígenas, generalmente sumisa, fuerte y,

1. La primera versión de este trabajo, que no incluía una comparación de la figura de Salvadora con Victoria Dorantes y la Virgen de Guadalupe, se presentó en diciembre de 2019 en el seminario de Neorretórica del Posgrado en Ciencias del Lenguaje del ICSYH-BUAP, con la Dra. Beatriz Gutiérrez Müller.

sobre todo, devota y fiel ante la palabra de Dios—, ha sido el ícono más potente utilizado por el poder político y el eclesiástico a lo largo de la historia de México. Un ejemplo es el caso de la Iglesia católica en su evangelización de los “naturales” del Nuevo Mundo conquistado, de acuerdo con Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de 1552. Para convertirlos no bastó el derramamiento de sangre, fue necesaria la enseñanza y la predicación de la fe católica sobre la figura de la mujer. Dos son las imágenes más poderosas que han servido para formar lo que se conoce como la identidad nacional del mexicano; una para convertir a los paganos en católicos: la Virgen de Guadalupe, y otra para formar la idea de país: la Patria, del pintor Jorge González Camarena. Y dos las formas más útiles para dichos fines: llevar la doctrina directamente a las escuelas y plasmar obras pictóricas en los muros de las iglesias, en los murales de los edificios de gobierno o en los libros de texto que leen miles y miles de niños y niñas. Sin embargo, antes de Guadalupe y de la grandiosa y morena Patria envuelta en la bandera nacional, hubo una mujer cuya imagen careció de representación pictórica, pero tuvo una representación biográfica tan fuerte, que funcionó para adoctrinar a miles de indígenas en el catolicismo, con tres fines fundamentales: la salvación eterna, la enseñanza del credo católico y la integración a los usos y costumbres occidentales. Esto implicaba, por ejemplo, la abolición del sacrificio humano, de la poligamia y del politeísmo. Su nombre: Salvadora de los Santos, una indígena otomí que, según narra su biógrafo, al descubrir la fe en Dios se transformó en una santa.

¿Cómo se construyó el discurso biográfico que ficcionalizó la imagen de la mujer mexicana sobre esas tres figuras femeninas y, muy particularmente, cómo se elaboró discursivamente la representación de Salvadora? ¿Continúan ellas tres siendo icónicas para las mujeres que hoy forman parte de los movimientos #8M,² #MeeToo o #NiUnaMenos?

Guadalupe, la virgen del cerro del Tepeyac

La historia de Juan Diego, un joven indígena hoy canonizado, y su encuentro con la visión de una mujer morena sobre el cerro del Tepeyac es, tras repetirse durante casi cinco siglos, hartamente conocida; no así, el nombre de Marcos Cipac de Aquino quien, por órdenes de fray Juan de Zumárraga, la pintó para convertirla en la “Madre de los mexicanos”. Éste es, sin duda, uno de los primeros ejemplos de la cosificación de la mujer para transformarla en un símbolo útil con fines de adoctrinamiento, como sucedió con la imagen de Salvadora de los Santos.

Diversos investigadores y artistas mexicanos, entre quienes se encuentran Joaquín García Icazbalceta o Edmundo O’Gorman,³ han probado que la

2. Día Internacional de la Mujer, 8 de marzo.

3. A. Martínez, “El artista indígena que pintó a la Virgen de Guadalupe y fue olvidado por la historia”, *Historia. Cultura Colectiva*, 2017. Consultado en <https://culturacolectiva.com/historia/la-historia-de-marcos-aquino-y-la-virgen-de-guadalupe>

imagen de la virgen morena no responde a un acto sobrenatural sino de creación, gracias al talento de Cipac, apenas nombrado por Francisco de Bustamante, otro fraile franciscano, como el "indio Marcos" en algunos de sus textos.⁴ Es notable la forma en que, a partir de la representación de Marcos Cipac de Aquino, el mito fantástico que prevalece actualmente en el imaginario del mexicano desbancó al politeísmo indígena y se convirtió en un imán durante la conquista religiosa que acabó con la identidad de los naturales, para convertirlos, finalmente, en *hijos de Dios*. Es innegable que el poder de la leyenda de San Juan Diego logró convertir a la mujer, en este caso santa y morena, en una épica notable y fundacional para los mexicanos, desde 1531 hasta nuestros días, gracias a que fue plasmada en una tilma con la imagen de la Virgen de Guadalupe.

La Patria tlaxcalteca

La Patria es otra de las representaciones fundacionales en nuestra identidad nacional, que también se gestó como materna, igual que Guadalupe. La modelo real de esta imagen llevaba el nombre de María Victoria Dorantes Sosa y era originaria de Tlaxco, Tlaxcala; fue inmortalizada al óleo cuando tenía 18 años de edad por el pintor jalisciense Jorge González Camarena sobre una tela de 1.20 x 1.60 metros. Posteriormente, su imagen se reprodujo como la portada de los libros de texto gratuito (Itg), con un tiraje de millones de ejemplares para todas las asignaturas de la educación básica en México. Ella, a diferencia de Salvadora, ha sido una figura femenina multisignificada, no a raíz de su calidad de obra pictórica, sino desde su simbolismo como personaje educativo.

La Patria, esta mujer de brazos fuertes envuelta en la bandera nacional que lleva un libro en la mano derecha y una balanza en la izquierda, fue vista en las escuelas y hogares mexicanos de 1962 a 1972 en una primera etapa; posteriormente fue retomada en 1992, durante el gobierno de Ernesto Zedillo Ponce de León, y regresó en 2014 para permanecer hasta hoy.

A diferencia de la creación de la Virgen de Guadalupe, María Victoria, transformada en madre patriótica, llegó al imaginario nacional en 1961 tras la convocatoria de Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Educación Pública. En esa época, la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (Conaliteg), a cargo de Martín Luis Guzmán, decidió diseñar una sola portada para todos los volúmenes de los seis grados de primaria. Así, Victoria Dorantes, en un acto involuntario, reemplazó a las antiguas colecciones creadas por David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, José Chávez Morado y Raúl Anguía-

4. Según Edmundo O'Gorman, el artista aparece apenas nombrado como Marcos Cipac, Marcos Aquino o Marcos Griego. Ángel Vargas, por otro lado, indica que también fue mencionado por Bernal Díaz del Castillo en sus crónicas sobre la Nueva España (A. Vargas, "Reportaje la huella de un pintor indígena", *La Jornada*, 2002); mientras que Rodrigo Vera menciona a Cipac como el autor de la primera de tres imágenes que crean la Virgen, ícono formado por un palimpsesto que hoy se muestra en la Basílica de Guadalupe (R. Vera, "La Guadalupeana: tres imágenes en una", *Proceso*, Centro de investigación sobre sectas, religiones y nuevos movimientos espirituales, 2002).

no, que mostraban los rostros de Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Francisco I. Madero. Y su imagen, a diferencia de la de Salvadora que no fue gráfica sino discursiva, ha logrado permanecer a lo largo de generaciones en la huella mnemónica de la identidad idealizada de lo que se supone debemos ser las mexicanas. Este fenómeno identitario quizá obedezca a que su nacimiento como personajes elaborados para fabular una identidad nacional ideal está ligado a dos características: el que ambas son "madres de México" y el que las dos fueron figuras narradas y pictóricas, mientras que Salvadora jamás parió otra cosa que no fuera la palabra de Dios.

La encarnación de Victoria como una patria progresista fue la elegida para ilustrar los libros editados por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y se convirtió en un ícono tan fuerte que ha sido difícil remplazarla, pues muestra un prototipo de mujer mexicana protectora; ella representa a la madre que acuna y defiende a sus hijos. Poseedora de una mirada marrón, cabello azabache y piel morena, es un símbolo majestuoso. Siendo, además, callada y fuerte, encarna el ideal femenino que primaba en sociedades pasadas y que, en gran medida, continúa vigente. Observada hoy en los 200 millones de Itg impresos y distribuidos para 25 millones de alumnos de todos los niveles educativos del Sistema Educativo Mexicano cumple también, como Salvadora, una poderosa función evangelizadora.

105

Salvadora de los Santos, la indígena

105

Si bien ambas imágenes femeninas, la de Guadalupe y la de la Patria, han sido *edificantes* y evangelizadoras, además de útiles para el adoctrinamiento de nuevas generaciones de mexicanos a lo largo de la historia, resulta interesante analizar a fondo la figura de una más, cuya biografía impresa y llevada a las escuelas católicas a manera de libro de texto en 1784 funcionó a la perfección para abrir paso, en las conciencias de la infancia indígena, a los principios católicos durante la llamada conquista de México: Salvadora de los Santos, indígena otomí. Esto sucedió dos siglos antes del nacimiento de los LTG, que se imprimieron por primera vez en 1959.

En 1780, en México, se comenzaban a establecer las bases de un sistema educativo ligado a la iglesia católica y vinculado, en gran medida, a las costumbres y lenguas de los grupos indígenas que debían ser evangelizados. Una de las estrategias más utilizadas en esa época fue la aplicación de las "Cartillas de enseñanza" en español y lengua indígena. Éstas eran empleadas como los primeros materiales educativos en nuestro país por frailes y monjes dedicados a la instrucción de los infieles. Sin embargo, no existía aún una imagen protagónica fuerte capaz de generar en los niños y las niñas indígenas empatía hacia la fe católica.

No fue sino hasta 1784 que las parcialidades de Tlatelolco y Tenochtitlan, en la Ciudad de México, encuentran en una indígena otomí llamada Salvadora la oportunidad de mostrar a los educandos una verdadera vida ejemplar. Así, deciden financiar la edición de mil ejemplares con la biografía de esta mujer que-

retana bajo el título de *Vida exemplar de Salvadora de Los Santos*, india otomí, que se convierte en el primer libro de texto gratuito en México. A partir de esta biografía escrita en Querétaro, México, en 1784, de Antonio de Paredes, cura jesuita, se buscó responder en este trabajo a las siguientes preguntas:

1. ¿Con base en qué estrategias retóricas aplicadas por el autor de la biografía de Salvadora es que la autoridad educativa en turno define la utilidad del documento como libro de texto?
2. ¿Por qué la vida narrada y ficcionalizada sobre la vida de Salvadora funcionó como edificante?
3. ¿Cómo es que la figura de la mujer como emblema protector y materno, difundida desde el poder público y el de la Iglesia, como el caso de la Virgen de Guadalupe y de la Patria, continúa vigente en la actualidad?

Desde estos cuestionamientos se identifican a lo largo de este capítulo los argumentos, las figuras retóricas, el uso del *ethos* y el *pathos* en el discurso biográfico ficcionalizado escrito por Antonio Paredes y la relación de Salvadora con los valores predominantes de su época. De igual forma, se analiza el voto de calidad a la obra en la escritura del sacerdote Paredes, denominado por Lejeune⁵ como el pacto autobiográfico que otorgan los *otros* –los lectores, los estudiantes, los maestros, la Iglesia católica y el resto de las mujeres que se identificaban con Salvadora– a sus recuerdos escritos a manera de diario ficcional:

En agosto de 1762 una mujer murió en la ciudad de Querétaro –escribete Escalante–. Ella fue una de las miles de personas que fallecieron a causa de la epidemia de viruela que azotó a la Nueva España. Su nombre era Salvadora de los Santos Ramírez Martínez y varios aspectos de esta mujer indígena seguramente llamaron la atención de sus contemporáneos.⁶

¿En quién pensó el autor de la vida de Salvadora cuando escribía?, ¿por qué contó lo que contó?, ¿qué eventos decidió relatar y por qué?, ¿qué ocultó? Estas son las dudas en torno a la memoria narrada en tercera persona, surgidas a partir de la segunda pregunta, que se desvelan a continuación. Se busca identificar al destinatario virtual, ese *narratario* al que se refiere Genette⁷ y a quien el autor, se dirige.

Finalmente, frente al análisis, conviene reflexionar sobre la redacción de este documento: cómo es que se le cree, a tal grado, que las *epifanías*⁸ de

5. P. Lejeune, 1989, *apud* M. Bamberg, "Who am I?: Narration and its contribution to self and identity", *Theory-Psychology*, núm. 21, vol. 1, 2010, pp. 1-22.

6. Escalante, 1996, p. 445, *apud* D. Tanck, "El primer libro de texto gratuito en México: La biografía de Salvadora de los Santos, una mujer indígena, publicada en 1784", en *Entre paradojas: a 50 años de los libros de texto gratuitos*, México, El Colegio de México/Secretaría de Educación Pública/Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 2011, p. 53.

7. Genette, 1972, *apud* H. Carrasco, *Introducción al estudio del narratario*, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua, Documentos Lingüísticos, 2015, p. 2.

8. Momentos interaccionales y experiencias que dejan marcas en la vida de las personas, de acuer-

Salvadora pasan a ser el ejemplo de muchas niñas, quienes, bajo el camuflaje de la religión o de las letras se identifican con sus enseñanzas y dan como verdadera toda la historia ficcionalizada de Paredes. Sostiene Lejeune: "Lo que cuenta como autobiografía es un tanto borroso, porque se basa en un pacto entre el autor y el lector que no se puede rastrear directamente en las cualidades textuales".⁹

Sobre los libros de texto en México, antes y después de Salvadora

Justamente en la ciudad de Querétaro, de donde fue originaria Salvadora, se imprimen todos los libros de texto gratuitos que hoy se distribuyen en las escuelas mexicanas en cada ciclo escolar, empastados y enviados por camión, tren, barcos y hasta en lanchas, automóviles, caballos y burros, desde las bodegas de la Conaliteg. Fundada por Adolfo López Mateos, presidente de México en 1959, la Conaliteg trabaja desde entonces en apego a lo que la currícula diseñada desde la SEP define para cada asignatura de la educación básica obligatoria.¹⁰ Así, edita, imprime y distribuye libros que llegan desde hace 59 años a los alumnos, en ediciones muy distintas al diario personal que, hace 235 años, escribiera Paredes como si fuera Salvadora.

Pero en el Querétaro del siglo XVIII de Salvadora, ni la SEP ni la red nacional de escuelas públicas, ni los planes de estudio obligatorios o una industria editorial fortalecida existían aún. Los pensamientos relacionados con la producción técnica no eran motivo de distracción, simplemente no se enunciaban. Se trataba de un Querétaro ganadero, centro del comercio y del acuerdo de precios, uno de los principales productores de lana de toda América.¹¹ Entonces, durante la infancia de Salvadora, la educación iba de la mano de la evangelización a través de los misioneros franciscanos. Es, tras ese contexto histórico que, cuatro meses después de su muerte, el cura jesuita Antonio de Paredes decide publicar su biografía con el título de Carta edificante en que el P. Antonio de Paredes de la Compañía de Jesús da noticia de la exemplar vida, sólidas virtudes y santa muerte de la Hermana

do con Denzin. En éstas, el carácter personal se manifiesta. Frecuentemente son momentos de crisis o de alegrías. Alteran el significado fundamental de las estructuras en la vida. Sus efectos pueden ser positivos o negativos. Se trata de actos existenciales, algunos ritualizados otros rutinizados. Los significados de las experiencias expresadas en las epifanías siempre se dan en retrospectiva, puesto que son revividos, nuevamente experimentados en las historias de las personas que cuentan lo que les sucedió (N. Denzin, *Interpretive Biography. Qualitative Research Methods*, series 17, University of Illinois at Urbana-Champaign, A Sagle University Paper, 1989, pp. 70-71). Traducción propia.

9. Lejeune, 1989, *apud* M. Bamberg, *op. cit.*, p. 22.

10. Desde el porfiriato y en los gobiernos de Álvaro Obregón, Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho se comenzaron a diseñar textos de acuerdo con las ideologías vinculadas a cada gobierno para las escuelas del país. Por ejemplo, el 3 de octubre de 1921, Vasconcelos se convierte en el primer Secretario de Educación Pública de México y afirma: "Al decir educación me refiero a una enseñanza directa de parte de los que saben algo, en favor de los que nada saben; me refiero a una enseñanza que sirva para aumentar la capacidad productiva de cada mano que trabaja [...]" (SEP, *Historia de la Secretaría de Educación Pública. Creación de la Secretaría de Educación Pública*, 2020, párr. 11).

11. Inafed, *Enciclopedia de las delegaciones y municipios de México: Querétaro de Arteaga*. Historia, Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, 2020.

Salvadora de los Santos, india otomí, donada del Beaterio de Carmelitas de la Ciudad de Querétaro.¹²

Paredes se convierte así en el creador de un personaje ejemplar para todas aquellas niñas indígenas que desearan llegar a los caminos de Dios, siguiendo la huella de Salvadora.

En las escuelas de la Nueva España había poca variedad en los libros de texto: cartillas con seiscientas letras y sílabas para deletrear y memorizar; el catecismo de la doctrina cristiana con preguntas y respuestas escritas en el siglo XVI por el jesuita Jerónimo de Ripalda, publicado en español y en las principales lenguas indígenas del virreinato; los "Jesuses" con letras, sílabas, oraciones y párrafos de la doctrina cristiana; y el "catón", término genérico para libritos en verso o prosa con aforismos atribuidos al estadista de la Roma antigua Dionisio Catón.¹³

La vida de Salvadora, entonces, resulta de mucha utilidad en ese México que aún tenía frente a sí un enorme reto evangelizador y educativo. Al posicionarla como paradigma de la ejemplaridad de la mujer cristiana, no sólo se le ficcionaliza y cosifica, sino que se le inserta en la diégesis nacional como el deber ser de las niñas indígenas. Pero la decisión de Paredes de ficcionalizar esa "otra vida" y la de las autoridades gobernantes en turno de publicarla, contribuyeron a la generación de un arquetipo para la infancia de la época. De acuerdo con Corona Berkin, la representación gráfica y narrativa es fundacional en la experiencia social de los niños y las niñas: "Existe una relación no entre el dibujo y el objeto, sino entre el dibujo y la imagen abstracta",¹⁴ que dan como resultado una convención social.

Sobre Salvadora de los Santos y de cómo su vida se convirtió en carta edificante¹⁵

En el México de la época colonial, en el que la existencia estaba determinada por dos factores fundamentales: la inmigración y la mortalidad causada por epidemias constantes,¹⁶ y en donde la esperanza de vida era de 41 años,¹⁷

12. A. de Paredes, edición de D. Tanck, *op. cit.*

13. D. Tanck, *op. cit.*, p. 54.

14. B. Corona y E. Diez-Martínez, "El libro como objeto cultural. Un estudio comparativo con niños de dos grupos sociales", *Comunicación y Sociedad*, núms. 18-19, 1993, p. 47.

15. Las ediciones de las que se extraen los fragmentos para este análisis son dos: a) la recuperada por Dorothy Tanck Estrada para *Entre paradojas*: a 50 años de los libros de texto gratuitos (*op. cit.*), gracias a la Biblioteca Nacional de Chile, que corresponde a la segunda edición de 1763 y b) El facsímil digitalizado de la Carta edificante, reimpresión de la Imprenta Nueva Madrileña, 1784.

16. L. Márquez y P. O. Hernández, "La esperanza de vida en la ciudad de México (siglos XVI al XIX)", *Secuencia*, núm. 96, 2016, pp. 6-44.

17. La esperanza de vida calculada es de 23.9 años al nacimiento, y a la edad de 15 años, los sobrevivientes podían esperar vivir 26.7 más; es decir, hasta los 41 años, edad a la que la probabilidad de morir se incrementaba. La edad promedio de este sector de población, en ese entonces, era de

Salvadora de los Santos vivió hasta los 61 años. Esta otomí, hija de padres indígenas nobles, fue considerada una santa por muchos de sus contemporáneos –incluyendo al sacerdote Paredes– y fue admirada porque sabía leer y escribir. Nació en Fresnillo, Zacatecas, en 1701 y llegó a San Juan del Río, Querétaro, como migrante para convertirse en ayudante comercial y agrícola de su padre, y ejercer como pastora de ovejas. Se trata de una mujer que no sucumbió tan joven a las enfermedades que solían llevarse pronto a los más débiles o con menores recursos económicos.

Paredes narra la existencia de su protagonista desde la niñez, pero con un énfasis particular en los eventos importantes desde sus 35 años de edad, cuando en 1736, Salvadora se ofrece a ser acompañante de un grupo de mujeres beatas que se ordenan carmelitas. ¿Cómo no convertir a Salvadora en una heroína de la época, si además de dominar la palabra castellana oral y escrita, durante 26 años, según narra Paredes, trabajó consiguiendo limosnas, caridades y alimentos para sostener a sus hermanas carmelitas?

La narración, escrita con las epifanías¹⁸ de Salvadora ficcionalizadas por Paredes, la dedicación y la inteligencia de la indígena otomí a lo largo de esa última etapa de su vida, propició que mucha gente la admirara. “Salvadora de los Santos sabía leer y escribir, una habilidad poco frecuente entre las indias otomí, etnia juzgada por muchos, incluyendo los aztecas, de ser el grupo más bárbaro, perezoso y atrasado del altiplano”.¹⁹ Documenta Tanck: “Tan popular fue el libro, que la primera edición prontamente se agotó y se reimprimió el año siguiente, en 1763, para satisfacer las ansias de muchas personas que lo deseaban tener”.²⁰

Tanta singularidad y calidad virtuosa de Salvadora sirvió como base para la decisión de que su vida llegara, a manera de libro de texto, a los niños, niñas y adultos indígenas que en ese entonces tenían la fortuna de recibir enseñanzas a la par de la catequización y la educación: “En 1784 los gobernadores indios de Tlatelolco y Tenochtitlan en la ciudad de México decidieron buscar un libro que pudiera servir como texto escolar en las escuelas para niños y niñas indígenas. Buscaron una obra relacionada con la vida de los indios y que fuera de agradable lectura”.²¹

Salvadora y sus andanzas llegaron así a las escuelas de la ciudad y de los 13 pueblos indios de los alrededores que formaban parte de una jurisdicción educativa llamada “Las parcialidades de Santiago Tlatelolco y San Juan Tenochtitlán”. 42 500 indios, 17 800 en la Ciudad de México y 24 700 en los alrededores,²² tuvieron acceso a la obra que se prologaba de esta manera:

21. 1 años y la de la población adulta de 33.1 años; la diferencia entre una edad y otra es de 12 años, lo que significa una mayor sobrevivencia a edades avanzadas (L. Márquez y O. Hernández, op. cit.).

18. N. Denzin, op. cit.

19. A. de Paredes, *Carta edificante, en que el P. Antonio de Paredes de la extinguida Compañía de Jesv.: Refiere la vida exemplar de la hermana Salvadora de los Santos, india otomí, que reimprimen las parcialidades de S. Juan y de Santiago de la capital de México*, Reimpresión en México: Imprenta nueva Madrileña de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, en la Calle de San Bernardo, 1784, p. 53.

20. Zelaá e Hidalgo, 1985, p. 60, apud D. Tanck, op. cit.

21. D. Tanck, op. cit., p. 54.

22. A. von Humboldt apud D. Tanck, op. cit., p. 55.

Tiene el objeto recomendable de proveer las Escuelas y Migas²³ donde nuestros hijos son educados de una especie de Cartilla, en que enseñándose a leer, aprendan al mismo tiempo a imitar las virtudes cristianas con el dulce, poderoso, y natural atractivo de verlas practicadas por una Persona de su misma calidad.²⁴

De acuerdo con Tanck, la biografía de Salvadora –cuya edición fue pagada exclusivamente por los gobernantes indígenas– se distribuyó como el texto escolar en la cuenca del valle de México de 1784 hasta 1821 y contó con varias reimpressiones. “Los maestros recibían un total de 20 libros con la vida de Salvadora de los Santos para sus alumnos”.²⁵

Sobre lo que de Salvadora se narra en su biografía

A partir de aquí, el análisis de la vida de Salvadora contada en el libro de la autoría de Paredes tratará de desentrañar las interrogantes planteadas al inicio. Se aclara que los párrafos seleccionados son los únicos a los que se puede tener acceso gracias al documento de Dorothy Tanck. Se han respetado la ortografía y formas de escritura originales, en cada caso. A la par del análisis de las estrategias retóricas encontradas, se suma también el postulado de Bamberg²⁶ sobre cómo se narran las vidas en sucesos cotidianos y cómo es que éstas van marcando nuestra identidad y las identidades a través de los recuerdos y la memoria, pues así puede entenderse por qué la biografía de Salvadora llegó a ser de gran impacto en la identidad de sus lectores: los niños y niñas indígenas que en su tiempo tuvieron la oportunidad de leerla.

Para Bamberg es mediante las narraciones repetidas y de la remodelación de las pequeñas historias cotidianas que las identidades se realizan, se practican y se conforman como preestablecidas, por medio de un proceso de narración que agencia o desagencia nuestra posición como lectores o escuchas en el mundo narrado, y la de los personajes que conforman nuestras ideologías, como en el caso de Salvadora, la heroína de Paredes. Es decir, desde su posición, la identidad se modifica y reposiciona frente al que lee o escucha.²⁷

23. Escuelas para niñas: Como migas o amigas se designaba indistintamente a las señoras que educaban niñas y a los establecimientos en que las recibían durante la Colonia en México, a finales de 1600. La tradición española consagraba la práctica de que estas maestras no lo fueran ni por el nombre ni por los conocimientos. Su tarea era enseñar catecismo y buenos modales (“Niñas y amigas”, en *La educación en la Colonia*”, blog, 14 de abril de 2011).

24. Paredes, 1784, apud D. Tanck, *op. cit.*, p. 55.

25. D. Tanck Estrada, *La educación ilustrada, 1786-1836: educación primaria en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 153.

26. M. Bamberg, *op. cit.*

27. El sistema de análisis de posicionamiento de la narración que Bamberg propone vincula el contenido narrado de la historia y la evaluación de los eventos que se cuentan por parte del interlocutor, de acuerdo con tres niveles: a) cómo es que quien narra (the storyteller) posiciona a los personajes de la historia que está siendo contada, b). cómo los narradores y/o personajes se posicionan a sí mismos frente a sus interlocutores y c) cómo los narradores y/o personajes se posicionan a sí mismos en

Adoptamos así las características de un personaje: víctima/victimario, héroe/villano, etcétera.²⁸

Por ejemplo, es posible advertir qué se intenta decir, en torno a la vida de Salvadora, desde el prólogo que presenta la primera edición que llega a las escuelas en gran escala: "Tiene el **objeto recomendable** de proveer las Escuelas y Migas donde **nuestros hijos son educados** de una especie de Cartilla, **en que, enseñándose a leer, aprendan al mismo tiempo a imitar las virtudes cristianas con el dulce, poderoso, y natural atractivo de verlas practicadas por una Persona de su misma calidad**".²⁹

El párrafo presenta, de entrada, argumentos psicagógicos³⁰ que buscan enganchar a los que leen. Se trata de un libro "para nuestros hijos", que, además, serán educados a través del documento. El uso de la metáfora-analogía que pretende semejar el método educativo, duro y estricto en el contexto de esa época, además de apegado a la religión contraria a las costumbres y doctrinas de los indígenas, se aplica como argumento, transformándolo en una actividad de enseñanza dulce.

Al hablar de las virtudes cristianas de la Persona, se compara a Salvadora con las ideas a través del uso de epítetos que atribuyen virtudes, calidad y atractivo natural a la indígena. Finalmente, en cuanto a este fragmento, es notable observar la diferencia entre las cualidades cristianas que son a la vez dulces pero poderosas, puede entenderse como una anfibología, muestra ambigüedad, pero al mismo tiempo es preterición, puesto que se pretende que se quiere pasar por alto aquello mismo que se dice claramente. Además, este fragmento de un discurso escrito apela al *logos* de quien lee, mediante argumentos importantes: la educación, siempre necesaria, por lo tanto, si nuestros hijos leen a Salvadora, recibirán las virtudes cristianas y se convertirán en "Persona", como ella, de su "misma calidad".

Es importante señalar que, de acuerdo con Tanck, cuando los dos gobernadores publicaron el libro, cambiaron el título original, eliminando la palabra "Querétaro" y quitando las palabras "Donada del Beaterio". Omitieron, además, dos de las tres características de la indígena otomí: sus sólidas virtudes y su santa muerte, de tal forma que el título que llegó a las escuelas quedó así:

Carta Edificante en que el P. Antonio de Paredes de la extinguida Compañía de Jesús refiere la **vida exemplar** de la Hermana Salvadora de

relación con la (s) narrativas (s) dominantes en el discurso de la cultura en la cual narran. De acuerdo con Bamberg, este nivel trasciende el contexto local del relato, de modo que el narrador puede proporcionar una respuesta a la pregunta: "¿quién soy?" (M. Bamberg, *op. cit.*, 2010; M. Bamberg, *The Acquisition of Narratives: Learning to Use Language*, Berlín, Walter de Gruyter, 2011).

28. *Idem*.

29. Como se indicó antes, las negritas son propias, marcadas sobre las adjetivaciones y el léxico que, desde el análisis del discurso biográfico, se identifican como adjudicadas a la creación de una identidad ficcionalizada de la mujer sobre la figura de Salvadora, en la pluma de su biógrafo Paredes.

30. La retórica psicagógica, o llamada "conductora de almas", trabaja con los poderes secretos de las palabras y de las cosas, a sabiendas de que producen efectos sorprendentes. Su origen se remonta a los discursos pitagóricos y a la tradición aristotélica, que considera a Empédocles de Agrigento como el verdadero fundador de la retórica (J. A. Hernández y M. C. García, *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis, 1994).

los Santos, india otomí, que reimprimen las parcialidades de S. Juan y de Santiago de la Capital de Mexico y **la dedican** al Exmo. Señor Don Matias de Galvez, Teniente General de los Reales Ejércitos de su Mag. Virrey, Gobernador y capitan General de esta Nueva España, Presidente de la Real Audiencia de *èlla*, Superintendente General de Real Hacienda, Presidente de la Junta de Tabacos, Conservador de este Ramo, y Subdelegado General del Establecimiento de Correos Marítimos de dicho Reyno.³¹

Es notable que, a partir de esta edición prologada, la identidad de Salvadora cambia. En la memoria artificial de los niños que lean su vida no quedará ni el lugar donde vivió sus epifanías mayores, ni su cualidad de beata entregada, pero sí su ejemplaridad donada a un noble que, necesariamente, tenía que ser imitada. El arte de la memoria, señala Gutiérrez Müller, "es el trabajo de traer el pasado al presente. Es el ejercicio de una diacronía sincrónica, de mirar viendo, de pintar repintando".³²

Desde el título del libro, por lo tanto, se despinta la totalidad identitaria de Salvadora y se le agregan nuevas tonalidades pictóricas que remodelan su figura frente a los lectores: ya no está sola, ya no está dada a las carmelitas por entero. Ahora, su vida y obra es escrita y dedicada para honrar al Exmo. Señor Don Matías de Gálvez, hombre con ocho títulos que ni siquiera pagó la edición que llegó a las escuelas.

Desde el punto de vista de Ricoeur, la ipseidad y la mismidad de Salvadora, eso que es y que la hace igual a los otros indios otomíes o de otras etnias: su carácter servil frente al conquistador, y que, a la vez, la hace distinta: ser indígena, se pierde. "Es cierto que el yo y el tú emergen del grupo como interlocutores de la enunciación; pero, en este estadio, la propia enunciación está centrada como acontecimiento del mundo",³³ y en el mundo en el cual se inscribe la existencia de Salvadora no hay espacio para ser, con todo y la virtualidad de casi santa, una indígena independiente.

En los 40 episodios "ordinarios" y "extraordinarios" de la vida de Salvadora que escribió el sacerdote Paredes aparecen 11 conversaciones de ella con 70 personajes, 15 de los cuales gozaban de fama en Querétaro. Paredes reproduce la usanza en el habla de todos ellos, entre los que había aristócratas, comerciantes, hacendados, artesanos, indígenas, clérigos, rancheros, marchantes y amas de casa con quienes Salvadora tuvo contacto a lo largo de su vida y de sus viajes emprendidos buscando el sustento para las hermanas carmelitas, a quienes mantenía.

El autor crea, por lo tanto, una serie de discursos genealógicos, míticos y ficticios de acuerdo con Quintiliano, en torno a la monja otomí. Salvadora era, en la biografía narrada por Paredes, pastora de ovejas, tejedora de man-

31. D. Tanck, *op. cit.*, 2011, p. 57.

32. B. Gutiérrez Müller, La "Memoria Artificial" en *la Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, México, Universidad Iberoamericana Puebla/Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2018, p. 17.

33. P. Ricoeur, "Historia y narratividad", *Pensamiento contemporáneo*, núm. 56, 2014, pp. 214-217.

tas, costurera. Al principio vista con desconfianza por la gente, según el autor, después fue ganándose el respeto de los demás. Así la describe:

Salvadora era alta de cuerpo, fornida para el trabajo, de notaria virtud [...] **Iba con passo grave, los ojos bajos y singular modestia.** Llevaba las manos ocupadas ya con el Rosario, ya con alguna obrilla de tejido por no estar ociosa aún aquel tiempo, en que salía a hazer sus diligencias. **Hablaba muy poco y solamente siendo preguntada.** La perspectiva de su traje **era atrás de despreciable, verdaderamente ridícula: porque era una como capita de sayal pardo raído; una toca desaseada, que le cubría la cabeza de lienzo burdo:** a las espaldas un gran sombrero blanco de los que usan en sus caminos los Padres Carmelitas y debajo del brazo un cesto, en que juntar sus limosnas.³⁴

Paredes emplea el discurso mítico para crear la imagen de una mujer humilde y sumisa, de ropas despreciables y ridículas. Nuevamente recurre a una figura retórica, la hipérbole, exagera tanto su vestuario, que no queda más que imaginarla cual si estuviera luchando contra el clima y las miradas de los otros que, al inicio, según cuenta el autor, le desconfiaban. En éste y en varios casos señalados más adelante, Pardo apela al *ethos* del lector, imagina un narratario capaz de condolerse de esa indígena. "A los hombres buenos les creemos de modo más pleno y con menos vacilación; esto es por lo general cierto sea cual fuere la cuestión, y absolutamente cierto allí donde la absoluta certeza es imposible y las opiniones divididas".³⁵

Esta estrategia discursiva del sacerdote que relata la vida de Salvadora es constante a lo largo de las epifanías que cuenta. Paredes emplea, de acuerdo con Beristáin, el *deleite*, "la emoción que pretende suscitar el orador en el público [...] para granjearse su benevolencia y aplauso".³⁶ No sólo cuenta la vida de su protagonista, él se inscribe también en esa diégesis. Se convierte así en un hombre bueno a quien se le cree todo.

El exordio, este preámbulo que antecede a una obra para introducir el tema y hacer aclaraciones frente a su lectura,³⁷ con el cual se inicia la biografía de Salvadora, enunciado en el párrafo anterior referido al prólogo, marca el comienzo de una vida que se narra también a través de eventos moralizadores. Es decir, la vida de Salvadora está llena de *exempla* que apelan al *pathos* y al *ethos* simultáneamente, como puede leerse a continuación:

A los principios fue el objeto de los escarnios; pero así que fue conocida se convirtieron los escarnios en **veneraciones**. Aun los muchachos, que con menos motivo se burlan de lo que ven exótico en las calles, acercándose a ella la saludaban afables.³⁸

34. Fragmento 1. Paredes 1784, p. 24, apud D. Tanck, *op. cit.*, 2011, p. 59.

35. Aristóteles, Libro I, Retórica, apud G. Álvarez Marañón, "Ethos, Pathos, Logos: Aprende de Aristóteles los tres pilares de la persuasión", *El arte de pensar*, 2013, párr. 3.

36. H. Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, p. 201

37. *Ibid.*, p. 203.

38. Fragmento 2. Paredes, 1784, pp. 31-33, apud D. Tanck, *op. cit.*, 2011, p. 59.

El lector puede entender que la diferencia, ese carácter exótico, asusta; pero ese miedo, desde la narración de Paredes, se convierte a lo largo del tiempo en afectividad y veneración, gracias a las constantes comparaciones en torno a su personalidad, como puede verse aquí:

Aunque sencilla, Salvadora **no era tonta**. Discurría delgadamente cuando convenía: y si le tocaba el punto de la providencia Divina, se afervorizaba hablando de ella de tal suerte, que confundía con sus razones a quien la provocaba: porque en pocas palabras decía mucho.³⁹

Aun siendo sumisa, era inteligente, sabía discutir; pero si era con la ayuda de la Divina Providencia dejaba perplejo al escucha con sus razones. Las anfibologías que aplica Paredes crean a lo largo de su relato una relevación o extrañamiento en el lector. De acuerdo con Beristáin, se trata de una forma retórica que busca generar un *shock*, una impresión estética que proviene de la sorpresa que genera en el receptor.⁴⁰

Salvadora era, además, desde el retrato pictórico escrito de Paredes, un personaje fantástico capaz de todo: era cariñosa con los niños y niñas, experta en cantar himnos, enseñar la doctrina cristiana y socorrer a los pobres; tenía saberes de la medicina tradicional, curaba heridas y ayudaba a las mujeres embarazadas a bien parir; hacía ungüentos para sanar las llagas, tenía habilidades para domesticar caballos salvajes y pájaros; sabía encontrar objetos perdidos, leer los pensamientos, consolar a las mujeres y a los afligidos, y, de acuerdo con Tanck, "salir de situaciones peligrosas o pecaminosas que encontraba en sus viajes por los caminos del Bajío".⁴¹

Por ejemplo, en una de sus actividades de tejido en el telar de cintura, Paredes describía la escena de esta forma:

En el tiempo en que Salvadora estaba en su tarea, **las avecitas le daban música, y bajándose por la tela**, se la subían a la cabeza, de aquí, se la pasaban al hombro y de aquí al regazo.⁴²

Como una Cenicienta otomí, Paredes pinta a una Salvadora mágica. De acuerdo con él, además de tantas habilidades, Salvadora, quien llevaba en el nombre el virtuosismo, fue autodidacta. Así lo cuenta en el siguiente párrafo, en el que busca, desde los tipos de estrategias discursivas que señala Quintiliano, convertirla en una diosa, una santa, una merecedora del amor hasta de los pájaros que, a través de hipérboles, le ayudan a tejer. Ella sigue siendo, en la narración, un personaje capaz de todo logro:

Y no teniendo maestro que la aleccionase, consiguió, preguntando a los que podía, el conocimiento de las letras: después, con sumo trabajo y aplicación, las fue juntando, hasta que llegó a entender las dicciones

39. Fragmento 3. *Paredes*, 1784, 88-89, *apud Idem*.

40. H. Beristáin, *op. cit.*, p. 204.

41. D. Tanck, *op. cit.*, 2011, p. 60.

42. Fragmento 4. *Paredes*, 1784, p. 17, *apud D. Tanck, op. cit.*, 2011, p. 60.

y leer corrientemente los libros. **Aprendió así mismo a mal formar los caracteres**, imitando los que observaba en los manuscritos.⁴³

Era diligente, pero con defectos. En las sinécdoques que utiliza Paredes nos va mostrando a Salvadora por sus partes, para que podamos ir imaginando el todo: una mujer irreal que, gracias al pacto autobiográfico, es capaz de toda proeza.

Aunados a sus múltiples sabidurías humanas y artesanales, las capacidades y dones mágicos de Salvadora se cuentan en epifanías como esta:

Cuando la esposa del Capitán don Joseph Velásquez de Lorea, juez de la policía rural de la Acordada, descubrió el robo de dos candeleros de plata, **temiendo tener una gran pesadumbre** con su consorte, pidió a Salvadora sus oraciones. Días después un hombre anónimo devolvió los candeleros, **llenando con alegría y agradecimiento** a la matrona quien proclamó en toda la ciudad la noticia de la intercesión de Salvadora.⁴⁴

El *pathos*, evocado frente al robo (cualquiera temería el enojo de su marido), se recompensa tras saber que Salvadora colmaba de gozo y alegría a quien recurría a ella. Para contrastar su buen comportamiento, Paredes enfatizaba su actitud de beata y ordenada frente a la de las otras mujeres españolas que se negaban a seguir los caminos de Dios:

Preciadas de nobles y entendidas, con más auxilios, luces y alcances, no quisieron seguir el camino del Cielo, engreídas con los placeres del mundo.⁴⁵

Incluso, en el momento de la muerte de Salvadora, Paredes se convierte en narrador intradiegético, se afirma testigo de este hecho junto con varios sacerdotes distinguidos e indica que durante el acontecimiento de su fallecimiento las beatas se quedaron al lado de su cama. El relato sobre el final de la vida de la otomí, quien murió un miércoles 25 de agosto de 1762 en la madrugada, es mágico:

Con la muerte ya inminente en el décimo día, Salvadora las dixo que no se apuraran porque **no había de morir, hasta allí a dos días**, a las tres de la mañana. Yo no sabré definir si este preuncio fue lo que llamamos corazonada, o interior ente que la movía. Lo que digo es, **que se cumplió puntualmente**.⁴⁶

Salvadora, capaz hasta de predecir su deceso, en las anfibologías que usa Paredes queda representada como un personaje fantástico, no de manera total-

43. *Idem*.

44. Fragmento 6. *Paredes*, 1784, pp. 83-87, *apud* D. Tanck, *op. cit.*, 2011, p. 60.

45. Fragmento 7. *Paredes*, 1784, p. 111, *apud* *Ibid.*, p. 61.

46. Fragmento 8. *Paredes*, 1784, p. 106, *apud* *Idem*.

mente clara, si el autor recurriera siempre al *pathos*, pero aceptado por quien lee su vida y sus andares, porque la escritura de Paredes engancha.

Salvadora, Guadalupe, Victoria, y nosotras ¿cómo nos salvamos?

Esta *Sagrada Trinidad Femenina* de la identidad nacional, fundada en el cuerpo y en la piel de Salvadora, Guadalupe y Victoria, no basta para representar a todas las mujeres de hoy, pero de ellas, la que más sorprende es Salvadora, la más desconocida y convertida, a través de las narraciones de Paredes, en un modelo de ejemplaridad para los niños que utilizaron este texto biográfico como libro para su educación. Ella no fue sólo virgen o patriótica, fue también maestra y catequista transformada mediante el lenguaje. Esta india honrada por la sociedad de esa época gracias a la recopilación de sus aventuras y momentos ejemplares a través de la pluma de Paredes se convierte, por lo tanto, en el orgullo de quienes forman parte de su raza. Se trata de una mujer que representa la aceptación virtuosa de la dominación cristiana frente al nuevo imperio.

Tanck señala que el libro de Salvadora continuó leyéndose y formó parte de la enseñanza de los alumnos indígenas del Valle de México durante más de tres décadas, hasta antes de la Independencia. Sin embargo, no evidencia haber encontrado constancia de nuevas ediciones. Los ejemplares que actualmente existen son escasos, de la de 1762 no existe ninguna, de 1763 hay tres ediciones fuera de México, de 1784 cuatro ediciones también en el extranjero, y de 1791 existen seis ediciones fuera del país y sólo una en México.

La ficcionalización de su vida y la utilización de innumerables figuras retóricas que apelan, en mucha medida, al *ethos* del lector convierten la obra en un argumento general: aquel indio o india que se entregue a la vida beata y virtuosa que designa la divina Providencia será, por lo tanto, recibido en la memoria social y en los cielos como una santa o santo. Ser como Salvadora abre así la puerta al amor y al reconocimiento de aquellos que, en un principio, dudaban y desconfiaban de quienes se parecen a esta india otomí.

Paredes no sólo nos convence de su ejemplaridad, sino que nos hace quererla. La vuelve entrañable, como entrañables son los libros de la infancia. ¿Por qué quedarse con Salvadora, el personaje, conociéndola de niños? Porque apelar al *ethos* a esa edad vuelve cualquier texto o discurso en un mensaje directo al corazón.

Quien aprende a leer de la mano de personajes fantásticos en sus libros de texto se convence, aunque vaya desilusionándose a lo largo de la vida, de que la ficción, como en la vida de Salvadora de los Santos, es posible. Y, desde otra perspectiva, quien detenta el poder sabe que una de las formas más eficaces para generar empatía en el pueblo es a través del uso de la imagen y del discurso. La biografía, hoy transformada en *storytelling* para fines de mercadotecnia política y comercial, es una herramienta muy poderosa. Así, tanto la figura de la Virgen de Guadalupe, hoy sin duda la más venerada por el pueblo mexicano, como la de Victoria Dorantes convertida

en la Patria, son poseedoras y creadoras de un imaginario útil de nuestra identidad nacional.

Cabría preguntarse, entonces, si estas tres figuras de la mujer siguen siendo una madre para las mujeres mexicanas que hoy salen a las calles o que representan movimientos en busca de la eliminación de los feminicidios o por la equidad de género, por ejemplo. Cómo están manifestándose, a partir del discurso escrito y de la propia imagen –virtual, digital, pictórica, cinematográfica o documental–, los valores de las mujeres del México de hoy, ¿cuáles son sus contranarrativas?,⁴⁷ es decir, esas maneras de expresión frente a las narrativas dominantes incrustadas en marcos epistemológicos y políticos que imposibilitan la voz de las minorías. Hoy, la delimitación de cómo es o debe ser la mujer, “quién” puede hablar sobre “qué” y “de qué forma”, va de la mano del empoderamiento y el uso del lenguaje para recuperar y fortalecer los discursos de las mujeres.

Es notable cómo muchas de las expresiones mostradas en las marchas recientes de mujeres en México muestran discursos escritos y orales, a través de consignas, canciones y coros relacionados con la búsqueda de una identidad y de un reposicionamiento frente a la cultura patriarcal: “[Marchar] Me hace voltear a ver y reconocer cosas en mí”.⁴⁸ En estos movimientos públicos, las manifestantes jóvenes suelen llamar a las de mayor edad adjetivándolas desde el dolor y desde su experiencia, nominalizándolas como “madres” o “madrecitas”, transformándolas en un símbolo de reconocimiento y respeto ante la tragedia expresada por la pérdida o el ultraje de sus hijas, inscribiéndose, como lo hiciera el cura Paredes, en la diégesis de un personaje ajeno. Esa adjetivación se transforma, por lo tanto, la ipseidad de quienes caminan el 8 de marzo por las mismas calles.

Mostrar partes del cuerpo femenino o el torso completamente desnudo pintado de tonos rojos, blancos o morados en las marchas es también expresión discursiva de las mujeres que buscan iconizarse frente a las figuras creadas por hombres, como la Virgen de Guadalupe, por ejemplo. Contra la bandera tricolor de la Patria se ondea la morada, la verde o la negra que incluye al águila nacional. De igual forma, las leyendas, los nombres de las mujeres desaparecidas o los fragmentos testimoniales escritos con *glitter* y aerosoles sobre los monumentos, cristales y muros como “No fue suicidio, fue feminicidio” o “El machismo sí es terrorismo”⁴⁹ son discursos autobiográficos de la mujer actual que se convierten en herramientas discursivas de un logro identitario y de una voz que busca su lugar en el coro multifónico nacional. Al respecto, Rodrigo de la Sierra, tras los escritos plasmados en su escultura monumental “Premio Mayor” el 8 de marzo del 2020, indica: “Ocuparon su espacio público para manifestarse, están poniendo un postulado, una declaración. Ahí no están agrediendo la obra. [...] la obra pasa a segundo término, se vuelve un

47. F. Mallon, “Decolonizing Native Histories”, en *Decolonizing Native Histories: Collaboration, Knowledge, and Language in the Americas*, Durham, Duke University Press/Project muse.

48. I. Soriano, 2019; D. Soto, “Madres revolucionarias y su primera experiencia en la marcha feminista del 8M”, INFOBAE, 2020.

49. M. Galván, “Familias de víctimas de feminicidio arriban al Zócalo”, *Expansión*, 2020.

gran lienzo para que puedan manifestarse, porque no es un acto vandálico, es una manifestación.⁵⁰

Como Hélène Cixous, creo que la identidad de la mujer no es definitoria. Enfrentar el sistema de valores masculinos, estructurada según la *economía de lo propio*,⁵¹ requiere hablar, escribir, comunicarse. Por lo tanto, la identidad de la mujer es lo opuesto a dicha dominación. De acuerdo con ella, inscribir nuestro discurso en la historia y la escritura femenina es la herramienta para romper el esquema en el que, según sus palabras: “no hay lugar para otro igual, para una mujer entera y viva”.⁵²

No se puede hablar de la mujer como única, pues ni es sólo devota, ni evangelizadora, ni beata siempre, la mujer es una multiplicidad de voces aquí y debe ser vista siempre en plural, tanto cuando habla como cuando se escribe a partir del discurso autobiográfico o cuando recrea su propia imagen. A sus percepciones del yo se conjunta el concepto de *autoconfiguración*, porque quien narra su vida muestra fabulaciones dentro de cierto espacio y tiempo, en una “crisis [del yo] que se refleja y se incorpora a la textura misma de la autoconfiguración”.⁵³ Así, la autobiografía no sólo cuestiona nuestra identidad, sino que la elucida y confronta con todo aquello que representa autoridad.

Dado que la identidad se reconfigura, entonces, a partir de la escritura los autobiógrafos deben optar entre callarse o testimoniar; entre construir un simple retrato o mostrar su figura ejemplar: “intentar establecer la verdad o la autenticidad, es, entre otros muchos problemas, a los que se enfrenta quien escribe sobre sí mismo”.⁵⁴ Las mujeres que hoy vemos en las oficinas, en las calles e incluso en las iglesias, están siendo capaces de generar sus propias contranarrativas. No bastan ni la imagen de Guadalupe, ni la de Salvadora ni la de la Patria para representarlas, puesto que cada una de ellas, y de nosotras, estamos buscando nuestra propia representación. Como sostiene Scarano: “tenemos que transitar por ese vaivén o *borde paradójico* constitutivo de la autobiografía”.⁵⁵ Que ningún otro escriba –como en el caso del sacerdote Paredes con Salvadora de los Santos– nuestras vidas, porque nosotras, aun adoradoras de la Virgen morena, podemos ser capaces de tomar el papel y la pluma o el teclado para salvarnos a nosotras mismas.

50. En S. Nolasco, “Pintas a monumentos en el 8m no es vandalismo, es una manifestación: Rodrigo de la Sierra”, *El Economista*, 2020, párr. 2.

51. H. Cixous, 1975, *apud* T. Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 112-135.

52. H. Cixous, *La risa de la medusa. La joven nacida*, Barcelona, *Anthropos*, 1995, p. 36.

53. S. Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, col. Tierra Firme, Serie Estudios de Lingüística y Literatura, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 13.

54. Miraux, 2005, *apud* M. V. Serra, “Escrituras del yo”, *Hologramática literaria*, año I, núm. 2, vol. 1, 2006, p. 190.

55. L. Scarano, “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”, *Actas del XIII Congreso AIH*, t. III, Centro Virtual Cervantes, 2005, p. 692.

Coordenadas epistémicas, intelectuales y de modalidades discursivas en el "Romance 37" de Sor Juana Inés de la Cruz

Gerardo Báez Peralta
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: Se presenta un análisis del "Romance 37" que la poeta novohispana Sor Juana Inés de la Cruz (1985, pp. 47-49) dedicó a la Duquesa de Aveyro. El objetivo de este análisis es establecer las coordenadas u orientaciones de lectura epistémicas, intelectuales y discursivas del poema para luego concentrarnos en una digresión" que aparece a partir del verso 19 y finaliza en el verso 32. Finalmente, nos limitamos a introducir la identificación en este romance de uno o varios niveles de heterogeneidad en el discurso, visto este último como proceso dinámico que conlleva situaciones pragmáticas, articulaciones y conflictos de poder, intereses e ideologías. Estos niveles de heterogeneidad se rastrean recurriendo a las categorías y metáforas conceptuales propuestas por Antonio Cornejo Polar (1996).

Palabras clave: Coordenadas epistémicas, intelectuales y discursivas · Sor Juana · Digresión · Heterogeneidad

Abstract: This essay presents an analysis of the "Romance 37" which the Novohispanic poet Sor Juana Inés de la Cruz (1985, pp. 47-49) dedicated to the Duchess of Aveyro. The objective of this analysis is to establish the epistemic, intellectual and discursive reading coordinates or orientations of the poem and then concentrate on a digression" that appears from verse 19 and ends in verse 32. Finally, we limit ourselves to introducing the identification in this romance of one or several levels of heterogeneity in the discourse, seen as a dynamic process that involves pragmatic situations, articulations and conflicts of power, interests and ideologies. These levels of heterogeneity are traced by resorting to the categories and conceptual metaphors proposed by Antonio Cornejo Polar (1996).

Key words: Epistemic, Intellectual and Discursive Patterns · Sor Juana · Heterogeneity

Los sujetos biográficos

En la primera parte de este capítulo presentamos una breve descripción de las figuras involucradas en el romance que analizamos: la escritora novohispana Sor Juana Inés de la Cruz y la noble portuguesa María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas.

Sor Juana Inés de la Cruz llevó por nombre, en la vida civil, Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana. Nació en San Miguel Nepantla, Nueva España, el 12 de noviembre de 1648 y murió en lo que es hoy Ciudad de México, el 17 de abril de 1695. Desde los 17 años fue religiosa jerónima. Como escritora, es una figura imprescindible del Siglo de Oro de la literatura en español.

Por su parte, María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas, nacida en Azeitão, Portugal, en 1630 y fallecida en Madrid, el 7 de febrero de 1715, fue una noble portuguesa en la corte de Rey Juan IV y dama de honor de doña Margarita de Austria e Isabel de Borbón. Desarrolló en vida una importante labor benefactora en favor de los jesuitas en lugares como México, Perú, China, India, Filipinas y las Marianas, y adquirió por ello renombre como mujer devota y letrada, por lo que fue llamada "madre de las misiones". Con el paso de los siglos y la pérdida de la documentación sobre su figura, su trascendencia se fue diluyendo, aunque ha sido recuperada recientemente por varios estudiosos; entre ellos, Maillard Álvarez y Luis de Moura Sobral.¹

Esta mujer era prima de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, Condesa de Paredes y Marquesa de la Laguna, amiga, confidente y protectora de Sor Juana. La poetisa novohispana escribió el Romance 37^o a solicitud de su protectora y fue también a pedido de ella que dedicó el poema a la noble portuguesa. La fecha de composición de esta obra puede situarse entre los años 1662 y 1668.²

El contexto histórico

La vida y obra de Sor Juana se enmarca en el reinado del monarca español Carlos III y, más particularmente, en el espacio histórico y geográfico de la Nueva España, posesión de la Corona española. Esta región vivió en esta etapa una situación ventajosa en comparación con Castilla, que derivó en una posición de postración: La vitalidad de Nueva España era sobre todo visible en el campo de la cultura: la existencia de Sor Juana no es 'milagrosa',

1. N. Maillard Álvarez, "María Guadalupe de Lencastre (1630-1715): La trayectoria de una noble en el exilio", *Historia y Genealogía*, núm. 8, 2018, pp. 42-55; L. de Moura Sobral, "María Guadalupe de Lencastre (1630-1715). Cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica", *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm. 8, 2009, pp. 61-73.

2. El poema apareció en *Inundación castálida* (1689, f. 132). Baso mi estudio en la edición de Antonio Alatorre, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I. Lírica personal*, 2012, pp. 141-148. El investigador numera el poema en versos, respetando el orden de Alfonso Méndez Plancarte. Para una exposición analítica de las coordenadas examinadas, he separado el romance en estrofas de cuatro versos.

como pensaba Vossler, sino que es uno de los signos de la emergencia de una nueva sociedad".³

Coordenadas epistémicas, intelectuales y de modalidades discursivas

Ahora bien, para una lectura de este texto como texto colonial nunca debe perderse de vista que se trata de un escrito que data de mucho tiempo atrás. Para intentar salvar esa distancia se deben tener en cuenta especificaciones de tipo epistémico, intelectual y discursivo mediante las cuales delinear el complejo proceso mental "que predominará y permeará algunos de los textos paradigmáticos escritos por sujetos participantes (en distinto grado) de una élite letrada colonial".⁴ De este modo, los romances epistolares, como los producidos por Sor Juana, pueden convertirse en instrumentos útiles para darse una idea de las relaciones entre poesía y sociedad en un momento dado de la historia⁵ y esa información puede permitir identificar uno o varios niveles de heterogeneidad en el discurso.

En seguida nos ocupamos de especificar cómo se presentan las coordenadas epistémicas, intelectuales y discursivas de este poema.

Coordenadas epistémicas del Romance 37"

Por coordenadas epistémicas entendemos las referencias que orientan los procesos mentales de los personajes involucrados en el romance, por medio de las que ellos se ubican en un lugar y tiempo. Estas coordenadas se necesitan si queremos reconstruir o por lo menos figurarnos cómo era ese mundo, posiblemente bastante diferenciado del nuestro, y ser capaces de ponernos en lugar del emisor y el destinatario del romance.

En el poema que analizamos pueden identificarse por lo menos un par de saberes compartidos por el emisor y el destinatario del romance: un conocimiento de los usos de este tipo de escritos y el conocimiento del grado de cercanía o distancia que debe mantenerse cuando se establece una relación epistolar, lo cual se evidencia en el lenguaje usado y cómo éste se conduce.

En cuanto a lo primero, hay que precisar, siguiendo las reflexiones de Margo Glantz, que en algunos casos la escritura de un documento de este tipo puede responder a un mandato o encargo y, situándonos del lado de la persona mandatada, el romance puede ser considerado como un tributo, lo anterior significaría que se le solicita a un autor crear un documento como un

3. O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 247-248.

4. C. C. Illescas, "El discurso utópico en una obra colonial chilena: Cautiverio feliz, de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán", *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, núm. 9, 2004, p. 262.

5. P. Ruiz, "La epístola poética en el bajo barroco. Impreso y sociabilidad", *Bulletin hispanique*, núm. 115, vol. 1, 2013, p. 224.

pago por algo que ese autor ha recibido previamente.⁶ En el caso de Sor Juana podemos pensar que lo recibido previamente sería la protección y la amistad manifestados hacia ella por su señora María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, Condesa de Paredes y Marquesa de la Laguna.

Al tratarse de un documento epistolar, podría esperarse que en el mismo aparezcan expresadas las relaciones interpersonales entre los interlocutores. Ruiz distingue usos de lenguaje diferenciados según sean las relaciones establecidas entre remitente y destinatario del romance: si la relación es de amigos cultos, el lenguaje utilizado no presenta demasiada afectación; si la relación establecida es entre maestro y discípulo, se presenta un cierto distanciamiento que se traduce en el uso de un lenguaje elevado y solemne. Ruiz precisa al respecto lo siguiente:

la relación entre amigos cultos es la que permite la ubicación de la correspondencia en el marco ideal del apartamiento ameno y el uso de un lenguaje sin afectación, mientras que la constitución del discípulo o puer representado por el emblemático Fabio remite a las amenazas de la vida cortesana e impone un tono de distanciamiento traducido en el hieratismo de un lenguaje elevado y solemne. En definitiva, se ponen en tensión dos polos que en todos sus ámbitos podemos sintetizar en la dialéctica entre cercanía y lejanía, entre la aproximación de la relación cordial y la distancia de un esquema de didactismo, entre los valores de los studia humanitatis y los principios de la teología y la antropología contrarreformistas.⁷

En el título del romance encontramos lo que en nuestros días llamaríamos datos de identificación. Aparecen así el nombre de la destinataria y se precisa que la materia o asunto del texto será hacer un elogio:

Aplaudes lo mismo que la fama en la sabiduría sin par
de la señora doña María de Guadalupe Alencastre, la
única maravilla de nuestros siglos

El romance inicia con la dedicatoria a la Duquesa de Aveyro. A partir de los versos 1-5 y hasta los vv. 60, tenemos un mismo tono elogioso mediante un tópico o lugar común retórico (una fórmula o cliché fijos) de que se sirve la escritora para dirigirse a su interlocutora (y también para hacer referencia a su protectora, la Duquesa de Paredes): una cortesana dirigiéndose a un personaje poderoso, como si este último fuese una deidad.⁸

6. M. Glantz, "Las curiosas manos de una monja jerónima", *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 3, vol. 4, 2006, p. 12.

7. P. Ruiz, *op. cit.*, p. 248.

8. K. Hahn, "La marginalidad puesta en el centro: algunas reflexiones acerca de las 'trampas' de la canonización de Sor Juana", *Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación*, iMex, año VIII, vol. 1, México, 2019, pp. 138 y 144.

Coordenadas intelectuales del "Romance 37"

Las coordenadas intelectuales de este romance aluden a un saber de tipo erudito compartido por ambos interlocutores. En cuanto a esto, detectamos dos tipos de conocimiento intelectual: un conocimiento libresco de los aspectos de la tradición grecolatina que son activados por el texto y otro referido a la adopción de los parámetros del estilo barroco, con su lenguaje literario característico. En seguida veremos cada uno de ellos.

El legado grecolatino

En el Romance 37" aparecen múltiples referencias a la mitología grecolatina que podemos suponer eran conocidas por el emisor y el receptor del romance. Esta abundancia de alusiones mitológicas contrasta con otros romances de la autora, en los que predominan alusiones de carácter espiritual.

Entre los aspectos de este tipo que es posible encontrar cuando la autora hace el elogio de su interlocutora, hay menciones al bronce y al jaspe (v. 4), una piedra silíceas de textura homogénea, grano fino y colores variados; al oro (v. 11) para caracterizar la pureza de sangre de la Duquesa de Aveyro.

Los personajes mitológicos que aparecen son Venus (v. 13), diosa romana del amor y la belleza; Minerva, diosa romana de la sabiduría, las artes y la estrategia militar, y Neptuno, dios romano de las aguas y los mares (v. 19); hay una alusión al certamen de belleza que originó la guerra de Troya (v. 24); a las nueve musas (v. 25), divinidades griegas inspiradoras de los poetas; una mención a Apolo (v. 33), hijo de Zeus y Leto; otra al Parnaso (v. 37), patria simbólica de los poetas en la mitología griega y la mención de la Sibila, personaje mitológico griego con la capacidad de anticipar el futuro.

La tradición barroca

El "Romance 37" es tan sólo una muestra de la capacidad de esta inigualable escritora para cultivar una amplísima gama de tipos de versificación dentro de lo que se ha dado en llamar el barroco. Lo anterior ha sido subrayado por Antonio Alatorre, quien llama la atención sobre la producción poética de Sor Juana, en la cual encuentra "una variedad extraordinaria (no igualada, que yo sepa, por la de ningún otro autor) de romances compuestos en versos no octosílabos y en estrofas que no son la simple cuarteta. [...] Sor Juana es en este sentido, el poeta más representativo del Barroco español, su culminación más visible".⁹

Es de suponer que los usuarios de romances de esta clase tenían en mente toda la gama posible de formas poéticas que podían ser producidas, así como el contenido de éstos, por estar familiarizados con las formas, conceptos y experiencias de lo que hoy llamaríamos, siguiendo a Alatorre, barroquización del género poético, que consiste en fenómenos de innovación y de experimentación que surgen a lo largo de varios años.

9. A. Alatorre, "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 26, vol. 2, 1977, p. 342.

Beatriz Colombi especifica que el "Romance 37" de Sor Juana es epistolar,¹⁰ como veremos. Antes bien, no está de más recordar las características literarias de este tipo de poema, mismas que pueden hallarse precisadas en el estudio del eminente investigador Antonio Alatorre, *Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)*, publicado en 1977. En él, Alatorre considera que el género llegó, en tiempos de Sor Juana, a su mayor expresión en cuanto a experimentación e innovación, como señalamos arriba, pero dejando al género el rasgo prosódico-melódico como característica fundamental;¹¹ "Todas las innovaciones y todos los juegos del *Romancero nuevo* no fueron sino semillas de lo que vino después, una semilla de la cual, con velocidad pasmosa, brotaron hojas y ramas y flores y frutas".¹² En cuanto al carácter epistolar, lo podemos comprender porque se trata de una composición poética enviada en forma de carta a un destinatario, como la pieza más de una relación social, extratextual, que complementa la génesis de la correspondencia entre Sor Juana y las virreinas.¹³

Los romances epistolares ocupan un lugar sobresaliente en la producción de Sor Juana. Creó obras de este tipo, por ejemplo, para la Marquesa de Mancera y para la Condesa de Galve.

Coordenadas discursivas

Estas coordenadas están referidas al género detectable en la obra a analizar, en el sentido en el cual es posible entender por género, de la manera siguiente: "tipos discursivos (géneros) pertenecientes a diferentes configuraciones (jurídicas, literarias, históricas, urbanísticas, filosóficas, antropológicas, genéricas, etc.)".¹⁴ Illescas agrega la siguiente caracterización: "un discurso formalizado en géneros literarios canónicos: épica, lírica, dramática, con todas sus posibles variantes, y opuesto a otros tipos de discurso también formalizados y delimitados canónicamente: el discurso histórico, filosófico, científico, etc.". ¹⁵

Coordenadas discursivas del "Romance 37"

Como hemos visto, el Romance 37" de Sor Juana es un ejemplo de romance epistolar, escrito que también ha sido llamado lírica laudatoria o epístola poética. Esta lírica se basa en el modelo de poesía bucólica del poeta latino Virgilio y tuvo diversas manifestaciones: alabanza al campo, alabanza a Dios y también elegías y propaganda política.¹⁶

10. B. Colombi, "Parnaso, mecenazgo y amistad en el romance a la Duquesa de Aveiro de Sor Juana Inés de la Cruz", *Zama*, núm. 6, 2014, p. 88.

11. A. Alatorre, *op. cit.*, pp. 342 y 349.

12. *Ibid.*, p. 363.

13. B. Colombi, *op. cit.*, pp. 86-88.

14. C. C. Illescas, *op. cit.*, p. 264.

15. C. Colsters, "La literatura del Reino de Chile" de José Promis", *Fronteras de la Historia*, núm. 10, 2005, p. 362.

16. A. M. Smith, "¡La alabanza y el desinterés en la lírica laudatoria de Sor Juana Inés de la Cruz!", *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, núm. 9, vol. 1, 2009, p. 66.

Aparecen en él expresiones de falsa modestia debajo de las cuales subyace el significado opuesto.

Una digresión en el "Romance 37"

El "Romance 37" de Sor Juana Inés de la Cruz presenta lo que nosotros denominamos una digresión, que se comprende desde la perspectiva del código del amor cortés, donde el yo lírico debe colocarse como vasallo frente a un señor. El funcionamiento hace posible que se desarrolle lo que Antonio Alatorre observó en los romances gongorinos, muy propios también en los romances de Sor Juana, los complementos líricos.¹⁷ Esta digresión parece ocurrir entre involuntaria y a propósito, e inicia en el verso 73, del modo siguiente:

Yo no he menester de vos
que vuestro favor me alcance
favores en el Consejo
ni amparo en los Tribunales;

ni que acomodéis mis deudos,
ni que amparéis mi linaje,
ni que mi alimento sean
vuestras liberalidades.

que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales¹⁸

Como se ve, esta digresión interrumpe el tono laudatorio que caracteriza al romance como relación entre una noble y una plebeya. Así, tenemos la aparición de un "yo" explícito que, sin cortar de manera tajante el tono humilde y pasivo, declara no tener necesidad de requerir dirigirse a su interlocutora con el tono laudatorio característico de la parte inicial del romance. Además de ello, se reivindica una especie de linaje por el lugar de nacimiento:

que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales¹⁹

17. A. Alatorre, *op. cit.*, p. 361.

18. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, edición, introducción y notas de Antonio Alatorre, I. Lirica personal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, vv. 73-84.

19. *Ibid.*, vv. 81-84.

Además de esta reivindicación del lugar de nacimiento, en los siguientes versos podemos encontrar un elogio de América, en el seno de la digresión que hemos identificado:

que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales,

adonde el común sustento
se da casi tan de balde,
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra Madre.

De la común maldición,
libres parece que nacen
sus hijos, según el pan
no cuesta al sudor afanes²⁰

Como contrapartida a esta reivindicación aparece en el verso 93 lo que podríamos considerar una crítica a la metrópoli:

126

Europa mejor lo diga,
pues ha tanto que, insaciable,
de sus abundantes venas
desangra los minerales,

¡Y a cuántos el dulce Lotos
de sus riquezas, les hace
olvidar los propios nidos,
despreciar los patrios lares!

pues entre cuantos la han visto,
se ve con claras señales,
voluntad en los que quedan
y violencia en los que parten²¹

126

También aparece una autodescripción de la autora en el verso 105 y siguientes:

Demás de que, en el estado
que Dios fue servido darme,
sus riquezas solamente
sirven para despreciarse²²

20. *Ibid.*, vv. 81-92.

21. *Ibid.*, vv. 93-104.

22. *Ibid.*, vv. 105-108.

En el verso 109 y siguientes encontramos una alusión velada a la propia humildad:

Que para volar segura
de la Religión la nave,
ha de ser la carga poca
y muy crecido el velamen;

porque si algún contrapeso,
pide para asegurarse,
de humildad, no de riquezas,
ha menester hacer lastre.

Pues, ¿de qué cargar sirviera
de riquezas temporales,
si en llegando la tormenta
era preciso alijarse?²³

Todo lo anterior nos insta a llamar la atención sobre la relevancia de este pasaje, de los versos 93-120 del romance. Colombi anota al respecto: además de realizar una apología de su destinatario, Sor Juana ofrece una de las afirmaciones más impactantes de su condición de poeta americana, amén de exhibir metafóricos deseos de volar a Europa".²⁴ En el romance parecen coexistir dos facetas:

1. El elogio convencional, propio de la época, que no apunta a un trato entre iguales.
2. La ostentación de erudición que referiría a la búsqueda de un trato entre iguales.

Finalmente, esta digresión concluye de la manera siguiente:

Pero, ¿a dónde de mi patria
la dulce afición me hace
remontarme del asunto
y del intento alejarme?²⁵

Puede apreciarse que existe una indicación clara de que tuvo lugar una digresión de la forma en que nos hemos permitido resaltar recurriendo a negritas:

Pero, ¿a dónde de mi patria
la dulce afición me hace
remontarme del asunto
y del intento alejarme?

23. *Ibid.*, vv. 109-120.

24. B. Colombi, *op. cit.*, p. 88.

25. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, op. cit.*, vv. 125-129.

Vuelva otra vez, gran señora,
el discurso a recobrase,
y del hilo del discurso
los dos rotos cabos ate²⁶

Consecuentemente, en los versos que siguen ocurre también una vuelta al discurso apologético con el que inició el poema:

Digo, pues, que no es mi intento,
Señora, más que postrarme
a vuestras plantas que beso
a pesar de tantos mares (vv. 133-136)

Como al principio del poema, Sor Juana se remite al mecenazgo de su patrona y confidente:

La siempre divina Lysi,
aquélla en cuyo semblante
ríe el día, que obscurece
a los días naturales;

mi señora la Condesa
de Paredes (aquí calle
mi voz, que dicho su nombre,
no hay alabanzas capaces);

ésta, pues, cuyos favores
grabados en el diamante
del alma, como su efigie,
vivirán en mí inmortales²⁷

No queremos dejar de señalar la presencia de expresiones de solidaridad y compromiso femenino con la Duquesa de Paredes y también un análogo tipo de fraternidad con la Duquesa de Aveyro, que manifiesta una creencia en la igualdad de la femineidad frente a lo masculino:²⁸

claro honor de las mujeres,
de los hombres docto ultraje,
que probáis que no es el sexo
de la inteligencia parte;²⁹

26. *Ibid.*, vv. 125-132.

27. *Ibid.*, vv. 137-148.

28. D. Torres, "Silencios y no-silencios de Sor Juana o el amor a una virreina", en *Latin-American and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature II*, California, University of California Press, 1986, pp. 66-67.

29. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, op. cit., vv. 29-32.

El concepto de heterogeneidad

El concepto de heterogeneidad fue empleado por Cornejo Polar para comprender el mundo andino como una realidad dividida y desintegrada. En su análisis, el crítico observó que tal realidad estaba históricamente marcada por una relación de dominación y dependencia imposible de ocultar debido al desarrollo desigual de sus espacios sociales.³⁰ La noción de heterogeneidad, entendida así críticamente, ha sido eficaz para reconocer las distancias entre las contrapartes de la poesía amorosa, sobre todo cuando tratamos con epístolas y, en éstas, al entender la manifestación de un tipo de heterogeneidad vinculada a la condición social y la posición desigual de los interlocutores.³¹

En la digresión que hemos identificado se puede hallar expresado un vínculo que conecta dos espacios sociales con una relación dispar:

Aquí estoy a vuestros pies,
por medio de estos cobardes
rasgos, que son podatarios³²
del afecto que en mí arde.

De nada puedo serviros,
señora, porque soy nadie,
mas quizá por aplaudiros,
podré aspirar a ser alguien.

Hacedme tan señalado
favor, que de aquí adelante
pueda de vuestros criados
en el número contarme³³

Esta relación de desigualdad determina que únicamente aplaudiendo lo de ultramar se pueda aspirar a ser alguien:

De nada puedo serviros,
señora, porque soy nadie,
mas quizá por aplaudiros,
podré aspirar a ser alguien³⁴

Con base en estas coordenadas generales hasta aquí desarrolladas es posible advertir la necesidad de seguir realizando análisis complementarios del

30. A. Cornejo Polar, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IV, núms. 7 y 8, 1978, p. 17.

31. P. Ruiz, *op. cit.*, p. 226.

32. "Podatario: El que tiene poder o facultad de otro, para administrar alguna hacienda, o ejecutar otra cualquier cosa. Latín. Mandatarius", en *Real Academia Española de la Lengua, Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, v. 1.0.

33. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, op. cit.*, vv. 189-200.

34. *Ibid.*, vv. 193-196.

romance estudiado, de las líneas trazadas, con las herramientas analíticas (categorías y metáforas conceptuales) propuestas por Antonio Cornejo Polar, para explorar la configuración de un sujeto colonial heterogéneo en el documento que, por el momento, hemos examinado. Sor Juana parece ser un sujeto del todo heterogéneo, dadas sus facetas como mujer, intelectual, escritora y habitante de un país periférico. Una revisión como esta únicamente aspira a particularizar algunos aspectos de su figura. Sería interesante poner en relación este romance de la autora donde se proyecte un fenómeno semejante y, a la postre, escudriñar situaciones similares en otros escritores novohispanos y del orbe hispánico. Luego sería posible explorar los avatares de la noción de "patria" en lo local y en lo transregional, con el fin de complementar el concepto, con base en lo sabido acerca de las reivindicaciones independentistas de los criollos. Si bien es necesario considerar las palabras de Octavio Paz sobre la obra en general de Sor Juana: las ideas de la generación de Sor Juana y las formas intelectuales y artísticas en que se vertió no eran propias; además, y esto es lo más grave, ya eran viejas: la cultura europea las había abandonado y las mejores cabezas se arriesgaban por otros territorios",³⁵ también resulta optimista pensar que, a pesar de lo anterior, no se detecta ningún problema al adscribir el romance a un género consagrado por la tradición, así como reconocer su capacidad de innovación y experimentación desde la heterogeneidad de esta escritora.

35. O. Paz, *op. cit.*, p. 248.

131

Literatura contemporánea

131

Espacio narrativo en la ficción literaria: modelos de análisis

Victoria Valentinovna Pérez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: Junto con las categorías narrativas de tiempo, acción y personaje, el espacio constituye un elemento importante que contribuye a la construcción de sentido del relato. Perteneciente al dominio de la historia, el espacio comprende escenarios geográficos, interiores y las atmósferas sociales en los cuales se desarrollan los acontecimientos, proporcionando así una información significativa sobre los personajes. En este escrito se presentan modelos de análisis de espacio diegético en la novela de Christa Wolf *Cassandra*, basados en las propuestas teóricas de Pimentel (1998 y 2001), donde el espacio se entiende como el marco indispensable de las transformaciones narrativas.

Palabras claves: Espacio · Tiempo · Personaje · Modelo

132

Abstract: Along with the narrative categories of time, action and character, space is an important element that contributes to the construction meaning in the story. As a part of the domain of the story, space includes geographical and inner settings, as well as social atmospheres where the events take place, thus providing meaningful information about the characters. This essay presents models of diegetic space analysis in Christa Wolf's novel *Cassandra*, based on Pimentel's theoretical proposals (1998 and 2001), where space is understood as the indispensable framework of narrative transformations

Key Words: Space · Time · Character · Model

132

Introducción

El espacio narrativo es un elemento ficticio que, junto con el tiempo, los acontecimientos y los personajes, contribuye a la construcción de la trama. Al constituirse como realidad textual, el espacio siempre proporciona coherencia al universo representado; no obstante, no es simplemente el escenario donde se sitúan los personajes y acontecen los eventos: en muchas historias éste se erige en protagonista. Es por eso que el espacio artístico no se refiere a una reproducción fiel de las características locales de ciertos paisajes reales,¹ sino a los ámbitos ficcionales que son presentados de manera singular y con su vida

1. Y. Lotman, *Sobre literatura rusa. Artículos e investigaciones: historia de la prosa rusa, teoría literaria*, San Petersburgo, Iscusstvo, 2005, p. 621.

propia. Por ello, en la narración, el espacio –además de ser un componente de las circunstancias que rodean a los personajes– es una realidad presente en el seno de la ficción que se elabora por medio del lenguaje. A continuación, y antes de presentar el análisis del espacio narrativo en *Cassandra* desde la perspectiva narratológica, exponemos brevemente el contenido de esta novela.

Escrita por Christa Wolf en 1983, la obra instala al lector en el noveno año de la Guerra de Troya y le ofrece la versión de la caída de la legendaria ciudad, a partir de la voz de la profetisa Cassandra; una versión muy diferente a la narrada por Homero en la *Ilíada*. En cuanto género literario, la novela tiene rasgos muy específicos que permiten calificarla como monólogo rememorativo,² mientras que las peculiaridades de su estructura narrativa, la colorida pluralidad de voces marginadas, las extensas redes intertextuales y la evidente problemática ideológica proporcionan argumentos suficientes para percibir en ella un espíritu posmodernista.

Narrar el espacio

El paso previo para todo estudio cuyo objeto es el espacio diegético consiste en establecer las distintas formas de su producción discursiva. Debido a que el punto de vista sobre el mundo representado depende de la relación entre la voz narradora y el sujeto de la mediación, nos ocuparemos primero de determinar el tipo de la situación narrativa en la obra estudiada.

Cualquier relato verbal es la proyección de un mundo de acción humana, que no puede ser considerada como un reflejo fiel de lo representado, sino, más bien, una redescrición de la realidad. Mediada por un punto de vista sobre el mundo de un narrador, la redescrición es un efecto de sentido que depende de las formas de organización, tanto narrativas como descriptivas, a las que acude el autor para construir el mundo del relato y que se propone como un equivalente de nuestra experiencia de la realidad.³ Sin embargo, la perspectiva a partir de la que se realiza la redescrición no siempre coincide con la del narrador. Por ello es posible identificar tres situaciones narrativas básicas: narración autoral, narración figural y narración en primera persona. En la narrativa autoral, el sujeto de la mediación y la perspectiva narrativa coinciden totalmente, puesto que el mundo se percibe con los ojos de un narrador que Pimentel equipara al autor.⁴ En cuanto a la narrativa figural, el sujeto de la enunciación sigue siendo el narrador, pero el punto de vista que organiza la presentación del mundo narrado es de algún personaje. En relación con la narración en primera persona, Stanzel afirma que es característico que “[...]”

2. D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

3. L. A. Pimentel, “Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y la fenomenología”, *Acta Poética. Revista del Instituto de Investigaciones Filológicas*, núm. 1, 2006, pp. 247-271.

4. Pimentel asegura que sería más justo hablar de una situación narrativa narratorial, pero por comodidad y por eufonía ella prefiere mantener el término autoral, sin perder de vista el hecho de que no se puede confundir en un relato al autor con el narrador (*Idem.*).

la mediación de la narración pertenezca totalmente al mundo ficcional de los personajes de la novela: el mediador, es decir, el narrador en primera persona, al igual que los demás personajes, es él mismo un personaje de este mundo. El mundo de los personajes es totalmente idéntico al del narrador".⁵

Los resultados del análisis narratológico de *Casandra* muestran que dentro de la novela el mundo se mira desde los ojos de la adivina; desde los juicios y prejuicios del personaje que también funciona como narradora, es decir, el sujeto de la mediación del relato de Casandra es ella misma. Así pues, en cuanto a la forma de presentación, el proceso mnemónico experimentado por la adivina se lleva a cabo en una situación narrativa autoral. La principal característica es que la narradora, como lo veremos más adelante, tiende a contar el mundo como una estructura exterior, como algo que se puede compartir o, incluso, constatar. Desde esta perspectiva autoral, el mundo narrado aparece como un mundo pensado y compartido a partir de modelos de saber exteriores al texto.

De acuerdo con Pimentel,⁶ la práctica privilegiada para construir la imagen del mundo –o la espacialización– es la descripción, definida como la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa. Con el fin de crear la proyección realista del espacio diegético, dichas series pueden ser estructuradas según diferentes modelos de organización discursiva, ya sea lingüísticos, lógico-lingüísticos o extratextuales, tales como modelos provenientes de otras artes. Observemos ahora con detalle el fenómeno de construcción textual, que es la descripción del espacio en *Casandra*.

El *sujet* [tema] de la novela se desarrolla dentro de un continuo local en el que, por fines analíticos, es posible identificar dos grandes núcleos espaciales que organizan el relato de Casandra: el espacio de los troyanos y el espacio de los griegos. Esos núcleos contienen, a su vez, múltiples subespacios,⁷ donde se tejen las relaciones entre los personajes. Así, dentro del primer núcleo se encuentra, por un lado, la ciudad de Troya, donde se ubica el palacio del rey Príamo, las calles y los templos –todo esto rodeado por la muralla– y, por el otro, el monte Ida con las cuevas habitadas por las esclavas y las mujeres rechazadas por los ciudadanos de Troya. El segundo núcleo espacial, yuxtapuesto al primero, es el de los griegos y comprende la costa troyana tomada por los griegos, así como la ciudad de Micenas.

Como se puede apreciar, el primer núcleo espacial está relacionado con la ciudad de Troya y sus alrededores. Cuando se trata del espacio de una ciudad, Lotman⁸ propone diferenciar entre la ciudad como nombre y la ciudad como

5. Stanzel 1984, apud L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 249. Pimentel difiere, en este punto, del estudioso alemán, pues, según ella, un análisis más fino revela un desdoblamiento del sujeto que realiza la narración figural en un yo-que-narra y un yo-narrado. El primero se toma a sí mismo en el pasado como objeto de su propio acto narrativo, mientras que el segundo pertenece al mundo de acción humana que va construyendo la narración.

6. L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001; L. A. Pimentel, *op. cit.*, 2006.

7. N. Álvarez Méndez, "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *Signa. Revista de Asociación Española de Semiótica*, núm. 12, 2003, pp. 549-570.

8. Y. Lotman, "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica", *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 4, 2004.

espacio. En el primer caso, el nombre de la ciudad se relaciona con el mundo exterior a través de múltiples alusiones relacionadas con ésta. Así, para la mayoría de los lectores contemporáneos, Troya es una ciudad mítica que se menciona por primera vez en la *Iliada* de Homero. El rapto de Helena por Paris, que causa la guerra y finalmente la destrucción de la ciudad, así como el caballo de Troya, son referentes extratextuales vinculados con el nombre propio de esta localidad. Para los personajes de *Casandra*, sin embargo, su ciudad natal que “en la más remota antigüedad habían tenido que ayudar a construir los dioses mismos, Apolo, Poseidón”,⁹ era indestructible e inexpugnable. Es por eso que para *Casandra*, como para muchos jóvenes troyanos, era precisamente Troya y no el oráculo de Delfos¹⁰ el centro del mundo. Gracias a la estratégica ubicación de la ciudad –“la centelleante llanura que había delante y el golfo con su puerto natural”–¹¹ los troyanos controlaban el tráfico marítimo en el Helesponto, razón por la que en Troya “florecía el comercio entre oriente y occidente”.¹² Los ciudadanos pensaban que, por estar ubicados entre el mar Mediterráneo y el mar Negro, tenían derecho hereditario de acceso libre a los Dardanelos.

Por otro lado, la ciudad es una estructura espacial en la que se distinguen diferentes unidades urbanísticas que dan forma especial a su configuración, de acuerdo con el análisis narratológico. En una primera aproximación al espacio urbano de Troya encontramos estos datos:

1. [...] el ala derecha del interior de la fortaleza –donde estaban las cañoneras– era especialmente segura.¹³
2. (la tumba de los héroes) [...] estaba apartada, en una parte de la fortaleza saliente y abandonada, pegada a la muralla [...].¹⁴

Esos elementos, lejos de ser una descripción fragmentada, permiten a un observador atento hacerse una imagen bastante completa de Troya. No obstante, como lo hemos mencionado anteriormente, hay que tener en cuenta que la descripción de la ciudad es creada por la imaginación de la escritora y, por lo tanto, el espacio artístico sólo existe en la novela que analizamos.

Al ubicarse dentro de la ciudad, es posible separar el espacio exterior de la urbe de su espacio interior. Esto lo constatamos en las expresiones identificadas en los ejemplos por medio del resaltado, que reflejan el corte espacial:

9. Ch. Wolf, *Casandra*, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 44.

10. Oráculo de Delfos, el lugar religioso más importante del mundo helénico, fue un recinto sagrado dedicado principalmente al dios Apolo. En el centro se encontraba un gran templo, al que acudían los griegos para preguntar a los dioses sobre cuestiones inquietantes. El oráculo de Delfos se situaba en Grecia, al pie del monte Parnaso, en el emplazamiento de lo que fue la antigua ciudad llamada Delfos, que hoy ya no existe (K. Garibay, *Mitología griega. Dioses y héroes*, México, Porrúa, 1997).

11. Ch. Wolf, *op. cit.*, p. 44.

12. *Ibid.*, p. 61.

13. *Ibid.*, p. 108.

14. *Ibid.*, p. 151.

1. Paris, cuando **llegó** (a Troya) por fin meses más tarde, curiosamente en un barco egipcio [...].¹⁵
2. [...] los otros sacerdotes, entre ellos Pántoo, **corrieron hacia Troya** presas del pánico.¹⁶
3. Cuando **volvimos** de los griegos aquel día lejano, sin Briseida, tenía la sensación de haber estado mucho tiempo fuera, y muy, muy lejos. **Allí estaba**, tras su alta muralla, mi Troya, la ciudad querida.¹⁷
4. [...] **volvimos** a casa, por la Puerta Escea.¹⁸

En el mismo núcleo espacial, lo exterior a la ciudadela es presentado por el monte Ida, al que Casandra se refiere como "montaña mía" y donde se encuentra el santuario de Cibele:

Nunca he olvidado cómo me sentía cuando Marpesa me llevó [...] al monte Ida, [...] ni cómo Marpesa, precediéndome, desapareció en (1) una grieta del terreno cubierta de arbustos y, por (2) senderos por los que normalmente sólo trepan las cabras, atravesó (3) un bosquecillo de higueras, ni cómo de pronto, rodeada de (4) robles jóvenes, estuvo ante el santuario de la diosa desconocida, al que un tropel de mujeres de piel morena y en su mayoría esbeltas, honraba bailando.¹⁹

Como puede observarse, el fragmento descriptivo ofrece indicadores narrativos precisos (1, 2, 3, 4) que definen las coordenadas espaciales a partir de las que es posible reconstruir el camino hacia el santuario de Cibele. Contada por la voz narrativa de la sacerdotisa, la presentación del espacio se crea mediante los recuerdos de la heroína. Esto hace que el aquí y el ahora del relato se convierta en un allá y un entonces que cobran presencia a lo largo de toda la novela.

Exterior a Troya, el monte Ida representa un espacio donde lo abierto y lo cerrado se funden para crear la ilusión de continuidad espacial. En *Cassandra* estos tipos de espacios tienen funciones diferentes: las descripciones de los sitios abiertos, tales como los campos, sirven para presentar los alrededores de la ciudad: "Esaco me llevaba al campo abierto, donde la brisa del mar se deslizaba entre los olivos haciendo relucir plateadas las hojas, de forma que me dolía mirarlas; que finalmente me llevó a aquel pueblo de la ladera del monte Ida donde tenía su hogar."²⁰

Habrà de notarse que la presentación del espacio físico adquiere cierta contextura ideológica que se formula en los términos relativamente explícitos y directos de los lexemas el campo abierto y la brisa del mar. Dichos lexemas comparten el mismo campo semántico que no permite leer el adjetivo "abier-

15. *Ibid.*, p. 83.

16. *Ibid.*, p. 89.

17. *Ibid.*, p. 101.

18. *Ibid.*, p. 102.

19. *Ibid.*, p. 29.

20. *Ibid.*, p. 56.

to" en su sentido literal, sino que obliga a interpretarlo como una significación simbólica. De este modo, los espacios físicos del monte Ida remiten a la libertad denunciada en la novela como una de las características de las mujeres que habitan en las cuevas.

En cambio, los espacios cerrados se utilizan para presentar la vida privada y familiar de los personajes. Así, desde su niñez, la sacerdotisa vivía en el palacio que tenía múltiples patios interiores adonde no llegaba ningún sonido, ya que todas las entradas estaban cerradas. Con el tiempo, la cabaña de Arisbe, donde vivía el hermano más querido por Casandra, se convirtió en su verdadero hogar:²¹ "La cabaña de Arisbe, qué miserable, qué pequeña. ¿Aquí había vivido el grande y fuerte Esaco? Los aromáticos olores, los ramilletes de hierbas en el techo y las paredes, sobre el hogar abierto, en el centro, un caldo humeante. Las llamas lamían y humeaban, pero por lo demás, reinaba la oscuridad."²²

Lo que atrae la atención del lector, en este ejemplo, es el mecanismo descriptivo. Primero, se menciona explícitamente el tema de la descripción: "la cabaña de Arisbe" y luego –en forma de nombres propios– se despliega una serie de atributos. La cabaña se construye en términos de percepción "miserable" y tamaño "pequeña"; otras particularidades que se ofrecen tienen que ver con sus olores, su iluminación y su forma. Cabe aclarar que los adjetivos "miserable" y "pequeña" no solamente la califican, también dan cuenta de una reacción subjetiva por parte de Casandra. Los adjetivos "grande" y "fuerte" intensifican la impresión del personaje principal y junto con el primer par de adjetivos –miserable y pequeña– constituyen los puntos de articulación entre el nivel denotativo y el ideológico de la descripción. Gracias a ellos, este fragmento descriptivo adquiere una dimensión de sentido que rebasa el simple propósito de presentar la cabaña de Arisbe, para entrelazarse con los significados ideológicos de la novela: el valor de la persona está en ella misma.

En el primer núcleo espacial, los espacios cerrados también son representados por las cuevas: "Pero a donde fui no había puertas, sino sólo pieles ante viviendas como cuevas. [...] Por primera vez vi de cerca las cuevas habitadas de las escarpadas orillas de nuestro río Escamandro, el pueblo mezclado que acampaba ante las entradas salpicaba las orillas, lavaba su ropa".²³

Como se observa, el relleno del espacio está determinado no por los objetos que se encuentran en él, sino por las actividades que se realizan. Lo relevante en esta presentación espacial es que el tema descriptivo "cuevas" no se despliega en una serie predicativa. La explicación está en que la constitución semántica del elemento lingüístico ya es de naturaleza descriptiva. Por otro lado, en el texto, la presentación espacial tratada aparece después de un fragmento narrativo en el que Casandra cuenta que la aparición de Paris provocó en ella muchos sentimientos y el deseo de saber la verdad relacionada con el nacimiento de su hermano. La adivina estaba segura de que, ante ella, la hija del rey Príamo, "se

21. *Ibid.*, p. 64.

22. *Ibid.*, p. 62.

23. *Ibid.*, p. 59.

abrirían todas las puertas y todas las bocas".²⁴ Sin embargo, en el palacio, calificado por la heroína como "palacio de silencio", todos estaban callados. Para acudir a su padre y platicar con él, Casandra tenía que hacerse anunciar ante la puerta cerrada de Príamo. El marcador contrastivo "pero", al inicio del fragmento analizado, anuncia que en el monte Ida la situación es diferente. En cuanto al lexema "puerta", el eje semántico²⁵ abierto-cerrado apunta al estado del objeto y adquiere una significación connotativa de confianza, compañerismo y tranquilidad. De esta manera, el espacio se convierte en fuente de información sobre las personas que habitan en las viviendas; es decir, focalizados por Casandra, los personajes se presentan no por medio de sus acciones, sino por las calificaciones implícitas e indirectas que podemos deducir.

Habitada por los griegos y ubicada analíticamente en el segundo núcleo espacial, la costa del estrecho de Dardanelos también se halla al exterior de Troya, representando al mismo tiempo el espacio abierto. Analizaremos dos configuraciones descriptivas de la costa:

1. Estábamos junto al mar. Veía los montones de armas, lanzas, venablos, espadas y escudos detrás del bastión de madera que los griegos habían levantado apresuradamente contra nosotros a lo largo de la costa.²⁶
2. Me quedé en el templo de Apolo delante de la ciudad, desde el que podía ver la costa [...] Quien esté allí ahora verá la costa cubierta de restos, cadáveres y material de guerra que en otro tiempo dominó Troya, y quien se dé vuelta verá la ciudad destruida.²⁷

Aparte del tema descriptivo, lo que une a ambas presentaciones espaciales es el hecho de estar focalizadas por el mismo personaje, Casandra. No obstante, los puntos espaciales desde los que se percibe la costa son diferentes. El primer fragmento está relacionado con la misión de la princesa troyana de llevar a Briseida, después de la muerte de Troilo, con su padre, Calcante, quien se encontraba en el campamento de los griegos. Desde este espacio, que antes de la guerra pertenecía a los troyanos, Casandra visualiza el mar y la costa. Cronológicamente anterior al primero, el segundo pasaje narra el inicio de la guerra. Para observar la primera batalla contra el enemigo, la heroína entró en el santuario de Apolo donde se abría la vista al mar. En el fragmento, entonces, el objeto de focalización se encuentra a cierta distancia de la observadora y, por lo tanto, del lugar donde se lleva a cabo. Estamos frente a un desplazamiento de perspectiva: desde la costa misma –el caso del primer ejemplo– hasta un punto del espacio diegético, el santuario de Apolo, que suponemos distante y elevado. El desplazamiento crea la impresión de una expansión en el ángulo de visión de Casandra, pero también de

24. *Idem*.

25. En términos de Bal, los ejes semánticos son pares de significados opuestos, tales como rico-pobre; hombre-mujer; amable-cruel, etcétera (M. Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 94).

26. Ch. Wolf, *op. cit.*, p. 98.

27. *Ibid.*, p. 88.

reducción, que es producto de la distancia. El doble efecto de expansión/reducción se debe, como ya lo hemos mencionado, al cambio en la visión que organiza las descripciones.

Veamos ahora los modelos de espacialidad que rigen tales representaciones. En el primer ejemplo el tema descriptivo "la costa" se anuncia al inicio de la descripción, aunque de modo implícito: "estábamos junto al mar". Luego, en el final, el tema se reitera explícitamente. En cambio, la descripción del segundo ejemplo inicia con el anuncio explícito del tema para ofrecer al lector la ubicación espacial general del objeto descriptivo. En ambos casos, nada en la descripción permite dar cuenta de las relaciones espaciales que guardan unos objetos en relación con otros. Por otro lado, el desarrollo del tema descriptivo "la costa" se nos ofrece en forma de inventario de guerra y no como una auténtica organización espacial de un área cercana al mar; como en la mayoría de los casos descriptivos en la novela, son nombres comunes que constituyen las series predicativas de ambos ejemplos.

Uno de los espacios públicos, ubicado en la costa, es el mercado que se lleva a cabo cada otoño ante las Puertas de Troya. Fue precisamente allí donde Casandra vio por primera vez a Agamenón en compañía de su hermano Menelao y de Ulises: manoseando las mercancías, que a menudo no conocían; los griegos compraban especias, utensilios y telas para sus esposas. El mercado se convierte en el lugar de encuentros inesperados de gente de todo el mundo, puesto que la ciudad –como ya hemos mencionado antes– se ubica en el empalme de las vías comerciales. Debido a los continuos empujones y al paso de puesto en puesto, los caminos de las personas en el mercado²⁸ tienden a cruzarse, convirtiendo el lugar en un espacio fundamentalmente dinámico que permite el intercambio entre los individuos de esferas sociales y profesionales diferentes. Por otra parte, dentro del espacio urbanístico de Troya, el mercado tiene una función espectacular;²⁹ es decir, permite a los personajes observar y ser observados. Así, Casandra cuenta que algún día vio en el mercado a Agamenón abrirse imperiosamente camino hasta el puesto de Arisbe, desplazando caprichosamente las cerámicas de un lado a otro. Después de romper uno de los más hermosos jarrones, el rey micénico lo pagó apresuradamente y desapareció. La sacerdotisa agrega: "Vio que lo había visto yo".³⁰ El fragmento muestra cómo el espacio físico en el que evoluciona el relato de la adivina deja de ser un escenario de la acción y se convierte en un marco significativo para la caracterización del personaje de Agamenón. Debido a que la proyección de

28. La imagen pivote de la obra de Bajtin es el mercado, al que el autor interpreta no como un encuentro de los cuerpos en el espacio, sino como una cacofonía de voces, resumida en los alaridos de los distintos vendedores, dando lugar a conceptos tales como el dialogismo o polifonía y, cuando se proyecta a diferentes grupos sociales, heteroglosia (cf. M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 167-168, 174; M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003, p. 148).

29. Para Sonesson, la función espectacular es el proceso de observación mutua entre las personas que se encuentran en lugares públicos, tales como el mercado, la plaza, el bulevar, etcétera (G. Sonesson, "Espacios de urbanidad. De la plaza aldeana al bulevar", *Potlatch. Revista de antropología y de semiótica*, núm. 1, 2003, pp. 25-54).

30. Ch. Wolf, *op. cit.*, p. 67.

la imagen del conquistador se realiza a partir de la focalización de la troyana, la descripción está coloreada por su subjetividad. Y aunque el discurso de Casandra sólo da cuenta de los movimientos del griego, de manera indirecta se nos brindan los rasgos de su personalidad.

Continuaré el estudio del primer núcleo espacial con el análisis de la organización espacial urbana. Dado que la ciudad de Troya se nos presenta rodeada por el enemigo, lo que le permite conservar su identidad es la muralla que, además, cumple una importante función en la organización espacial diegética. La muralla –junto con la Puerta Escea– juega el papel del espacio fronterizo que une y separa a la vez. Como objeto de la descripción espacial, la muralla denota un muro u obra defensiva que rodea o protege un territorio. Según lo narra la adivina, antes de que iniciara la guerra, las murallas “estaban siendo renovadas”³¹ y, por consiguiente, los troyanos confiaban en que –aunque “consolidadas sin la bendición del poderoso oráculo”–³² eran seguras e inexpugnables. Para los troyanos “adentro” equivale a la protección, la seguridad e incluso, la casa. Por lo tanto, lo exterior ya no significa la libertad, sino el enemigo, el peligro y la muerte.

No obstante, el modelo espacial dominante en la descripción de la muralla está centrado en las categorías arriba/abajo y no en la oposición espacial básica adentro/afuera:

1. Ella [Políxena] estaba en la muralla, con aquella sonrisa nueva y distante, mirando a Aquiles allí, abajo.³³
2. Toda Troya subió a las murallas para ver el combate entre Héctor y el gran Ajax.³⁴

Observemos que en ambos ejemplos el discurso narrativo está en tercera persona y en pasado, por tanto, la perspectiva es de los personajes Políxena y los ciudadanos troyanos, respectivamente, que se encuentran sobre la muralla; analíticamente, se inscriben en el primer núcleo espacial. En el relato de Casandra el espacio de arriba es el de los troyanos, quienes ven la costa, la ciudad y el mar, mientras que el espacio de abajo está dividido en el espacio interior de los troyanos y el exterior de los griegos.

Veamos ahora la organización espacial de un fragmento donde, a partir de la descripción focalizada por Casandra –cuyas coordenadas espaciotemporales están claramente definidas–, se muestra la visión panorámica de los alrededores de la ciudad:

Quando estaba de pie a la tarde junto a la muralla. Volví a ver el sol, la luna y las estrellas, el plateado relampaguear de los olivos en el viento, el brillo púrpura y metálico del mar al ponerse el sol, los tonos cambiantes de pardo y azul de las llanuras. El aroma de los campos de tomillo llegaba hasta mí, sentía lo suave que era el aire.³⁵

31. *Ibid.*, p. 44.

32. *Ibid.*, p. 45.

33. *Ibid.*, p. 130.

34. *Ibid.*, p. 132.

35. *Ibid.*, pp. 104-105.

La ilusión de totalidad y de continuidad del espacio descrito se genera gracias al modelo topográfico del tipo taxonómico dimensional.³⁶ La horizontalidad está representada por el mar, las llanuras y los campos. La categoría espacial de la verticalidad está asumida por los olivos y por la dirección misma de la mirada de la narradora, de arriba hacia abajo, comenzando por el sol, la luna y las estrellas, y finalizando con el mar, las llanuras y los campos. Es importante mencionar que el elemento espacial de la muralla –debido a sus dimensiones de altura y de longitud– puede ser entendido tanto en términos de verticalidad como en los de horizontalidad. En la descripción se encuentran los componentes de la prospectividad del modelo topográfico: el plateado relampaguear de los olivos en el viento, el brillo del mar al ponerse el sol y el olor que llegaba hasta la heroína.

El modelo que acabo de analizar no es el único que organiza la descripción espacial del fragmento anterior. Observemos cómo funciona en este caso el modelo de cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire. Los campos y las llanuras son manifestaciones del elemento tierra, y están iluminados por el sol, la luna y las estrellas. El sol, que representa el fuego, se refleja en el mar del atardecer. Por otro lado, en el viento y en el mar encontramos las manifestaciones de los otros dos elementos que, en su conjunto, presentan el espacio valorado positivamente por la narradora. Es evidente también que la heroína percibe el lugar en la plenitud de sus sentidos. La vista se deleita con el plateado relampaguear de los olivos, el brillo púrpura y metálico del mar, y los tonos de pardo y azul de las llanuras. El olfato y el tacto aprecian el aroma de los campos de tomillos y la suavidad del aire. Junto con la idílica armonía de los cuatro elementos, todos los sentidos están integrados en la visión de los alrededores de Troya, que ha sido construida por la memoria y la imaginación de Casandra. En realidad, como diría Pimentel, este lugar del recuerdo es un lugar idealizado o un *locus amoenus*³⁷ que evidencia un equilibrio perfecto entre el hombre y su entorno.

La presentación del espacio diegético de los alrededores de Troya se complementa con un fragmento en el que se menciona el primer día de la guerra. La hija de Príamo describe tanto los acontecimientos como el lugar donde ocurren, en forma de un cuadro definido por ella como tal:

Quando nuestros jóvenes, protegidos sólo por sus escudos de cuero, fueron riendo al encuentro del enemigo, a una muerte segura, entonces maldije apasionadamente a todos los responsables. **¡Un círculo defensivo! ¡Una línea avanzada detrás de una fortificación! ¡Fosos!**

36. Pimentel explica que Greimas define este modelo como el resultado de la articulación de tres categorías espaciales, tales como la horizontalidad, la verticalidad y la prospectividad. La intersección de estas dimensiones constituye una deixis de referencia que permite situar, en relación con ella, las diferentes entidades que se encuentran en el espacio (L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998/2002, p. 35).

37. Es el término retórico que designa la descripción del "paisaje ideal", que en la tradición literaria fue construido a partir de las églogas de Virgilio (L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p. 144).

Nada de todo eso. Realmente, yo no era una estrategia, pero cualquiera podía ver que nuestros guerreros eran empujados hacia el enemigo, por el borde de la plana orilla, para que los acuchillaran. Nunca he podido olvidar aquel cuadro.³⁸

Aquí el punto focal de visión es de Casandra, quien se encuentra en una posición estática "en el templo de Apolo delante de la ciudad, desde el que se podía ver la costa".³⁹ El templo se convierte en el punto de referencia a partir del que se observa lo ocurrido. Al utilizar Casandra el concepto de *cuadro*, el espacio representado, que es el lugar de la batalla, aparece para el lector como una parte o segmento de un sitio más amplio (la costa troyana) que funciona como segundo plano.⁴⁰ A pesar de que lo representado en el cuadro, movimiento y gran actividad por parte de los guerreros troyanos, el dinamismo se expone congelado por las frases nominales que lo describen y que identificamos en el fragmento por medio del resaltado. Este tipo de lenguaje crea la ilusión de una especie de fijación del espacio descrito. Habría que añadir que los verbos en participio ("protegidos") y el uso de la voz pasiva ("eran empujados") también aumentan la sensación de no-dinamismo.

Hasta aquí sólo hemos hablado de la muralla que encierra Troya en cuanto a la organización espacial urbana. No obstante, el tema descriptivo *la ciudad* tiene un alto grado de predicciones léxicas, ya que obliga a desarrollar las descripciones de sus partes: calles, casas, jardines, iglesias y monumentos, entre otras cosas. Analizaremos la descripción de la ciudad en el siguiente ejemplo:

Siempre los mismos lugares, entre los que pasaba mi vida: el santuario. La floresta del templo, seca este año; el Escamandro, que regaba normalmente nuestro huerto, se había secado. Mi cabaña de barro, mi lecho, mi silla y mesa... el alojamiento para las épocas en que, por el servicio del templo, estaba atada al recinto. El camino de la fortaleza, ligeramente ascendente [...]. La puerta de la muralla. Siempre el mismo aburrido camino hacia el palacio, siempre los mismos rostros ante las casas de los artesanos. Y, cuando había entrado en el palacio, los corredores siempre iguales que conducían a las estancias siempre iguales.⁴¹

Aunque mencionado con poca frecuencia, el sótano es parte importante y singular de Troya, donde también se llevan a cabo acontecimientos del mundo urbano. Bachelard, uno de los ensayistas que más ha reflexionado acerca del carácter filosófico y antropológico que se desprende de la noción de casa, define al sótano como una pieza esencial, por tratarse de "el *ser oscuro*, el ser que participa de los poderes subterráneos".⁴² Con el fin de revelar el papel del

38. Ch. Wolf, *op. cit.*, p. 88.

39. *Idem.*

40. Y. Lotman, *op. cit.*, 2005, pp. 624-625.

41. Ch. Wolf, *op. cit.*, pp. 119-120.

42. G. Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, [1957]2005, p. 49.

elemento espacial sótano, analizaremos el fragmento que narra la visita de Casandra a los subterráneos de la ciudadela, "en los que, temblando de miedo, se acurrucaban los cautivos griegos":⁴³

Entré en el sótano, que apestaba a podredumbre, sudor y excrementos. En un silencio tembloroso estaban frente a frente los troyanos y los griegos cautivos, entre ellos el abismo de un paso, y sobre el abismo los puñales desnudos de los troyanos. Entonces entré yo, sin mis vestidos de sacerdotisa, en aquel estrecho espacio, lo recorrí paso a paso, de pared a pared, rozada por el aliento cálido de los griegos y los fríos puñales de los troyanos.⁴⁴

El fragmento destaca por las relaciones espaciales explícitamente marcadas con los deícticos *frente a frente* y *de pared a pared*. Los objetos –o mejor dicho las personas– se distribuyen y se proyectan en el espacio diegético cerrado a partir de las limitaciones perceptuales de la adivina, cuya posición es móvil: "lo recorrí paso a paso". Debido a la dialéctica binaria que lo caracteriza –griegos vs. troyanos (es decir, amigo/enemigo; cálido/frío)–, su organización espacial es más lógica que topográfica. La intensa sensación de realidad que puede crearse en el lector se atribuye a los elementos paralingüísticos utilizados con un alto valor icónico. Me refiero a los adjetivos *tembloroso*, *cautivos*, *cálido* y *frío*, y a los nombres comunes *podredumbre*, *sudor*, *excremento*, *puñales* y *abismo*. En el caso de abismo, por ejemplo, el concepto puede ser definido, según DRAE, como "profundidad grande, imponente y peligrosa, como la de los mares, la de un tajo, la de una sima, etc.". El diccionario añade un dato que consideramos relevante para la interpretación del fragmento descriptivo: señala, pues, que abismo es también infierno, esto es, lugar de castigo eterno. Hemos de observar que al modelo lógico-lingüístico descrito se sobrepone el modelo de los sentidos propuesto por Bal: "Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: *vista*; *oído*, y *tacto*".⁴⁵ Así, desde su perspectiva móvil, Casandra percibe visualmente las extensiones del sótano: "abismo de un paso", "aquel estrecho espacio". Podemos suponer que las dimensiones del espacio se perciben por la heroína de manera distorsionada, puesto que un lugar saturado de gente y con olores desagradables parece ser más pequeño de lo que realmente es. El oído, representado en el segmento analizado por "un silencio tembloroso", apunta más bien al estado de ánimo de los personajes y no a la percepción del espacio, a menos que tomemos en cuenta que cualquier sonido, según el grado de su intensidad, puede aumentar o reducir el sitio. En cuanto a las percepciones táctiles de la heroína, que se manifiestan en el hecho de ser rozada por "el aliento cálido de los griegos y los fríos puñales de los troyanos", se puede afirmar que no tienen mucho significado, ya que

143

143

43. Ch. Wolf, *op. cit.*, p. 135.

44. *Ibid.*, pp. 135-136.

45. M. Bal, *op. cit.*, p. 101.

indican la contigüidad con las dimensiones espaciales del sótano.⁴⁶ Por otra parte, el sótano descrito no puede ser concebido como una simple “pieza subterránea, a veces abovedada, entre los cimientos de un edificio” (DRAE), puesto que se convierte en una especie de prisión. Quienes habitan el sótano cuando la sacerdotisa lo visita, acompañada por los guerreros troyanos, son los griegos cautivos. Si partimos de la idea de que la causa de su encierro es el peligro que representan para Troya y para Príamo, cobra relevancia la observación de Jung acerca de que el sótano sirve “para analizar los miedos que habitan la casa”.⁴⁷

La presentación del espacio urbanístico de Troya se complementa con la descripción de la tumba de los héroes, a donde fue llevada Casandra para ser castigada por desobedecer a su padre:

A mí me llevaron en la más profunda oscuridad y con todo silencio a un lugar, que siempre me había parecido siniestro y amenazador: la tumba de los héroes. Así la llamábamos, y los niños la utilizábamos para nuestras pruebas de coraje. [...] ¿Era redondo mi encierro? Redondo y revestido de trenzado de mimbre y, como no dejaba atravesar ni un rayo de luz, [...] probablemente estaba enlucido por fuera con una espesa capa de barro.⁴⁸

En primer lugar, habría que resaltar que se trata más bien de un objeto espacial que se encuentra ubicado en el espacio de la ciudad. Al anuncio del tema *la tumba de los héroes* le precede una serie de calificativos –“un lugar [...] siniestro y amenazador”– que introduce en la descripción un cierto grado de subjetividad. Más adelante, de forma implícita, se nos ofrece la localización espacial del objeto: “ellos [las patrullas troyanas] no sabían que yo estaba allí abajo”.⁴⁹ Por otro lado, la serie predicativa que se despliega del tema anunciado está configurada doblemente, puesto que el fragmento se caracteriza por el hecho de estar organizado a partir de dos modelos descriptivos sobrepuestos: el de las cuatro variables⁵⁰ y el de los sentidos. Observemos cómo, al emplear las categorías lógicas, la heroína usa sus sentidos con el fin de responder a su propia pregunta: “Dónde estaba yo”. Casandra cuenta que después de encontrarse en el lugar, donde la habían metido a través de una abertura, se siente atontada e insensible. Con el paso del tiempo se le agudiza el oído y, puesto que no ve nada, comienza a investigar “a tientas” aquella cavidad, en cuyo centro apenas podía ponerse de pie; y descubre que el lugar es redondo, que por dentro está revestido de trenzado de mimbre. En busca de otras evidencias, la cautiva se arrastra por el piso cubierto de polvo y de “una podredumbre re-

46. *Ibid.*, p. 102.

47. Jung *apud* G. Bachelard, *op. cit.*, p. 49.

48. Ch. Wolf, *op. cit.*, pp. 151-152.

49. *Ibid.*, p. 155.

50. La descripción de un objeto puede ser organizada a partir del modelo de cuatro variables que Foucault abstrae de la historia natural: “la forma de los elementos, la cantidad de esos elementos, la manera en que se distribuyen en el espacio uno con respecto a otros, y el tamaño relativo de cada uno” (*apud* L. A. Pimentel, *op. cit.*, 2001, p. 63).

pugnante"⁵¹ y encuentra huesos. Así, a partir de su experiencia sensorial y del análisis sistemático de las cosas, la heroína da cuenta de la textura, el tamaño, la forma y distribución espacial del sitio. Estos bloques de sentido⁵² la ayudan a construir una imagen del lugar e identificarlo: la tumba de los héroes. Debido a la oscuridad, dicho espacio deja de ser una red de relaciones entre objetos para convertirse en un mundo experimentado subjetivamente por la adivina. El hecho de ignorar el sitio donde se encuentra hace que Casandra no lo vea conforme a su envoltura exterior; al contrario, lo focaliza a partir de sí misma, puesto que lo vive desde adentro y es parte de él. De tal modo, la profetisa deja de ser el sujeto que ve y se convierte en el sujeto que percibe el espacio a partir del saber proveniente del sentir. De la misma manera, el mundo representado por ella deja de ser un mundo pensado y organizado lógicamente para presentarse como un mundo percibido e in-formado a partir de su cuerpo. El fragmento narrativo que acabamos de analizar muestra el funcionamiento de las formas *narrativas* de percepción del mundo, cuyo origen se encuentra en las significaciones de orden sensorial.⁵³

Un detalle interesante es cómo el espacio urbano de Troya se construye a partir de la comparación con la ciudad de Micenas. La ciudad-enemiga no es una oposición o una separación espacial, sino la visión de un sitio muy parecido al troyano:

Era un día como este, tormenta de otoño que se acercaba a sacudidas desde el mar, empujando las nubes por el cielo de un azul intenso, bajo mis pies las piedras, colocadas exactamente como aquí en Micenas, paredes de casas, rostros, luego muros más espesos, apenas nadie cuando nos acercamos al palacio. Lo mismo que aquí.⁵⁴

Es de notarse que, a diferencia de los fragmentos examinados antes, es casi imposible establecer un modelo de espacialidad específico. Esto se debe a que las referencias a categorías espaciales aparecen apenas en un par de ocasiones, tales como *desde el mar, bajo mis pies y nos acercamos al palacio*. Puesto que los modelos de espacialidad no están activos, no podemos tener una idea global de la distribución de los objetos mencionados en el lugar, ni del tipo de relaciones que mantienen entre sí. Los marcadores espaciales proporcionan el ritmo de la descripción, mas no cierta localización espacial. Por otro lado, a pesar de que Casandra recuerda esa imagen estando lejos de su tierra, la focalización se realiza desde el interior de Troya. También habría que enfa-

51. Ch. Wolf, *op. cit.*, p. 152.

52. Introducido por Barthes, el término "bloques de sentido" puede ser entendido como el resultado de la superposición de los códigos de diferente naturaleza que en su conjunto brindan significación a la representación de una imagen o de un objeto (R. Barthes, *S/Z*, España, Siglo XXI, 1999, p. 50).

53. Analizo dicho segmento a partir del modelo de Pimentel ("Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y la fenomenología", *Acta Poética. Revista del Instituto de Investigaciones Filológicas*, núm. 1, 2006, p. 260) que trata de conjuntar la teoría narrativa con la reflexión filosófica sobre diversas formas de percibir al mundo que propone M. Merleau-Ponty (*El ojo y el espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1986).

54. Ch. Wolf, *op. cit.*, p. 85.

tizar que, a pesar del “aquí” empleado por la heroína con respecto a Micenas, sabemos que dentro del universo diegético de *Cassandra* la protagonista nunca cruza la Puerta de los Leones.

El hecho de que en el discurso de *Cassandra* no se encuentren las descripciones de la urbanística micénica es compensado con la presentación del camino que tiene que vencer la caravana:

1. [...] el carruaje, que los cansados caballos habían arrastrado lentamente montaña arriba, se detuvo entre las murallas sombrías. Ante esta última puerta. Cuando el cielo se abrió y el sol cayó sobre los leones de piedra, que miraban por encima de mí y de todas las cosas que siempre mirarán por encima.⁵⁵
2. [...] el camino polvoriento, caluroso y cansado a través de la fortaleza de Tirinto y de los sucios pueblos de Argos, [...] pero sobre todo en el último trecho ascendente por una tierra seca, sobre la que alzaba siniestro pero todavía muy lejano aquel horrible montón de piedras, Micenas, el castillo, nuestra meta.⁵⁶

Si tomamos en cuenta que el sema⁵⁷ *camino* implica cruces, intersecciones, puentes y aldeas entre otros elementos espaciales, que deben atravesar los personajes, las descripciones presentadas se vuelven más significativas por el hecho de contener información implícita sobre este objeto. Por lo general, el camino les brinda a los viajeros la posibilidad de ir y regresar, ya que posee límites totalmente libres. Sin embargo, para los troyanos, la idea del camino es bastante diferente: una de sus fronteras coincide con un lugar cerrado, la ciudad de Micenas, dentro de cuyos muros los espera la muerte. Por otra parte, los fragmentos descriptivos que presentamos muestran una evidente fractura espaciotemporal: primero se presenta la descripción del palacio de Clitemnestra como “aquel horrible montón de piedras”, el destino final de los cautivos; y luego, unas cuantas páginas después, aparece la descripción del camino que lleva hacia él. A pesar de tal desajuste temporal, ambas secuencias están unificadas vocalmente, ya que es la misma narradora quien cuenta la historia de su viaje.

Después de presentar el análisis de la dimensión espacial, se puede concluir que en *Cassandra* el espacio pasa de ser un simple elemento decorativo hasta convertirse en aspecto esencial a través de dos planos funcionales principales: el referencial y el simbólico. Como se ha mostrado anteriormente, las memorias de la protagonista configuran el eje temporal de la novela. No obstante, la riqueza textual se alcanza gracias a diversas técnicas de plasmación del espacio, así como al juego de perspectivas a la hora de describir el mundo ficcional a partir de las impresiones sensoriales.

55. *Ibid.*, p. 17.

56. *Ibid.*, p. 32.

57. En semántica lingüística, el sema es el rasgo distintivo más pequeño que diferencia una palabra de otra en un determinado campo semántico. En el caso que me ocupo, las palabras *camino*, *aldeas*, *puentes*, *cruces*, intersecciones pueden ser consideradas como un campo semántico porque, primero, pertenecen a la misma categoría gramatical (sustantivo) y, segundo, aunque son lexemas diferentes, comparten un rasgo significativo: son lugares que permiten o facilitan el tránsito. Las palabras mencionadas son semas que constituyen el campo semántico de vías o en el sentido general, de camino.

Las ironías en la distopía *The Machine Stops*

Erendira Hernández Balbuena
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: Por lo general, la literatura distópica transmite un mensaje crítico sobre una sociedad referencial a través de la construcción de sociedades ficcionales futuras. En este sentido, aquí se abordan algunos de los resultados de una investigación realizada en torno a la novela distópica pionera en su tipo, *The Machine Stops* (1909) del escritor inglés Edward M. Forster. Se analizaron algunos de sus constituyentes irónicos, los cuales contribuyen a la creación de una obra literaria crítica.

Palabras clave: Distopía · Ironía · Crítica · Sátira · Parodia

Abstract: In general, dystopian literature conveys a critical message about a referential society through the construction of future fictional societies. In this sense, some of the results of an investigation carried out around the pioneering dystopian novel of its type, *The Machine Stops* (1909) by the English writer Edward M. Forster are discussed here. Some of its ironic constituents, which contribute to the creation of a critical literary work, were analyzed.

Key Words: Dystopia · Irony · Critics · Satire · Parody

Por lo general, en literatura el término "distopía" es usado, según Morris y Kross, para "[...] designar o describir una posible sociedad perfecta que es, de hecho, un lugar o sociedad muy mala, desfavorable o defectuosa".¹ Además, las distopías literarias "[...] muestran lo que podría ocurrir si no se toman acciones y medidas contra el desborde de lo monstruoso, pero también critican ese *status quo*, a través de la denuncia de sus propios errores o proyecciones imaginarias sobre ese futuro inmediato que los amenaza".² Asimismo, Booker considera fundamental el aspecto crítico de las narraciones distópicas: "[...] a menudo [...] proporcionan un comentario satírico sobre la sociedad del mundo real en la que se produjo la narrativa".³ La distopía, por lo tanto, puede caracterizarse por la capacidad para tratar la realidad de forma crítica y disimulada a través de la narración, a partir de un cambio en los significados convencionales. Esto podría realizarse me-

1. J. M. Morris y A. L. Kross, *The A to Z of Utopianism*, Lanham, Scarecrow Press, Inc., 2009, p. 83.

2. E. Honores, *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*, Lima, Polisemia, 2018, p. 210.

3. K. M. Booker, *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*, Plymouth, Scarecrow Press Inc., 2010, p. 114.

diante recursos complejos como la ironía: "Fingimiento de toda intención, que se trasluce más que se manifiesta, [contraponiéndose] el sentido a la expresión completa y a su tono, y a veces la configuración entera de un caso [...]".⁴ La ironía se caracteriza por emplear la disimulación y el fingimiento de intenciones y significados manifestados en palabras o ideas opuestas de finalidad persuasiva, estética, cómica o crítica. En un texto literario, Ballart le atribuye la finalidad de apuntar a "ideas y relaciones latentes, no inscritas en el texto".⁵

Así, en la investigación aquí referida⁶ fue elegida como objeto de estudio la novela corta distópica *The Machine Stops*, del escritor y crítico literario inglés Edward Morgan Forster, publicada en 1909. La historia se desarrolla en un espacio terrestre futurista en el que los seres humanos viven en pequeñas cabinas individuales controladas por la Máquina, un sofisticado artefacto creado por el hombre y adorado como un dios. Los protagonistas son Kuno y su madre Vashti. De este modo, el objetivo en esta investigación fue localizar y analizar los posibles constituyentes y mecanismos irónicos en la obra para determinar si por medio de la narración se tenía como fin formular críticas a las ideas utópicas plasmadas en obras contemporáneas o quizá a prácticas sociales de esa época.

Si bien existen diversas aproximaciones teóricas a la distopía literaria realizadas en Estados Unidos e Inglaterra, es notable el escaso número de investigaciones académicas sobre este fenómeno en el mundo hispanohablante. Aunado a ello, los textos disponibles, que tienen como objeto de estudio a la novela aquí estudiada, poseen temáticas muy variadas como el análisis de la cibercultura, la ética computacional y la ecocrítica, ninguno de ellos efectuado desde una perspectiva similar a la de esta investigación. Es así que se busca contribuir a los estudios hechos en México sobre literatura distópica.

La teoría focal empleada en el análisis fue la que propone Pere Ballart en su obra *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*.⁷ Desde esta óptica la ironía no es considerada un tropo ni una figura retórica, aunque no se abandona propiamente la visión retórica, sino como una figuración que reúne los requisitos discursivos como la modificación de la expresión literal; rebasa los límites del tropo al centrarse en la alteración de significados no sólo

4. M. F. Quintiliano, *Institutionis oratoriae: libri XII*, 4 vols. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997, p. 46.

5. P. Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns, 1994, p. 191. Según Ballart, la ironía es "[...] una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicaciones a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso" (*Ibid.*, p. 23). Este último punto parece ir a la par con el surgimiento y gran desarrollo de la literatura distópica, que también emerge en una época de grandes conflictos sociales. Una mayor producción de esta literatura comienza a hacerse notoria a inicios del siglo xx, con una actitud crítica hacia la visión ideal de las sociedades utópicas. Cuando este rechazo a la idea "perfecta" ofrecida por las utopías se intensifica, surge la distopía literaria, influida por las condiciones sociales de su propia época.

6. La investigación "Las ironías de la distopía *The Machine Stops*" fue realizada por Erendira Hernández Balbuena para obtener el grado de Maestra en Ciencias del Lenguaje en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego de la BUAP, en la generación 2017-2019. Dicha investigación puede ser consultada en la biblioteca del Instituto.

7. P. Ballart, *op. cit.*

en palabras u oraciones sino también en textos completos; tiene las connotaciones de disimulación y fingimiento que la ironía posee; además, designa a la acción, a la intención y al efecto al producir enunciados irónicos.

De este modo, según la propuesta de Ballart, existen seis principios que permitieron reconocer prácticamente todas las clases de ironía dentro del objeto de estudio. En dichos principios se estableció si el contrasentido irónico del texto fue producto de un empleo específico de palabras o del concurso de ciertos hechos, acciones o situaciones. Se analizó el grado de disimulación del ironista para así descubrir qué recursos fueron usados para ocultar sus argumentos. Se definió qué reacciones y emociones se pretendían suscitar en el lector al utilizar la ironía. Asimismo, se realizó una valoración del mensaje global de la obra. Por consiguiente, después de haber identificado dichos puntos se pudo definir si el texto en cuestión pertenecía a uno de los tres grupos de ironías propuestos por el mismo autor.

El análisis de la obra se llevó a cabo en su totalidad gracias a la identificación de 13 situaciones y frases específicas irónicas. Además, dicho análisis fue enriquecido con una serie de nociones propuestas por la autora de esta investigación, tales como *showing, telling*; advertencias irónicas;⁸ lugar;⁹ personaje plano y personaje redondo;¹⁰ y extrapolación,¹¹ por lo que el análisis fue dividido en nueve apartados temáticos.

A continuación, se explican brevemente los aspectos más relevantes del análisis y sus resultados. El primero de los rasgos que define la obra es un amplio número de situaciones irónicas, con una menor cifra de frases y expresiones con intención irónica. Con respecto a la ironía situacional, el valor irónico se encuentra en un conflicto y/o contrariedad de sentidos entre situaciones y entre las realidades de los personajes principales, Kuno y Vashti. Dichos conflictos conllevan una contradicción interna, a su vez, en cada uno de ellos existe el descubrimiento de una realidad oculta tras la apariencia inicial.

Por otra parte, a pesar de que el estudio no consideró a la ironía como un tropo o una figura de pensamiento, existen cuatro casos articulados por el narrador intradieético omnisciente en los que la ironía toma una forma verbal que corresponde a estas manifestaciones retóricas. Debido a que este tipo de ironía se encuentra al nivel semántico de la oración, se lograron identificar, según corresponda, una o dos figuras retóricas de pensamiento como la antífrasis, lítote y paradoja, las cuales contribuyen a la creación de ironía.

Así, se logró distinguir que los contrasentidos irónicos en el texto son producto tanto del empleo específico de palabras correspondientes a la ironía verbal, como del concurso de hechos o situaciones, correspondientes a la ironía situacional. Asimismo, este conjunto de casos es suficiente para advertir que, tanto en las acciones de los personajes como en la voz del narrador, existe un deliberado tinte irónico que, en ocasiones, a simple vista no resalta y,

8. W. C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

9. M. Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 2014.

10. E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 2000.

11. C. D. Malmgren, *Worlds apart. Narratology of Science Fiction*, Estados Unidos, Indiana University Press, 1991.

en otras tantas, se deja entrever como mordaz. Por lo tanto, es indiscutible la presencia de ironía en *The Machine Stops*.

Con respecto a lo que Ballart llama "estructura comunicativa", en la cual se encuentran inscritos los diferentes tipos de ironía, cabe destacar que durante la secuencia de acciones presentada en el relato existe predominio del *showing* por encima del *telling*. Es decir, los discursos, diálogos y reproducción escénica de los personajes son más frecuentes que la mediación narratológica. Esta concentración de acciones y acontecimientos sucede en los capítulos 2 y 3 del relato. De tal modo, la acentuación del *showing* contribuye a dos aspectos muy importantes en *The Machine Stops*: en primer lugar, a la caracterización de una distopía y, en segundo, a formar contrastes entre las acciones que se desarrollan en el primer capítulo y aquellas llevadas a cabo en el resto de la novela. Ese contraste conduce a la formación de las ironías situacionales.

En relación con este punto y con la "coloración afectiva" a la que se refiere Ballart, en la cual los elementos irónicos pretenden suscitar en el lector diversidad de reacciones, es preciso decir que al paso de los acontecimientos, las acciones de los personajes y al conocer los pensamientos de los mismos, se habrá entrado de lleno a una atmósfera profundamente irónica, con complicadas contradicciones morales y, por tanto, ironía, la cual provoca temor, incertidumbre y, sobre todo, convoca a la reflexión.

En cuanto a los lugares en los cuales suceden los acontecimientos de la historia, existen dos: las cabinas subterráneas y la superficie. En este sentido, Bal dice: "[...] la subdivisión de los lugares en grupos constituye una forma de aumentar la penetración en las relaciones entre elementos".¹² Entre el lugar subterráneo y el exterior existe contraste: al inicio de la historia, lo subterráneo sugiere protección, estabilidad y comodidad, mientras que el exterior transmite peligro y castigo (si es que se llega a desobedecer las reglas). Conforme el relato avanza dicho contraste se invierte. Así, la oposición entre los lugares en el relato contribuye no sólo a la creación de sentido dentro de la historia, sino también a marcar un contraste geográfico.

Con respecto a los personajes, es preciso destacar que la existencia de Kuno, con cada una de sus características, es el pilar en el que se apoya la ironía del relato, sin él no habría un elemento con el cual contraponer la existencia de una sociedad en apariencia utópica. Kuno no sólo está en contra de dicha sociedad, por lo que en repetidas ocasiones lanza críticas directas al sistema bajo el que vive, sino que también sus cualidades físicas no le permiten encajar. El contacto, por supuesto irónico, entre dicho personaje y la sociedad presuntamente utópica tiene un efecto crítico. A su vez, Kuno funciona como una gran sinécdoque, en la que la parte remite al todo: hablando de lo que este individuo piensa y focalizándose en sus acciones subversivas, se hace una invitación a poner paralelamente en tela de juicio las condiciones sociales extratextuales.

Por otro lado, tanto Kuno como Vashti no son personajes planos, más bien redondos (según la terminología del propio Forster en su faceta de críti-

12. M. Bal, *op. cit.*, p. 51.

co literario) o cambiantes, con algún rasgo inesperado que los hace únicos. Precisamente, la ironía de la novela surge, entre otras cosas, por la presencia de la dualidad proveniente del teatro griego: *alazon-eiron* como Vashti y Kuno. *Alazon*, igual que Vashti, se caracteriza por una actitud vanidosa e ingenua, pretende saber algo, pese a no saberlo; en cambio Kuno, al igual que *Eiron*, en apariencia desvalido, disimula su total conocimiento de la situación.

Con respecto al título y subtítulos de la novela, según Booth existen ciertas pistas o advertencias claras en la voz del propio autor que son irónicas o alertan acerca de la presencia de ironía, y se encuentran en títulos, epígrafes, notas finales, etcétera. En este sentido, el título "La Máquina se detiene" predispone acerca de la condición de los protagonistas y los sucesos en los que se ven envueltos. El título es irónico porque la Máquina no podía detenerse y a pesar de ello, una pista advierte acerca de los problemas que se presentarían más adelante. Sucede algo similar en los dos últimos subtítulos de los tres que constituyen la novela: "El Sistema de Reparación" y "Los Desahuciados". En ambos se hace uso de dos adjetivos que funcionan como epítetos y que subrayan características contradictorias: "de reparación" con referencia al sistema que fue incapaz de reparar uno solo de los problemas que aquejaban a los ciudadanos. Y "desahuciados", que resultaron ser no aquellos quienes habían sido abandonados a su suerte, sino los que creyeron vivir en una utopía. Según el propio Booth, "En algunas ocasiones un autor utiliza un epíteto [para ofrecer] información directa que podemos utilizar de inmediato sospechando que hay intenciones 'secretas'".¹³

Por otro lado, de acuerdo con el modelo analítico propuesto por Malmgren,¹⁴ se destacaron en dos pares de relaciones los elementos temáticos de la novela en cuestión correspondientes a una lógica extrapolativa; éstos revelan oposición y conflicto y, a su vez, sugieren sobre qué tendencias específicas se formulan juicios indirectos. El primer par: A1 - utopía tecnológica; y A2 - degeneración de la utopía, muestra dos tendencias sobre las cuales se hacen críticas: primero, la utopía basada en la tecnología y la distopía generada de la misma; segundo, el creciente desarrollo tecnológico de la época y el aumento del uso de las máquinas en la industria. Y, el segundo par: B1 - Privación de la vida a quienes nacían con características diferentes a las convenientes para asegurar el colectivismo y B2 - Descuido al mantener con vida al único individuo con fuerza física mayor a la común, evidencia una tendencia de la época sobre la cual se llevan a cabo juicios, ésta es el darwinismo social basado en la teoría de la selección natural de Darwin y los ideales derivados de este complejo fenómeno intelectual y cultural, tales como la supervivencia del más apto por medio de su incremento reproductivo y la disminución de los "inadaptados", además de la eugenesia para promover la inteligencia hereditaria. Por lo tanto, *The Machine Stops* puede ser considerada como una distopía extrapolativa debido a que, por medio de la narración, se intenta adivinar las consecuencias de tendencias extraídas de la realidad en que fue creada y se enjuicia, en palabras de Malmgren, la "organización social existente".¹⁵ Así, el "contraste entre apariencia y realidad"

13. W. C. Booth, *op. cit.*, p. 90.

14. C. D. Malmgren, *op. cit.*

15. *Ibid.*, p. 34.

que al inicio del análisis se suscitaba entre las realidades de Kuno y Vashti, ahora también se da entre fenómenos sociales.

Es así que *The Machine Stops* pertenece a los tres grupos de ironías según la propuesta de Ballart. Compete al primer grupo, debido a que dispone un desfase irónico entre ciertas partes dentro del propio texto. En este sentido, existen dos aspectos que hacen de esta una obra particularmente interesante. Primero, presenta la visión de un mundo en el que la tecnología ha hecho innecesario el contacto interpersonal y, de hecho, es mal visto; segundo, la Máquina, creada por el hombre, no sólo ha dañado la naturaleza y la sensibilidad de la humanidad entera, sino que finalmente lleva a ésta a un final apocalíptico. De igual manera, corresponde al segundo grupo en el que las ironías en el texto crean, según Ballart, “[...] un conflicto entre el mundo del texto y su inmediato contexto comunicativo”.¹⁶ Así, se logra la formación de la sátira extratextual que es evaluativa y crítica, pues se atacan los valores y las prácticas en torno a la industrialización y el darwinismo social. Por último, la obra también concierne al tercer grupo, en el cual se plantea un conflicto entre el texto estudiado y otros textos, o sea entre el objeto de estudio y las utopías de su misma época. En este caso, la ironía deviene en parodia acerca de las diversas visiones utópicas plasmadas en las obras de la época, lo que permite considerarla plenamente como una anti-utopía.¹⁷

En conclusión, el estudio realizado permitió localizar y analizar las diversas manifestaciones irónicas y sus efectos, así como descubrir las intenciones del ironista al disponer ciertas palabras o hechos conforme a una “incongruencia organizada” en la novela corta *The Machine Stops*. La utilización de estrategias irónicas permite que ésta sea una novela distópica crítica, ya que logra mostrar el reverso de la moneda de los personajes, sus realidades, situaciones y fenómenos sociales de su propia época. Así, por medio de la narración se inquiriere no sólo la realidad de Kuno y Vashti, sino también la del lector, sea cual sea ésta. Todo ello como una invitación a la reflexión sobre el presente y lo que se podría realizar para evitar posibles futuros. Por lo tanto, el empleo de la figuración irónica en la obra responde a un mensaje globalmente crítico. Por su parte, la ironía como figuración puede ser útil para quienes deseen realizar un trabajo en el área de los estudios utopistas¹⁸ para examinar narraciones similares a la aquí estudiada.

16. P. Ballart, *op. cit.*, p. 326.

17. El término refiere a obras distópicas que surgen del rechazo a la visión perfeccionista expuesta en publicaciones literarias utópicas. A pesar de que, por lo común, las distopías implican cierta connotación antiutópica, algunas no lo son, como la mayoría de las que se escribieron a partir de la segunda mitad del siglo xx. Dichas obras existen como rechazo y crítica a tendencias existentes en la sociedad en la que fueron creadas, como dictaduras, monopolios económicos, los efectos negativos de los desarrollos tecnológicos, las diferencias de clases, el daño ambiental, el patriarcado, entre muchas otras. Algunas distopías aparentemente rechazan todas las formas de utopismo, otras sólo una u otra variedad, y algunas otras no son antiutópicas.

18. Los estudios utopistas son un campo relativamente reciente que se encarga de investigar las diversas manifestaciones en torno a la utopía y la distopía. Este tipo de investigaciones son realizadas principalmente por dos destacadas sociedades de estudios centradas en la temática distópica y utópica y sus diversas implicaciones literarias, sociales y políticas: la Utopian Studies Society, fundada en 1988 en Inglaterra, y la Society for Utopian Studies (sus), fundada en 1975 en Estados Unidos. Algunos de los especialistas más sobresalientes en el área son Gregory Claeys, Lyman Tower Sargent, Ruth Levitas, Tom Moylan, Raffaella Baccolini, Artur Blaim, Vincent Geoghegan, Lucy Sargisson y Fátima Vieira, por mencionar algunos. Sus investigaciones y postulados teóricos son fundamentales

Sin lugar a dudas, vale la pena examinar a fondo las distopías literarias de cualquier año pues, así como *The Machine Stops* lo hace, es probable que en estos relatos no sólo se cuenten historias terribles acerca de sociedades futuras ficcionales, sino que quizá estén logrando captar los deseos, miedos y frustraciones de la sociedad en que fueron creadas, como vehículos para romper regímenes autoritarios, disfuncionales o decadentes. De este modo, quien tenga un acercamiento a obras de este tipo puede llegar a ver desde otra perspectiva aquello que creía conocer tan bien. Las distopías y sus mensajes disimulados, en cualquier época que se les lea, pueden ser consideradas como instigadoras del cambio, ya que presentan una visión consciente de un futuro que quienes viven en el siglo XXI son cada vez más capaces de imaginar.

para quienes analizan a profundidad tanto las distopías como las utopías.

La dramaturgia mexicana de las décadas de 1960 y 2000 y su vínculo temático con cuestiones de género y feminismo

Niebla Estefanía Reséndiz
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: Algo que converge entre los dramaturgos tanto de la década de 1960 como de la del 2000, es tocar en mayor o menor medida cuestiones sobre género; los primeros en forma de protesta social y expresando al mismo tiempo sus conflictos generacionales; y los segundos, plasmando de una manera más cruda los feminicidios en México y el problema de mujeres y hombres con respecto a las exigencias que la sociedad les impone, en cuanto a sus comportamientos y roles esperados, según el sistema imperante.

Palabras Clave: Dramaturgia mexicana · Género · Feminismo

Abstract: Something that converges between the dramatists of both the 1960s and the 2000s is to touch on gender issues to a greater or lesser extent, the former in the form of social protest and at the same time expressing their generational conflicts; and the second, in a cruder way, depicting femicides in Mexico and the problem of women and men with respect to the demands that society imposes on them, regarding their expected behaviors and roles, according to the prevailing system.

Key Words: Mexican dramaturgy · Gender · Feminism

Introducción

El presente capítulo analiza la relación entre los estudios de género, el feminismo y algunos temas representados por diversos dramaturgos de dos décadas específicas, 1960 y 2000. El trabajo se divide en dos apartados; inicialmente se presenta una síntesis que pone de relieve el vínculo entre los estudios de género y el feminismo. En el segundo se expone un recorrido conciso a través de la dramaturgia de ambas décadas, pues se busca enfatizar las temáticas desplegadas por dramaturgos y dramaturgas, con la finalidad de observar sus conexiones con los conceptos expuestos en la primera parte. De este modo, el trabajo brinda un panorama acerca de las preocupaciones sociales e históricas que han traspasado las barreras de lo artístico, usando como escenario principal la dramaturgia para la exposición de las problemáticas de cada periodo.

Los estudios de género y el feminismo

El género es una de las categorías centrales para el feminismo y los estudios sobre las mujeres; la razón es que el concepto muestra con bastante claridad cómo la sociedad se organiza de manera binaria y oposicional. A partir de los estudios de género se hizo evidente la necesidad de reflexionar cómo en las sociedades se había normalizado la desigualdad entre hombres y mujeres; además de que, a través de dicha categorización, se establecían roles de acuerdo con la adscripción sexual de los sujetos. Es a partir de estas observaciones que surgen los movimientos y teorías feministas.

La lucha por el reconocimiento de las mujeres se ha librado durante muchos años; es decir, entendido como doctrina y como lucha, el feminismo ha estado presente en nuestro país desde hace más de dos siglos. En el siglo xix, John Stuart Mill expresó en *La esclavitud femenina* lo siguiente: "A favor de ellas ni privilegios ni proteccionismo; todo lo que solicitamos se reduce a la abolición de los privilegios y el proteccionismo de los que gozan los hombres".¹ No obstante, es hasta el siglo xx que detona la gran revolución de las mujeres que, como señaló Herbert Marcuse, "Ha sido una rebelión pacífica y silenciosa y aún no concluye".² El movimiento feminista nace de la conciencia de las mujeres ante la subordinación dentro del sistema social, claramente establecido por el gran imperio masculino. En palabras de la dramaturga y activista Sabina Berman:

[El feminismo] es la revolución social mejor lograda del siglo xx, es la única revolución que sobrevive, el comunismo perdió ante el capitalismo y se desvaneció. El fascismo perdió contra el capitalismo y el comunismo, y también se desvaneció. El anarquismo ahí está por una ideología subterránea que a veces asoma la cabeza en momentos históricos, pero que no logra capturar acciones en millones de personas, en cambio el feminismo no sólo ha sobrevivido, sino que ha logrado acciones a lo largo de la historia.³

Como movimiento intelectual en México ha denunciado la ausencia e invisibilidad de la mujer en la vida pública y ha producido un conjunto de bloques teóricos capaces de influir en los campos de los discursos políticos y en las prácticas sociales. Siguiendo a Fernández Poncela, es importante señalar que "Dentro de lo que llamamos feminismo es necesario, además, distinguir entre la teoría feminista –el cuerpo de las ideas– y el feminismo como movimiento social, ya que si bien ambos están estrechamente ligados no significan necesariamente lo mismo y su desarrollo no siempre ha corrido parejo".⁴

1. John Stuart Mill *apud* P. Galeana, "La historia del feminismo en México", en *Cien ensayos para el centenario*. Tomo I, Gerardo Esquivel, Francisco Ibarra Palafox y Pedro Salazar Ugarte (coords.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 102.

2. H. Marcuse *apud* *Idem*.

3. V. Espinoza, "Sabina Berman habla sobre el feminismo", *El horizonte*, 2018, párr. 1.

4. A. Lau, "El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio", *Feminismo en México, ayer*

Durante la década de los 70 el movimiento tuvo su mayor auge en el país gracias a la acción de mujeres urbanas de clase media y universitarias, especialmente de Ciudad de México, que se organizaron para conformar lo que hasta ahora se conoce como "Nueva ola del feminismo mexicano".⁵ Lo anterior emerge de sus preocupaciones frente a la desigualdad social todavía imperante en México y, primordialmente, ante la falta de oportunidades para las mujeres de aquel tiempo, sobre todo en relación con su participación en las decisiones políticas. Al principio, el objetivo general del movimiento era lograr la equidad de género, "partiendo del entendimiento de que el sexismo imperante es un fenómeno de raíces netamente culturales".⁶

En 1973, Rosario Castellanos publicó *Mujer que sabe latín*, obra en la que plasmó el retrato de sus influencias feministas, *verbigracia* la escritora inglesa Virginia Woolf, de quien recuperó el término "hada del hogar" para referir la imagen de la mujer que debe obedecer las rígidas exigencias sociales: ser una ama de casa comprensiva y siempre dispuesta a eliminar su propio pensamiento y deseos personales. En dicho libro, Castellanos hizo un llamado a la sociedad con el fin de hacer visible la figura femenina, además de explorar la concepción de las mujeres a lo largo del tiempo y en distintos rubros sociales, políticos, religiosos e intelectuales.

Como toda corriente ideológica, el feminismo ha variado a través del tiempo y del espacio. Mientras en los sesenta fue un movimiento radical en el que la mujer pretendía desplazar al hombre y ocupar su lugar, en los noventa se transformó en la lucha por el derecho a la otredad. Se reconocen las diferencias entre los sexos, pero se reclama la igualdad de derechos como seres humanos.⁷

En el transcurso de los años, el pensamiento feminista mexicano evolucionó y situó su perspectiva desde ángulos diferentes en relación con la situación de las mujeres. A partir de la década de 1990 las preocupaciones se tornaron hacia un tema que, incluso hoy en día, causa mucha controversia; se habló

y hoy, núm. 130, col. Molinos de Viento, Universidad Autónoma de México, 1993, p. 14.

5. De acuerdo con Nohemy Solórzano-Thompson y Cristina Rivera-Garza, en los años setenta, el activismo feminista fue tomado por escritoras, periodistas, y activistas sociales. Entre ellas se encuentran las mexicanas Elena Poniatowska y Esperanza Brito de Martí, y las argentinas Magdalena Ruiz Guiñazú y Miriam Lewin. Estas mujeres se destacan no sólo por su labor a favor de los derechos de la mujer, sino también por su activismo político en relación con las violaciones de derechos humanos y la represión estatal en contra de mujeres. El movimiento feminista de esta época estuvo influido por los escritos de la francesa Simone de Beauvoir, entre otras feministas occidentales. En el campo de los estudios culturales, cabe mencionar el trabajo de la británica Jean Franco, quien, en *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México* (originalmente publicado en inglés en 1989) propone una lectura feminista de la literatura y cultura mexicanas. Franco explora la lucha de la mujer por el poder interpretativo en el ámbito mexicano desde la Colonia hasta el presente; argumenta que el discurso patriarcal está más marcado en escritos religiosos, nacionalistas y de la modernidad, y es en éstos donde la investigadora examina las contribuciones de mujeres mexicanas que desean autorrepresentarse en los márgenes de la narrativa maestra (J. Franco, *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México, 1994, p. 142).

6. A. Lau, *op. cit.*, p. 13.

7. P. Galeana, *op. cit.*, p. 118.

de la toma de decisiones en relación con el cuerpo, de manera especial sobre la legalización del aborto. A propósito, Marta Lamas ha sido una teórica y activista destacada, pues incluso desde décadas antes había defendido el derecho a decidir.

Por ejemplo, la lucha que mantengo desde 1972 por la despenalización del aborto evidentemente beneficiará en mayor medida a las mujeres que viven en peores circunstancias, las que no cuentan con los recursos para practicarse un aborto –aunque clandestino– en un lugar higiénico y con personas preparadas. Pero con esa lucha también estoy reivindicando una libertad básica: la posibilidad de decidir sobre una misma.⁸

Es gracias a los esfuerzos de activistas como Lamas que el tema fue sometido a fuertes discusiones, e incluso se lograron cambios significativos en las leyes mexicanas; por ejemplo, el 29 de enero de 2002, el pleno de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) declaró la constitucionalidad de la ley que permite no aplicar sanción al aborto cuando el producto de la concepción presente malformaciones congénitas (esto es, el aborto eugenésico) y además reconoció la facultad de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal (aldf) para legislar en la materia. En el Distrito Federal [hoy Ciudad de México] se declaró el 28 de agosto de 2008 la constitucionalidad de la despenalización del aborto. Con esta afortunada decisión se dio un paso importante hacia el reconocimiento de los derechos humanos de las mujeres mexicanas, que les brinda la oportunidad de decidir sobre su propio cuerpo.⁹

Marta Lamas es también fundadora de uno de los espacios para el tratamiento de la teorización y debate acerca del feminismo:

Debate feminista nace de la necesidad compartida entre varias feministas de disponer de un medio de reflexión y debate, un puente entre el trabajo académico y el político, que contribuya a movilizar la investigación y la teoría feministas, dentro y fuera de las instituciones académicas, y ayude a superar la esterilidad de los estudios aislados del debate político. No compartimos la concepción de las “mujerólogas” (especialistas en el tema de la mujer, desvinculadas del movimiento feminista) y tampoco aprobamos el antiintelectualismo que tiñe algunas posiciones en el movimiento. Debate feminista es una toma de posición frente a la fabricación de estudios banales (y su aprovechamiento curricular) y las explosiones de resentimiento a nombre de la Revolución.¹⁰

Es cierto que se ha avanzado bastante en relación con los derechos de las mexicanas, pero también es innegable que todavía es necesario resolver va-

8. S. Lorenzano, “Retrato de una dama incómoda”, *Nómadas*, núm. 23, 2005, p. 165.

9. P. Galeana, *op. cit.*, p. 115.

10. S. Lorenzano, *op. cit.*, p. 167.

rios temas pendientes, tales como la violencia en contra de las mujeres, los feminicidios que siguen aumentando, la falta de equidad de género en espacios laborales, la despenalización del aborto a nivel nacional, entre otras cuestiones que son motivo suficiente para que las luchas feministas continúen. También es relevante observar que la teorización y tratamiento de aspectos como los mencionados arriba representan un gran aporte para reflexionar integralmente acerca de nuestras sociedades. Sobre todo si nos preguntamos cómo construir soluciones y facilitar el camino hacia una equidad de género digna en nuestro país. Dichas reflexiones se pueden presentar en distintos soportes artísticos, es decir, podemos encontrar contribuciones al feminismo en la literatura, el cine y la pintura, como también en el teatro. Desde este punto de vista, se recogen enseguida algunos elementos presentes en el arte dramático, puesto que ahí prevalecen valores y vínculos sociales que, en este trabajo, interesa relacionar con el desarrollo y pensamiento feminista en general, en dos periodos sumamente significativos.

Breve recorrido por la dramaturgia mexicana: 1960 y 2000

La primera generación teatral del siglo xx en México fue la de 1924, según lo documenta José Juan Arrom en su *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*.¹¹ En este lapso surgieron figuras de la talla de Rodolfo Usigli (1905-1979) y varios dramaturgos que lograron destacar en el ámbito. No obstante, también hubo figuras femeninas sobresalientes, entre las que se encuentran Catalina D'Erzell (1897-1950) y Amalia de Castillo Ledón (1898-1986),¹² quien fuera la primera mujer en integrarse al gabinete presidencial mexicano para, desde allí, impulsar la dramaturgia nacional, así como María Luisa Ocampo (1899-1974), Conchita Sada (1899-1981), Magdalena Mondragón (1913-1989), Julia Guzmán (1906-1977) y otras más que se preocuparon por crear un teatro que diera muestra de la lucha de la mujer mexicana y su liberación.

Antes de comenzar el recuento de la dramaturgia de la década de los sesenta, es necesario mencionar al padre del teatro mexicano moderno, Rodolfo Usigli, quien fundó un tipo de espectáculo al que ya se le puede denominar "mexicano". Usigli integró tres corrientes: la tradicional española dirigida a la clase media, la mexicanista de carpa dirigida a la clase baja en su mayoría y la corriente vanguardista de raíces europeas orientada a la clase alta. A lo anterior se agregan temáticas que giraban en torno a la sociedad y política de México, que el dramaturgo retrataba mediante un estilo realista y de estructuras aristotélicas capaces de contribuir a la construcción de personajes con

11. J. J. Arrom, "Esquema generacional de las letras hispanoamericanas", *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, t. xvi, 1961, pp. 1-58.

12. "Amalia González Caballero de Castillo Ledón, casada desde muy joven con el historiador mexicano Luis Castillo Ledón, utilizó sus apellidos tanto en su trayectoria como en la autoría de su obra" (P. Ortiz, "Amalia González Caballero de Castillo Ledón", *Enciclopedia de la Literatura en México*, México, Fundación para las Letras Mexicanas, A. C., 2018).

profundidad psicológica. Es a partir de ese momento cuando es posible advertir un teatro mexicano con dramaturgos, actores y directores mexicanos que crearon un teatro hegemónico.¹³

Una de sus obras más conocidas es *El gesticulador* (1947), donde el escritor exhibe la hipocresía y falsedad existente en la política mexicana. A propósito, en su texto *El legado de Rodolfo Usigli: discípulos y sucesores*, Estela Leñero expresa que "Para mí, como para muchos, su legado es innegable y gracias a él el teatro en nuestro país pudo dar un giro hacia sí mismo y poner en la mesa de discusión los temas mexicanos por encima de la poderosa tradición española que en su tiempo imperaba en la dramaturgia".¹⁴ La gran herencia que Usigli dejó al teatro mexicano debe medirse por los alcances en cuanto a las actividades que posteriormente tuvieron sus discípulos, ya que varios serían también figuras relevantes de la dramaturgia mexicana. Se pueden mencionar, entre ellos, a Margarita Mendoza López, Luis G. Basurto, Octavio Paz, Héctor Azar, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Carlos Solórzano, Héctor Mendoza, Vicente Leñero y Guillermo Schmidhuber.

Década de 1960

Una vez presentado el pilar de la dramaturgia mexicana, es pertinente avanzar en el desarrollo contextual de 1960, imposible de explorar, claro, de manera exhaustiva. En adelante se expone un "paseo" con las figuras más relevantes que marcaron la década gracias a sus propuestas teatrales.

Durante el periodo se comenzó a buscar una mayor independencia y libertad a la hora de profesar la actividad teatral. Uno de los grupos pioneros en inspirar a los jóvenes, en cuanto a la formación de grupos teatrales y la realización de un teatro callejero de agitación, de propaganda y de guerrilla, fue el colectivo Los Mascarones. Sus integrantes buscaban contribuir a la radical transformación política y social, pues las obras que se representaban seguían a dramaturgos importantes de la talla de Brecht, Enrique Buenaventura y Augusto Boal, y estaban dirigidas a espectadores populares y de clase media.¹⁵

Como se señaló antes, parte del legado de Rodolfo Usigli fue sembrar semillas teóricas en sus sucesores, quienes conformaron en la década de los sesenta el canon de la dramaturgia mexicana. Así, pues, autores como Emilio Carballido (1925-2008), Hugo Argüelles (1932-2003), Felipe Santander (1935-2001) y Vicente Leñero (1933-2014) marcaron el ciclo. Este conjunto de creadores escénicos incluyó en sus obras temáticas de protesta social y de conflictos generacionales, que se remontan a las convulsiones políticas de la época, entre ellas la masacre de Tlatelolco de 1968. La influencia de Brecht en la generación es muy importante, tanto en el nivel estructural de las piezas

13. G. Schmidhuber, "México en el teatro de Rodolfo Usigli, ochenta años después", *Tema y variaciones de literatura*, núm. 39, 2013, p. 261.

14. E. Leñero, "El legado de Rodolfo Usigli: discípulos y sucesores", *Revista de la Universidad de México*, núm. 22, 2005, p. 95.

15. D. Frischmann, "Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: siglo xx", *Revista de Estudios Culturales*, núm. 2, 1992, p. 57.

como en las perspectivas políticas. Se advierte el cuestionamiento frecuente de la realidad que se encuentra invadida por la hipocresía, en contraste con una sensación de impotencia. Aunado a lo anterior, el conjunto de dramaturgos mantiene el interés por la reinterpretación de temas históricos.¹⁶

Un claro ejemplo al respecto se encuentra en la dramaturgia de Vicente Leñero, quien mantuvo un sólido compromiso con el teatro de tipo histórico-documental y por la poética brechtiana. Leñero procuraba plasmar en su drama las diversas facetas ocultas de la historia nacional, causando, por ejemplo, una gran controversia con el estreno de *Pueblo rechazado*, en 1968; obra en la que explora el empleo de la psiquiatría en un monasterio mexicano, mediante la aplicación de toda una variedad de técnicas brechtianas.¹⁷ Leñero es el principal exponente del teatro-documento que representa en el escenario un enérgico compromiso político de izquierda. Además, la mayoría de sus obras despliegan la tendencia realista y de denuncia social acerca de la realidad inmediata o histórica.¹⁸

Emilio Carballido, por su parte, buscaba escenificar en la mayoría de sus obras una diversidad de aspectos en torno a la vida en Ciudad de México. Una muestra de ello es *Yo también hablo de la rosa*, de 1967, donde cuestiona la esencia de la realidad de manera poética, con base en el símbolo de la rosa. *Grosso modo*, su teatro es diverso y múltiple; no obstante, dentro de su enorme producción dramática resulta notoria la inclinación por el realismo costumbrista y poético.¹⁹ Carballido también formó a una nutrida cantidad de discípulos y, por lo tanto, influyó en el teatro mexicano de la segunda mitad del siglo xx.

Otro dramaturgo que ejerció una fuerte influencia de Brecht es Felipe Santander (1934-2001). En sus representaciones, procura descubrir temas relacionados con conflictos rurales violentos que lo asemejan un poco a la pluma de Juan Bustillo Oro (1904-1989), concatenando técnicas brechtianas. Algunas cualidades dramáticas en las obras de Santander consisten en presentar el teatro dentro del teatro, cambios de ambiente y estados de ánimo que obligan al espectador a participar en la interpretación y reflexión de la obra, sobre todo al ofrecer un final abierto. Su temática se caracteriza por la mezcla de problemas sociales con sentimientos como el amor, la amistad y el compañerismo.

En *Las fascinadoras*, de 1961, Santander crea personajes que dan voz a preocupaciones sociales de la época; en esta comedia musical, un grupo de mujeres decide utilizar su atractivo para crear una coalición feminista y organizar un congreso. *El extensionista*, de 1978, fue la pieza más representada del teatro mexicano en escenarios de varias ciudades estadounidenses, europeas y americanas. En ella, Santander recreó una historia ubicada en la época del caciquismo, donde es introducido un ingeniero agrónomo que intenta apoyar a los campesinos locales con el fin de hacerles consciente la explotación laboral

16. *Ibid.*, p. 56.

17. *Ibid.*, p. 57.

18. B. Bert, "Dramaturgos mexicanos de fin de milenio", *Correspondencia*, 1999, p. 82.

19. *Ibid.*, p. 81.

en la que viven. Se presenta una lucha entre los que llevan la batuta del poder en el pueblo y el ingeniero que, después de un rechazo por parte de los pobladores, es aceptado. Con el final abierto, Santander deja una tarea reflexiva a los espectadores acerca del México que no ha dejado atrás las prácticas abusivas por parte de sus gobernantes y terratenientes. Una de las grandes labores de Santander fue apoyar la actividad teatral del estado de Morelos, donde estableció su residencia y fundó la Escuela de Teatro Seki Sano, el Centro de Arte Dramático y Estudios Escénicos, y la Compañía Estatal de Repertorio. Además, Santander estuvo a cargo del Teatro Ocampo en la ciudad de Cuernavaca.

Hugo Argüelles (1932-2003) es otro dramaturgo que dejó una marca importante en el teatro del periodo. Su trayectoria se caracteriza por plasmar la mexicanidad con toques de humor negro; conoció profundamente la realidad social del país y es considerado un experto en tradición oral y en la riqueza popular de la cultura mexicana. Argüelles dota a su producción de una imaginaria riquísima y barroca, e incluye en sus temas los grandes tabúes mexicanos, haciendo énfasis en la sexualidad y en la política. La crítica social, característica del teatro de entonces, no podía faltar y se entreteje con un humor negro que hace la denuncia más punzante. Sus obras e influencias son factores clave para comprender la esencia del ser mexicano y, por su puesto, del teatro figurado como una vasta recopilación de piezas artesanales mexicanas.²⁰

En *Los cuervos están de luto*, estrenada en 1965 y publicada en 1973, se pone al descubierto la hipocresía de las familias burguesas de provincia, por medio de una situación funeraria y la lucha por la herencia de un padre a punto de fallecer. Con el empleo del humor cruel y dejando mucho que pensar acerca del comportamiento ambicioso del ser humano, Argüelles escribe esta comedia de enredos que lo llevó a obtener el Premio Nacional de Teatro en 1958.

Durante el periodo emerge una vasta producción por parte de diversas dramaturgas, que también aportaron estilos renovados y propuestas novedosas. Usigli fue uno de los escritores que supo apoyarlas y entenderlas, especialmente a Amalia de Castillo Ledón, muy amiga suya y a quien, sin excluir a otras escritoras y luchadoras sociales, dedicó una carta en 1963:

Primera en muchos órdenes de la cultura, la sensibilidad y la acción social en México, Amalia [de] Castillo Ledón no es nuestra primera escritora en términos cronológicos. De sor Juana a Isabel Prieto de Landázuri, hay mujeres mexicanas a quienes la poesía dramática ha atraído y fascinado como una forma de literatura mayor y, sobre todo, como la más alta de la expresión humana, y para quienes el amor de un teatro en sueños que no alentaba nuestro ambiente nacional era como el amor de la patria en gestación, bajo una tiranía secular para nuestras heroínas históricas. Antes de que Amalia Castillo Ledón estrenara *Cuando las hojas caen* (1945) en la temporada de la Comedia Mexicana que le debió en rigor su nacimiento y su vida, habían escrito y presentado piezas de teatro María Teresa Farías de Isassi, Eugenia

20. *Ibid.*, p. 82.

Torres, Catalina D'Erzell, María Luisa Ocampo. Después vendrían Julia Guzmán, Margarita Urueta, Margos de Villanueva, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro y otras.²¹

Las dramaturgas del periodo presentan escenas de una vida familiar en crisis, donde el personaje de la madre se caracteriza como fuerte y en constante lucha por sacar adelante a la familia, aun a costa de su felicidad. Al igual que Usigli, varias dramaturgas plasmaron en el teatro a la nueva sociedad surgida después de la Revolución mexicana, donde la mujer comenzaba la emancipación, a pesar de enfrentarse a hostilidades y exigencias de comportamiento sumiso, acorde con las ideas patriarcales de la época.²²

Amalia de Castillo Ledón fue presidenta de la Alianza de Mujeres de México, agrupación que, en 1952, preparó el terreno para el derecho al voto femenino al año siguiente. El 17 de octubre de 1953 se publicó en el *Diario Oficial* de la Federación la reforma al artículo 34²³ constitucional, lo que permitió a las mujeres emitir su voto y ser electas a nivel estatal y federal. Esto simbolizó el comienzo del reconocimiento femenino en nuestra sociedad –México fue de los últimos países latinoamericanos en conceder el derecho a sus pobladoras–. De esta manera, en 1954, Aurora Jiménez de Palacios se convirtió en la primera diputada federal por el Distrito I del estado de Baja California, como resultado de las elecciones extraordinarias, verificadas el 4 de julio de 1954 en dicha entidad; y en 1967, María Lavalle Urbina y Alicia Arellano Tapia llegaron a ser las primeras senadoras del país. El sufragio detonó de manera definitiva la transformación del rol de la mujer en México.

Luisa Josefina Hernández es la dramaturga más reconocida en la generación de los 50. No sólo proporcionó aportes significativos en sus obras, también brindó toda una teoría dramática que partía de los principios de Usigli y Eric Bentley. Como heredera directa de la cátedra de Usigli, fue un eslabón importante del teatro mexicano. En una entrevista, Estela Leñero asevera lo siguiente:

Luisa Josefina Hernández propone un género, un estilo, una profundidad en los personajes muy específico donde los desarrolla, son complejos, los transforma, en sus obras hay un dinamismo por la serie de conflictos que plantea y que se van resolviendo [...]. Sus antecesoras son las mujeres que vienen de la época posrevolucionaria de los años veinte, impulsaron la comedia mexicana y hubo un rom-

21. R. Usigli, "Carta de Rodolfo Usigli a Amalia de Castillo Ledón. Oslo, 28 de agosto de 1963", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, párr. 2.

22. Gerda Lerner ha definido al patriarcado, en sentido amplio, como "la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general" (M. Fontenla, "¿Qué es el patriarcado?", *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Argentina, Biblos, 2008, p. 351).

23. Artículo 34: "Son ciudadanos de la República los varones y mujeres que, teniendo la calidad de mexicanos, reúnan, además, los siguientes requisitos: 1) haber cumplido 18 años, y 2) tener un modo honesto de vivir" (*Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Capítulo IV. De los ciudadanos mexicanos, México, Congreso de la Unión, 1953).

pimiento brutal con el imperio del teatro de origen español [...]. Luisa Josefina planteó temas que siempre giraron en torno a la problemática y el desarrollo de la mujer; sus personajes frente a situaciones críticas buscaban su camino, aunque a veces tenían un final trágico, no siempre cumplían sus deseos, eran castigadas como por este acto de rebeldía, no por personas, sino por el destino.²⁴

Durante la década de 1960 hubo una lucha constante entre manifestaciones populares y represiones por parte del gobierno, las cuales eran más fuertes que nunca. A principios de la década, por iniciativa de la dramaturga Maruxa Vilalta (1932-2014), se hizo un llamado a las universitarias mexicanas con la finalidad de establecer la fecha que conmemorara la figura femenina. A partir de 1960 se constituyó el 15 de febrero como el Día de la mujer mexicana. En este contexto, Vilalta destacó por plasmar en sus obras la incomunicación y el afán de evasión, aunado a la crítica política, la denuncia social y la defensa del ser humano. Entre sus piezas, producidas durante los 60, se encuentran *Los desorientados* (1960), *Un país feliz* (1964), *Soliloquio del tiempo* (1964), *Un día loco* (1964), *La última letra* (1964), *El 9* (1965) y *Cuestión de narices* (1966), continuando con la producción dramática hasta finales del siglo xx y dejando ver aún el interés en temas relacionados con la defensa del ser humano en *Nada como el piso 16* (1977), *Una mujer, dos hombres y un balazo* (1981), *El barco ebrio: obra en un acto* (1995), *En blanco y negro: Ignacio y los jesuitas* (1997).

En los 60 también ocurrió el auge del teatro experimental que rompió con los cánones del realismo imperante. Ejemplo de ello es la escritura de Marcela del Río, quien despunta como dramaturga en dichos años, afiliándose a las vanguardias. En sus obras se pueden apreciar juegos con elementos fantásticos y oníricos, terminando con el estilo realista. A mediados de la década de los 60, Del Río gestó una propuesta vanguardista que denominó "Teatro relativista", aspecto que trataré con mayor detalle más adelante.

Sin duda, esos años constituyeron un periodo de abundante producción dramática y le debemos a Marcela del Río una labor crítica, porque durante mucho tiempo se dedicó a la escritura de la sección "Diorama Teatral", del periódico *Excélsior*, ahora fuente referencial imprescindible para los estudiosos del teatro, cuando el objetivo es conocer la producción y representación de obras en los escenarios mexicanos.²⁵

El recuento y selección de autores considerados en este pasaje del teatro mexicano de los años 60 exhibe una tendencia por la representación de la protesta y la denuncia social en los escenarios. Dicha tendencia aparece

24. Redacción Siglo Nuevo, "Luisa Josefina Hernández: la pasión desborda por la pluma", *El Siglo de Torreón*, 2015, párrs. 6 y 10.

25. Como crítica teatral, Marcela del Río publicó durante 10 años (1958-1968) la columna "Diorama Teatral" en el suplemento *Diorama de la cultura del Excélsior*, bajo el seudónimo de Mara Reyes (I. Franco, "De tiburones y arquitectura: La crítica teatral de Marcela del Río Reyes", *Reseña histórica del teatro México 2.0*, Centro de Investigación, Documentación e Información de las Artes Rodolfo Usigli, s.a.).

fuertemente marcada por las técnicas brechtianas. Los autores incluidos despliegan cualidades similares en sus obras, regidas por el interés en la crítica y denuncia de una realidad social y política. La revisión no pretende ser un paseo exhaustivo, pues inevitablemente faltan varios escritores sobresalientes. Sin embargo, hemos intentado ofrecer el planteamiento general de lo que se estaba proponiendo en los escenarios mexicanos que se afianza, continúa y cambia durante las dos primeras décadas del siglo XXI.

Década de 2000

Si la producción dramaturgica durante la década de los 60 fue fructífera, no es distinto durante la presente centuria. Los dramaturgos irrumpen en el siglo XXI con diversas maneras de recrear la realidad social mexicana en el drama. Incorporan, en su mayoría, temas como la violencia, la corrupción y la decadencia social, asimismo en relación con la identidad y la sexualidad. Además de revisar las obras de este periodo contextual, fue de gran apoyo la visión sistemática de Elvira Popova en su artículo "La dramaturgia mexicana de inicio de siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades",²⁶ así como el volumen *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano. Siglos XX y XXI*, de Arturo Díaz y Gabriel Yépez;²⁷ estudios imprescindibles, ambos, para profundizar en el panorama que aquí se ofrece.

No es de extrañar que la violencia imperante en México, desde hace varios sexenios, inspire creaciones artísticas. Un ejemplo es la dramaturgia de Alejandro Román (1975), quien ha centrado su atención en la narcoviolencia y en la corrupción mexicana. Román echa mano de la nota roja, de los narcocorridos y de los mitos populares del narcotráfico con el fin de entretejer historias; resultado de lo que se ha vivido en México durante las últimas dos décadas. Entre sus obras más representativas se encuentran *Línea de fuego* (2006) y *La misa del gallo* (2007). A éstas se agregan piezas que recrean la cruda realidad de los feminicidios, haciendo de los personajes femeninos protagonistas marginales, mujeres desprotegidas y vulnerables; por ejemplo en *Ánima sola* (2009), *Perlas a los cerdos* (2011) y *El valle de los Reyes* (2012).

Edgar Chías (1973), al igual que Román, se ha interesado en plasmar la violencia de género, la vulnerabilidad femenina y la violencia en las relaciones de pareja en dramas como *Telefonemas* (2002), *Cielo en la piel* (2004), *En las montañas azules*, *Crack* y *Ternura suite* (las tres escritas en 2006), *De insomnio de medianoche* (2006) y *Disertaciones sobre un charco* (2012).²⁸

Jaime Chabaud (1966), quien ha escrito más de 130 textos a lo largo de su carrera, también se incluye en el grupo de autores interesados en retratar la realidad cruel y despiadada desde la perspectiva social. En *Rashid 9/11*

26. E. Popova, "La dramaturgia mexicana de inicio de siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades", *Acotaciones*, núm. 39, 2017, pp. 15-38.

27. A. Díaz y G. Yépez (coords.), *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano. Siglo XX y XXI*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Teatral, 2012.

28. E. Popova, *op. cit.*, p. 28.

(2007) y *Érase una vez* (2009) visibilizó los hechos ocurridos en Nueva York, en septiembre del 2011; además de aludir a la guerra en Iraq desde la óptica de los latinoamericanos que residen en Estados Unidos. En una de sus obras recientes, *Kame hame ha* (2012), retrata la dolorosa situación de los niños sicarios en México. Asimismo, en 2015, con la composición de *México en noche y niebla*, exploró el problema de los desaparecidos.²⁹

Los dramaturgos Alejandro Ricaño (1983) y Alberto Villarreal (1977) se han interesado, mientras tanto, en la proyección de algunas problemáticas del mundo masculino; buscan la representación del hombre pequeño, que a veces tiene una identidad masculina y a veces otra femenina, al hombre insignificante que lucha por sobrevivir en una realidad hostil y decadente. A estos jóvenes dramaturgos les interesa enlazar la búsqueda del ser humano en aras de cumplir sus sueños. Ricaño ha puesto en escena dichos temas en *Riñón de cerdo para el desconsuelo* (2004-2005), *Más pequeños que el Guggenheim* (2007), *El amor de las luciérnagas* (2010), *Fractales* (2011), entre otras. Mientras que Villarreal los representó en obras como *Ensayo sobre la inmovilidad* (2006), *Desaire de elevadores* (2006), *Ensayo sobre la melancolía* (2007), *Ensayo sobre débiles* (2009-2010), *La raíz de las delicias* (2012) y otras.³⁰

Las dramaturgas Conchi León (1973) y Elena Guiochins (1969) se han acercado a los temas arriba mencionados de una manera distintiva. Pues se aproximan y señalan la violencia de género y la situación de los sectores vulnerables en México, a través de la mirada femenina. León, con destellos de optimismo, se enfoca en los derechos humanos y proyecta tramas sobre la migración, la discriminación étnica y la homofobia. Su creación dramática es generosa con la representación de la idiosincrasia de la cultura maya y el sincretismo que actualmente pervive en la zona sur de México.³¹ Entre sus obras se destacan, *Mestiza Power* (2005), *Crónica de un presentimiento* (2007), *La ropa sucia se lava en casa* (2009), *La otra crueldad* (2010), entre otras. León recibió en 2001 un reconocimiento por parte de la Comisión de los Derechos Humanos de Yucatán, debido a su labor social a través del teatro.

La veracruzana Elena Guiochins, por otro lado, ha buscado recrear situaciones en torno a la condición femenina y alrededor de las complejas relaciones entre los seres humanos. En *Bellas atroces*, de 2002, manifestó su singular apreciación de la identidad e imagen femenina: el tipo de mujer que perturba a una sociedad que, en su conservadurismo, busca como ideal femenino a la madre y esposa "ejemplar". En dicha obra, además, representó algunos conflictos individuales y colectivos sobre el deseo, el amor y la sexualidad.³²

Respecto de sus obras, Guiochins ha expresado lo siguiente:

En cuanto a las temáticas de mis obras, considero que hay ciertos temas que me apasionan: la identidad, la sexualidad y la comunicación

29. *Ibid.*, p. 29.

30. *Idem.*

31. J. Galán, "Conchi León: La visión femenina del teatro mexicano actual de la dramaturgia hipertextual a los derechos humanos", *Argus-a*, núm. 4, vol. 16, 2015, pp. 4-16.

32. R. M. Mérida, "Translúcid@: Nota a la edición", *Lectora*, núm. 22, 2016, p. 249.

como imposibilidad y contradicción esencial en las relaciones humanas. Sin embargo, creo que cada una de dichas temáticas bien se puede amalgamar en una sola: la exploración del complejo, intrincado, contradictorio, misterioso y fascinante carácter de lo humano.³³

Sabina Berman (1955), dramaturga y periodista (oficio que la acerca a las circunstancias recreadas en sus obras), proyecta situaciones y problemas de la sociedad mexicana. En su obra más representativa, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, publicada en 1992, trata asuntos como el machismo. Otra pieza donde expone cuestiones de género es *Feliz nuevo siglo Doktor Freud*, del año 2000, que pone en escena la historia de Dora y su posible homosexualidad, así como un texto de Freud. Con esta representación se dio un llamado a favor de la lucha de los derechos civiles de la comunidad homosexual y transgénero en México.³⁴

Una escritora que asimismo se adentra en los dominios del género es Jesusa Rodríguez (1955), mediante el teatro-cabaret. De acuerdo con Luz María Robles Dávila (2012), es plausible destacar la importancia de Jesusa en una época en la que siguen vigentes la homofobia y la discriminación.

Teatro-cabaret y además político, en el sentido más profundo del término. Disidencia intrínseca al género y a su propósito. Y disidencia además sexual, porque el teatro cabaret es también desde sus orígenes la lucha por la expresión del cuerpo, lucha que Jesusa llevará a su última expresión para transformarla en lucha por una voz. [...] hablar del teatro cabaret de Jesusa es referirse a la emergencia de una cultura donde la sexualidad, en un sentido social del término y en sus múltiples variedades, busca expresarse. Podríamos pensar desde esta perspectiva, que asomarse al mundo construido por el imaginario disidente del teatro cabaret de Jesusa y demás artistas del género ya mencionados, es comprender la dimensión de lo que significa la existencia de otras sexualidades paralelas a la sexualidad hegemónica (heterosexual) y que es necesario entender desde una concepción incluyente.³⁵

Jesusa orienta su activismo creativo hacia el fortalecimiento de la resistencia social por parte de los artistas; en este sentido, ella y su pareja, la cantora y actriz argentina Liliana Felipe, han adquirido algunos espacios alternativos en Ciudad de México: El Hábito y Teatro de la Capilla. El objetivo común de las artistas es dirigirlos y perpetuarlos como sitios de difusión. Además, Jesusa Rodríguez publica regularmente en una de las revistas feministas más importantes de México, *Debate Feminista*, que hemos mencionado en el apartado inicial dedicado al movimiento.

33. E. Guiochins, "Conoce más a las dramaturgas de la 14 Edición FESTEA", *Festival Teatral de Autor*, 2017, párr. 15.

34. H. Quiroga, H. Quiroga, "Lo extranjero en tres obras de autores de dramaturgia mexicana contemporánea: Berman, Chabaud y Moncada", en A. Díaz y G. Yépez, *op. cit.*

35. L. Robles, "El teatro cabaret de Jesusa Rodríguez", en A. Díaz y G. Yépez, *op. cit.*, párr. 6.

Marcela del Río, al igual que los dramaturgos que comenzaron su carrera hacia mediados del siglo xx, no ha dejado de escribir drama. Ejemplo de ello es la obra del año 2000, *El sueño de la Malinche: Sueño histórico dramático en dos actos*, en la que recrea una de las figuras más emblemáticas y controvertidas de nuestro país, la Malinche. Los temas más frecuentes de Del Río no suelen estar relacionados directamente con aspectos feministas; no obstante, en esta pieza reposiciona a un personaje histórico utilizado como estandarte de la lucha femenina. Del Río rompe esquemas y ejemplifica claramente cómo la sociedad, siempre con una mirada occidental, enjuicia a una mujer que se atreve a irrumpir en territorios que han sido destinados a los hombres, como lo es el círculo político y la esfera pública en general.

Para finalizar es necesario destacar que, en este periodo, sobre todo hacia el inicio del siglo, se emplea el registro coloquial como vía para la transmisión de cierta agresividad y con el fin de enfatizar la violencia. Al respecto, Elvira Popova, en su libro *La dramaturgia mexicana de inicio de siglo xxi: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades*, reflexiona acertadamente acerca del lenguaje utilizado por los dramaturgos contemporáneos:

Es de notar que toda la gama de temas que trabajan nuestros autores se verbaliza a través de un lenguaje coloquial, que en la mayoría de los autores es el soporte de la agresividad (Chías, Legom, Ricafñ). Un lenguaje vulgar, a veces hasta brutal, pero también poético e irónico. El uso del lenguaje coloquial no es patente de estos autores, empieza a usarse con cautela en la dramaturgia mexicana desde la generación de los años 70-80 y, con una libertad postmoderna por la de los 90. Sin embargo, en la dramaturgia mexicana de la primera década del siglo xxi destaca el uso de la palabra como híbrido entre la vulgaridad del habla cotidiana y una poeticidad contenida y fuerte. Las nuevas dramaturgias son sobre todo dramaturgias de la violencia verbal. El efecto de esto es devastar los prejuicios en la mente contemporánea para poder llegar a la profunda verdad interior del ser humano de hoy y todas sus bestias internas. Creo que las siguientes palabras de E. Olmos ilustran bien esta idea: "Habría que joder al idioma, joderlo desde adentro, como un virus. De verdad joderlo. Lastimarlo. Enfermar de gravedad al lenguaje y ver su cara en descomposición". El lenguaje nos expresa, nos define; y el uso que le dan a la palabra los autores del nuevo siglo (tanto mexicanos como extranjeros) revela la compleja identidad humana, habitada por la fuerza y la fragilidad a la vez.³⁶

Si bien es cierto que hasta aquí se presenta un panorama sucinto de la dramaturgia mexicana de la década de los 60 y 2000, el caleidoscopio mostrado a lo largo de estas líneas exhibe una enérgica inclinación por la búsqueda

36. E. Popova, *op. cit.*, p. 30.

continua, relacionada con la representación de problemas sociales que actualmente están asfixiando al país y que, por tanto, generan una preocupación constante. Dichos temas, en su mayoría, traen a la memoria miles de episodios desafortunados que fungen como protesta y denuncia, frente a la inseguridad prevaleciente y la corrupción que se vive en el siglo XXI en todo México. Queda clara la estrecha relación entre aspectos feministas y de género con los temas recreados por los dramaturgos y dramaturgas de ambas décadas y desde miradas distintivas, debido a sus intereses y modos de tratamiento; pero, sobre todo, por su adscripción social desde la perspectiva de género, como hombres o mujeres. El vínculo temático con cuestiones de género y feminismo resulta notorio cuando se trata de dramaturgas, si bien todos los artistas manifiestan y transmiten considerables preocupaciones sociales de manera integral. Probablemente lo anterior expone la continuidad de una reflexión común, pero desde diversos ángulos, acerca de la necesidad de hacer evidentes dichos temas de forma artística y crítica, sobre todo cuando se representan modelos genéricos a seguir ante un público y una sociedad que no han cesado de estar en crisis.

Conclusiones

Las representaciones sociales en la literatura latinoamericana, sea durante los siglos coloniales o de la época contemporánea; en los diversos géneros, narrativa y teatro, o bien desde ángulos diferentes tales como el análisis del discurso, ideologías y retóricas, abre problemas de sumo interés en relación con la permanencia de ciertos elementos a través de los siglos y la vigencia de características comunes en el *corpus*.

A juzgar por las coordenadas teóricas empleadas a lo largo del libro, el estudio de la literatura colonial advierte la necesidad de destacar sus rasgos con herramientas adecuadas. Esta reflexividad se asume como una actitud epistemológica vinculada a la dimensión geopolítica del área de estudio. Las visiones de la Ciudad letrada y el Barroco de Indias muestran el vínculo y la adecuación reflexiva para el estudio del sujeto colonial, los modelos adaptados y las nuevas figuras sincréticas. En este sentido, los trabajos siguen como pauta de lectura algunos elementos de negociación ideológica y prácticas simbólicas, lo que convierte al libro en un espacio problematizador y generador de conocimiento.

El análisis realizado en los primeros tres capítulos confirma que las características diferenciales de la literatura colonial, en el lapso de la conquista, fueron creadas para privilegiar a la élite emergente. Los modelos adaptados y la manipulación del código comunicativo derivaron en la creación de una escritura con rasgos distintivos y sirvieron para asentar la jerarquía imperial en el nuevo contexto. Así pues, se confirma el binomio modernidad/colonialidad como la doble cara de un proceso de dominación que, en esta etapa, no admite fisuras. Este binomio, advertido por Walter Mignolo, ha tomado concreción en el libro a través de la articulación crítica Barroco de Indias/Ciudad letrada.

Sin embargo, a través de los capítulos siguientes, se brinda conocimiento acerca de una *diferencia* evocada, que desestabiliza el equilibrio entre el poder y el saber inicialmente pactado. Una de las cuestiones del pensamiento crítico latinoamericano ha sido la inserción de los componentes género y raza en los estudios literarios. Tales elementos, al proponerse como ejes discursivos, permitieron observar relaciones complejas en la configuración textual de *otros* sujetos. En el caso del componente raza, sobre todo, al estudiar el caso del historiador castizo Fernando Alva de Ixtlilxóchitl, que revitaliza el pensamiento indígena y que más adelante serviría como fuente de información acerca de la cultura del Anáhuac para las investigaciones de Sigüenza y Góngora. De este modo, el volumen plantea el problema de incorporar al estudio del Barroco de Indias las recuperaciones posteriores por parte de los criollos del Código Florentino, los Anales de Tlatelolco y los Cantares mexicanos, que León Portilla ha integrado como la "visión de los vencidos"; así como la *Crónica mexicayotl* de Fernando Alvarado Tezozomoc, la *Relación que se envió a su Majestad* de Juan Bautista Pomar y *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, de Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimal-

pahin Cuauhtlehuanitzin, en cuanto expresiones menos unánimes del poder de los letrados y, por tanto, su consideración problemática en la Ciudad letrada. La figura de "vecindario" de la Ciudad letrada y la idea de "gramática social", apuntadas por Santiago Castro Gómez, a las que referimos en la Introducción, podría echar luz al respecto, puesto que implica reconocer los conocimientos de los escritos indígenas como prácticas autorreflexivas.

También se observó la doble exclusión ejercida sobre el sujeto cuando es mujer, en la producción literaria de la monja jerónima situada, como sujeto colonial, en una coordinada discursiva específica: en la configuración de la imagen de Salvadora de los Santos, realizada por un hombre; y en la concepción que de las mujeres indígenas elaboró fray Diego de Landa. Gracias a estos estudios se aporta al estudio de la mediación un "tercero excluido" que puede resultar amenazante para la negociación simbólica anterior. En las obras examinadas, a la mujer indígena se le margina por partida doble, a la criolla se le otorga un término medio capaz de hacer aceptable su supervivencia y a la santa se le excluye de la participación en la realidad. Estas diferencias contradicen la tendencia a la homogenización y racionalización del mundo recreado en las obras. Y es, en este sentido, que ha cobrado relevancia el análisis de lo ideológico, puesto que de ninguna manera se trata del estudio de sistemas de ideas "claras y distintas" en las obras literarias, sino del cuestionamiento acerca de ciertas valoraciones morales y epistémicas que generan un efecto de realidad y la fijan en los textos: la caracterización crítica del mito en el logos de la escritura eurocéntrica, que se autoproclama "moderna". Lo ideológico, desde el punto de vista de varios estudios del libro, se concibe como un diálogo con el horizonte de los textos. En ese diálogo es posible advertir la figuración de una identidad que se conformó con el surgimiento de la conciencia criolla y el pensamiento indígena para las mujeres, y que abre preguntas acerca de sus repercusiones en las identidades fragmentadas de Latinoamérica hasta nuestros días.

En los últimos capítulos se observaron voces, visiones y prácticas capaces de configurar un discurso literario contemporáneo, que comparte con el pensamiento crítico latinoamericano la capacidad de diferenciarse en el interior de una tradición literaria más amplia. Las tres aproximaciones, basadas en géneros literarios distintos (novela y teatro), muestran las modulaciones de una visión que elabora un espacio ignoto para las grandes narrativas de la historia. El contraste más evidente es el hecho de que el segundo trabajo examina una obra literaria inglesa; sin embargo, el objeto estudiado es el discurso de la publicación y el interés de aportar una lectura para el mundo hispanohablante acerca del fenómeno distópico. En el caso del análisis de la novela *Cassandra*, de la escritora alemana Christa Wolf, destaca la interpelación hacia el discurso monológico de la épica occidental. No se diga en el caso del estudio del teatro mexicano, pues cuando se indaga el vínculo con temas de género y feminismo, surgen representaciones distintivas. Por tanto, estos ejemplos muestran que parte de la crítica de la literatura contemporánea corre pareja con el pensamiento crítico latinoamericano. Si bien sus objetos son distintos, es notoria la tendencia a destacar las contrapartes que la literatura configura frente a

procesos que Occidente ha elaborado sin mirar al otro/a: la construcción de la historia, la idea de progreso y la representación de las mujeres.

Es evidente que los esfuerzos colectivos diseñan tareas y líneas de trabajo muy prometedoras; por ejemplo, la elaboración y promoción de narrativas sociales locales, la apertura de nuevos centros de investigación y difusión, así como la realización de foros donde expertos y comunidades puedan dialogar acerca de las formas en que éstas han sido representadas. Apelar a lo latinoamericano, tanto en los temas como en los problemas planteados, incita también a leer otras literaturas, sus traducciones y modos de apropiación por parte de las comunidades artísticas, académicas y sociales de este lado del orbe. Queda asimismo una línea de investigación pendiente, que en este libro hemos desarrollado con base en uno de sus representantes, que consiste en la revisión de la teoría, la historia y la crítica de la literatura contada por los latinoamericanos. Si bien es cierto que ha sido bastante fructífero confrontar conceptos provenientes de los estudios producidos en universidades estadounidenses, también es necesario explorar el pensamiento de Bolívar, Martí, Reyes, Enríquez Ureña y Fernández Retamar, mencionados en la Introducción como parte fundamental del horizonte hispanoamericano. Al recuperar sus ideas se podría efectuar un diálogo más amplio con los pensadores decolonialistas, o bien aplicar sus aportaciones de manera articulada con el pensamiento humanístico de Picón Salas y los referidos. Aquí algunas vetas: ensayos de relación entre la crítica de la industria cultural y las aportaciones de Ángel Rama, la visión de América en los ensayos de Alfonso Reyes, sobre todo cuando el crítico mexicano la comprende como "memoria" y "profecía", frente a la teoría del archivo de Roberto González Echevarría, las aportaciones de Roberto Fernández Retamar ante las de Cornejo Polar, y un rubro acerca de los modos mediante los que nuestra época se apropia del saber y las artes coloniales. Algunos de estos temas ya se han trabajado, pero siempre quedará la oportunidad de explorarlos en puntos de inflexión innovadores.

Bibliografía

- ADORNO, R., "Textos imborrables: posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 41, 1995, pp. 33-49.
- _____, *Colonial Latin American Literature: A Very Short Introduction*, Oxford, University Press, 2011.
- AGUIRRE Beltrán, G., *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, México, Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, 1981.
- ALATORRE, A., "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 26, vol. 2, 1977, pp. 341-459.
- ALFONSO X., *Las siete partidas del sabio rey, 1758*, edición de Joseph Thomas Lucas, 7 tt., México, Suprema Corte Justicia de la Nación, 2004.
- ÁLVAREZ Marañón, G., "Ethos, Pathos, Logos: Aprende de Aristóteles los tres pilares de la persuasión", *El arte de pensar*, 2013. Consultado en <https://www.elartedepresentar.com/2013/02/ethos-pathos-logos-aprende-de-aristoteles-los-tres-pilares-de-la-persuasion/>
- ÁLVAREZ Méndez, N., "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *Signa. Revista de Asociación Española de Semiótica*, núm. 12, 2003, pp. 549-570.
- ANÓNIMO, "Farsa del sacramento, llamado la Esposa de los cantares", en *Trece autos sacramentales*, J. Onrubia de Mendoza, España, Bruguera, 1970.
- ARACLI Varón, B., "Hernán Cortés en sus cartas de la relación: la configuración literaria del héroe", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVII-2, 2009, pp. 747-759.
- ARROM, J. J., "Esquema generacional de las letras hispanoamericanas", *The-saurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, t. xvi, 1961, pp. 1-58.
- ATHIÉ, L., "Esta doble mirada sobre mis libros de texto", *Boletín Editorial*, núm. 166, El Colegio de México, 2013, pp. 10-28.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, [1957]2005.
- BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BAL, M., *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- _____, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 2014.
- BALLART, P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns, 1994.
- BAMBERG, M., "Who am I?: Narration and its contribution to self and identity", *Theory-Psychology*, núm. 21, vol. 1, 2010, pp. 1-22.

- _____, *The Acquisition of Narratives: Learning to Use Language*, Berlín, Walter de Gruyter, 2011.
- BARRERA Vásquez, A., *Vida y obra de Fray Diego de Landa, Relación de las cosas de Yucatán*, Mérida, E.G. Triay e hijos, 1938.
- BARRIGA Villanueva, R., *Entre paradojas: a 50 años de los libros de texto gratuitos*, México, El Colegio de México/Secretaría de Educación Pública/Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 2011.
- BARTHES, R., *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- _____, *S/Z*, España, Siglo XXI, 1999.
- BERISTÁIN, H., *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2006.
- _____, *Diccionario de Retórica y Poética*, novena edición. México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Autónoma de México/Editorial Porrúa, 2008.
- BERT, B., "Dramaturgos mexicanos de fin de milenio", *Correspondencia*, 1999, pp. 81-85.
- BLANCO, J. J., *La literatura en la Nueva España: conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989.
- BOLÍVAR Echeverría, R., *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2000.
- BOOKER, K. M., *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*, Plymouth, Scarecrow Press Inc., 2010.
- BOOTH, W. C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- BOURDIEU, P., *El oficio del Sociólogo*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1975.
- BÜCHNER, K., *Historia de la literatura latina*, España, Editorial Labor, 1968.
- BUIGUÈS, J. M., "Poesía y sociedad en España: 1650-1750", *Bulletin hispanique*, núm. 115-1, 2013, pp. 7-11.
- CARRASCO Altamirano, A., "La enseñanza de la lectura en los Libros de Texto Gratuitos de Español", en *Entre paradojas: a 50 años de los libros de texto gratuitos*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de México/ Secretaría de Educación Pública/Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 2011, pp. 307-327.
- CARRASCO, H., *Introducción al estudio del narratorio*, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua, Documentos Lingüísticos, 2015.
- CIXOUS, H., [La risa de la medusa. La joven nacida, Barcelona, Anthropos, 1995.](#)
- COHN, D., *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- COLOMBI, B., "Parnaso, mecenazgo y amistad en el romance a la Duquesa de Aveiro de Sor Juana Inés de la Cruz", *Zama*, núm. 6, 2014, pp. 85-97.
- COLTERS I., C. "El discurso utópico en una obra colonial chilena: Cautiverio feliz, de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán", *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, núm. 9, 2004, pp. 259-278.
- _____, "'La literatura del Reino de Chile' de José Promis", *Fronteras de la Historia*, núm. 10, 2005, pp. 361-365.
- _____, "Hacia una caracterización del discurso crítico-bibliográfico del siglo XVIII americano", *Literatura Mexicana*, núm. 27, vol. 1, 2016, pp. 9-36.
- CONSTITUCIÓN Política de los Estados Unidos Mexicanos, Artículo 34, Capítulo

- IV. De los ciudadanos mexicanos, México, Congreso de la Unión, 1953.
- CORNEJO Polar, A., "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IV, núms. 7 y 8, 1978, pp. 7-21.
- _____, "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno", *Revista Iberoamericana*, núms. 176-177, vol. LXII, 1996, pp. 837-844.
- CORONA Berkin, S. y Evelyn Diez-Martínez Day, "El libro como objeto cultural. Un estudio comparativo con niños de dos grupos sociales", *Comunicación y Sociedad*, núms. 18-19, 1993, pp. 47-66.
- CORTÉS, H., *Cartas de relación de la Conquista de México*, México, Austral, 1983.
- _____, *Cartas de Relación*, México, Océano, 1987.
- CRUZ García, R., "Victoria Dorantes Sosa, la imagen más recordada de La Patria", *Relatos e Historias en México*, núm. 127, 2019. Consultado en <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/victoria-dorantes-sosa-la-imagen-mas-recordada-de-la-patria>
- CRUZ, S. de la, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Antonio Alatorre (edición, introducción y notas), I. *Lírica personal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- CURTIUS, R. E., *Literatura europea y Edad Media latina I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- DE LA FUENTE, J. L., "La práctica de la utopía en la escritura de Hernán Cortés", *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 24, 1999, pp. 21-44.
- DE MOURA Sobral, L., "María Guadalupe de Lencastre (1630-1715). Cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica", *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, núm. 8, 2009, pp. 61-73.
- DENZIN, N., *Interpretive Biography. Qualitative Research Methods*, series 17, University of Illinois at Urbana-Champaign, A Sagle University Paper, 1989.
- DÍAZ, A. y G. Yépez (coords.), *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano. Siglo xx y xxi*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Teatral, 2013. Consultado en <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/1.html>
- DÍAZ del Castillo, B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Dastin, 2003.
- _____, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, G. Serés (edición, estudio y notas), Madrid, Real Academia Española-Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011. Consultado en https://www.rae.es/sites/default/files/Aparato_de_variantes_Historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_Nueva_Espana.pdf
- DUCROT, O. y T. Todorov, "Retórica y estilística", *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, México, Siglo xxi, 2011.
- ECHAVARREN, R., "Trasposiciones: un romance epistolar de Sor Juana", *Revista Iberoamericana*, núm. 48, vol. 120, 1982, pp. 621-646.

- ECHEVERRÍA, B., *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 2005.
- ECO, U., *De la periferia al imperio*, Sonzogno, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1977.
- ESPINOSA Medrano, J. d., *El hijo pródigo (auto sacramental)*, Caracas, Bibliotecas de Ayacucho, 1982.
- ESPINOZA, V., "Sabina Berman habla sobre el feminismo", *El horizonte*, 2018. Consultado en <https://d.elhorizonte.mx/escena/sabina-berman-habla-sobre-el-feminismo/759128>
- ESTEVE Barba, F., *Historiografía Indiana*, Madrid, Gredos, 1964.
- FLORESCANO, E., "La reconstrucción histórica elaborada por la nobleza indígena y sus descendientes mestizos", en *La memoria y el olvido. Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985, pp. 11-20.
- FONTENLA, M., "¿Qué es el patriarcado?", *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Argentina, Biblos, 2008, pp. 351-352.
- FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 2000.
- _____, *La Máquina se para*, Guadalajara, El salmón, 2016.
- FRANCO, I., "De tiburones y arquitectura: La crítica teatral de Marcela del Río Reyes", *Reseña histórica del teatro México 2.0*, Centro de Investigación, Documentación e Información de las Artes Rodolfo Usigli, s.a. Consultado en http://criticateatral2021.org/html/3cri_Mar1.html
- FRANCO, J., *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México, 1994.
- FRISCHMANN, D., "Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: siglo xx", *Revista de Estudios Culturales*, núm. 2, 1992, pp. 53-59.
- GALÁN, J., "Conchi León: La visión femenina del teatro mexicano actual de la dramaturgia hipertextual a los derechos humanos", *Argus-a*, núm. 4, vol. 16, 2015, pp. 4-16.
- GALEANA, P., "La historia del feminismo en México", en *Cien ensayos para el centenario*. tomo I, Gerardo Esquivel, Francisco Ibarra Palafox y Pedro Salazar Ugarte (coords.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 101-119.
- GALVÁN, M., "Familias de víctimas de feminicidio arriban al Zócalo", *Expansión*, 2020. Consultado en <https://politica.expansion.mx/mexico/2020/03/08/miles-mujeres-marchan-cdmx-consignas-pintas-reclamos-justicia>
- GARIBAY, K., *Mitología griega. Dioses y héroes*, México, Porrúa, 1997.
- GEERTZ, C., *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- _____, *Diego de Landa: Relation des choses de Yucatan*, Paris, Genet, 1928-1929.
- GLANTZ, M., "Las curiosas manos de una monja jerónima", *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 3, vol. 4, 2006, pp. 6-13.
- GONZÁLEZ Boixo, J. C., *Letras virreinales de los siglos xvi y xvii*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

- GONZÁLEZ Cárdenas, V. A., "La efectividad del discurso cortesano en la Segunda Carta de Relación al emperador Carlos V", en *Retazos de la Pluralidad. Perspectivas de la realidad histórica latinoamericana*, F. A. Rubio Durán (ed.), Sevilla, Aconcagua Libros, 2012, pp. 19-71.
- GONZÁLEZ Echevarría, R., *Mito y archivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GONZÁLEZ, A., "Poética del romancero: fórmulas y tópicos", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, La Coruña, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2005.
- GRAJALES, G., *Nacionalismo incipiente de los historiadores coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- GRAN *Diccionario Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Consultado en <http://www.gdn.unam.mx>
- GROSSI, V., *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Iberoamericana Ververt, 2007.
- GUIOCHINS, E., "Conoce más a las dramaturgas de la 14 Edición FESTEVA", *Festival Teatral de Autor*, 2017. Consultado en <http://festeva.blogspot.com/2017/01/conoce-mas-de-las-dramaturgas-de-la-14.html>
- GUTIÉRREZ Müller, B., *La "Memoria Artificial" en la Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo*, México, Universidad Iberoamericana Puebla/Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2018.
- HAHN, K., "La marginalidad puesta en el centro: algunas reflexiones acerca de las 'trampas' de la canonización de Sor Juana", *Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación*, iMex, año VIII, vol. 1, México, 2019, pp. 134-151.
- HARTOG, F., "El ojo del historiador y la voz de la historia", en *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Gijón, Jucar Universidad, 1988, pp. 71-89.
- HERNÁNDEZ Guerrero, J. A. y María del Carmen García Tejera, *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis, 1994. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/empedocles_de_agrigento/
- HOMERO, *La Odisea*, Estado de México, Ediciones Leyenda, 2001.
- HONORES, E., *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*, Lima, Polisemia, 2018.
- HOYO, E. del., "Ensayo historiográfico sobre D. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, vol. xvi, núm. 4, 1957, pp. 339-360.
- ILLESCAS, C. C., "José Promis La literatura del Reino de Chile", *Revista Signos*, vol. 35, núms. 51-52, 2002, pp. 295-297.
- IXTLILXÓCHITL, F. de A., *Obras históricas*, 2 volúmenes, edición de Edmundo O'Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985/1975.
- JULIO César, *Guerra Gálica*, edición de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- KOBAYASHI, J. M., *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*, México, El Colegio de México, 1985.

- LACLAU, E., "Discurso", *Revista Topos & Tropos*, núm. 1, 1993, pp. 1-7.
- LAU, A., 2002, "El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio", en *Feminismo en México, ayer y hoy*, núm. 130, col. Molinos de Viento, Universidad Autónoma de México, 1993, pp. 11-42.
- LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico y otros estudios*, traducción de Ana Torrenti. Megazul-Endimyon, Madrid, Facultad de Filología, Biblioteca de Valencia, 1986. Consultado en <https://archive.org/details/PhilippeLejeune.ElPactoAutobiograficoYOtrosTextos/page/n>
- LEÑERO, E., "El legado de Rodolfo Usigli: discípulos y sucesores", *Revista de la Universidad de México*, núm. 22, 2005, pp. 95-97.
- LEÓN Portilla, M., "Estudio introductorio", *Huehuehlahtolli, Testimonios de la Antigua Palabra*, Librado Silva Galeana, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____, *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- LEONARD, I. A., *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- LEZAMA L., J., "La expresión americana", en *El reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 369-383.
- LIDA de Malkiel, M. R., *La idea de la Fama en la Baja Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- LÓPEZ de Gómara, F., *Historia de la conquista de México*, Caracas, Ayacucho, 2007.
- LÓPEZ Espinosa, R. H., *El problema de la invención de América en El hijo pródigo de Juan de Espinosa Medrano*. (Tesis doctoral), Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2015.
- LÓPEZ Mena, S., "Precisar lo literario en los textos coloniales: una necesidad metodológica", en *La Literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 363-369.
- LORENZANO, S., "Retrato de una dama incómoda", *Nómadas*, núm. 23, 2005, pp. 163-171.
- LOTMAN, Y., "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica", *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 4, 2004. Consultado en <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre4/petersburgo.htm>
- _____, *Sobre literatura rusa. Artículos e investigaciones: historia de la prosa rusa, teoría literaria*, San Petersburgo, Iscusstvo, 2005.
- MAILLARD Álvarez, N., "María Guadalupe de Lencastre (1630-1715): La trayectoria de una noble en el exilio", *Historia y Genealogía*, núm. 8, 2018, pp. 42-55.
- MALLON, F. E., "Decolonizing Native Histories", en *Decolonizing Native Histories: Collaboration, Knowledge, and Language in the Americas*, Durham, Duke University Press/Project muse, 2012, pp. 1-20.
- MALMGREN, C. D., *Worlds apart. Narratology of Science Fiction*, Estados Unidos, Indiana University Press, 1991.

- MÁRQUEZ Morfín, L. y P. O. Hernández Espinoza, "La esperanza de vida en la ciudad de México (siglos XVI al XIX)", *Secuencia*, núm. 96, 2016, pp. 6-44.
- MARTÍNEZ, E., "Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos", *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal*, núm. 1, vol. 2, 1968, pp. 139-175.
- MARTÍNEZ, Y., "Otra vez Sor Juana: leer la heterogeneidad colonial en un contexto transatlántico", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 31, vol. 62, 2005, pp. 53-71.
- MENDOZA López, M., "Presentación", *Auto del Juicio Final*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983, pp. 9-11.
- MENDOZA, J. O., *Trece autos sacramentales*, España, Bruguera, 1970.
- MENÉNDEZ Pidal, R., *La España del Cid*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- MÉRIDA Jiménez, R. M., "Translúcid@: Nota a la edición", *Lectora*, núm. 22, 2016, pp. 249-285.
- MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1986.
- MIGNOLO, W., "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrigal, L.I., Madrid, Cátedra, 1982/2008, pp. 56-116.
- _____, "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism", *Latin American Research Review*, núm. 28, vol. 3, 1993, pp. 120-134.
- _____, *The Darker side of Renaissance: Literacy, territoriality y colonization*, U.S.A., Michigan University Press, 2003.
- MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- MOLLOY, S., *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, col. Tierra Firme, Serie Estudios de Lingüística y Literatura, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1991.
- MONFUSCO, A., "Ars dictaminis: cultura egemonica del Basso Medioevo", en *Cronaca del seminario tenuto il 5 aprile 2016 dal professor Benoit Grévin*, 2016, pp. 77-78.
- MONTANER, A., (ed.), *Cantar del Mío Cid*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2004.
- MORA Rodríguez, L. A., "Política, imperio e imperialismo: una aproximación crítica desde las cartas de relación de Hernán Cortés", *Tabula Rasa*, núm. 18, 2013, pp. 147-163.
- MORAÑA, M., *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- MORRIS, J. M. y A. L. Kross, *The A to Z of Utopianism*, Lanham, Scarecrow Press, Inc., 2009.
- MUCHEMBLED, R., *La historia del Diablo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- NOLASCO, S., "Pintas a monumentos en el 8m. No es vandalismo, es una manifestación: Rodrigo de la Sierra", *El Economista*, 2020. Consultado

- en <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/No-es-vandalismo-es-una-manifestacion-Rodrigo-de-la-Sierra-20200311-0157.html>
- O'GORMAN, E., "Prólogo"/"Estudio introductorio", *Nezahualcoyotl Acolmiztli*, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1972/1975.
- OLMOS, A. d. *Auto del Juicio Final*, México, INBA, [ca. 1535]1983.
- _____, *Auto del Juicio Final*, Fernando Horcasitas, *Teatro Náhuatl 1. Épocas novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- ONRUBIA de M., J., *Trece autos sacramentales*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1970.
- ORTIZ F., P., "Amalia González Caballero de Castillo Ledón", *Enciclopedia de la Literatura en México*, México, Fundación para las Letras Mexicanas, A. C., 2018. Consultado en <http://www.elem.mx/autor/datos/120147>
- OVIEDO, J. M., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1995/2003.
- PARDO A., N. G., "Análisis crítico del discurso: un acercamiento a las representaciones sociales", en *Forma y Función*, núm. 12, 1999, pp. 63-81. Consultado en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/17162>
- PAREDES, A. de., *Carta edificante, en que el P. Antonio de Paredes de la extinguida Compañía de Jesv.: Refiere la vida exemplar de la hermana Salvadora de los Santos, india otomí, que reimprimen las parcialidades de S. Juan y de Santiago de la capital de México*, Reimpresión en México: Imprenta nueva Madrileña de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, en la Calle de San Bernardo, 1784. Consultada en https://archive.org/details/cartaedificante00pare_0/page/n4/mode/2up
- PASTOR, B., *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- _____, *El jardín y el peregrino: ensayos sobre el pensamiento utópico latinoamericano, 1492-1695*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- PEÑA, M., *Alegoría y auto sacramental: El divino Jasón, Pleito matrimonial del cuerpo y el alma de Pedro Calderón de la Barca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- PICÓN Salas, M., *De la conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, [1944]1958/1994.
- PIMENTEL, L. A., *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998/2002.
- _____, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.
- _____, "Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y la fenomenología", *Acta Poética. Revista del Instituto de Investigaciones Filológicas*, núm. 1, 2006, pp. 247-271.
- POPOVA, E., "La dramaturgia mexicana de inicio de siglo XXI: de nuevas escri-

- turas, narración y otras particularidades", *Acotaciones*, núm. 39, 2017, pp. 15-38.
- QUINT Berdac H., M. M. Galván Dávila y L. Medina Gutiérrez, "La decimotercera relación de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (un estudio filológico)", *Sincronía. Revista de filosofía y letras*, núm. 64, 2013, pp. 1-19.
- QUINTILIANO, M. F., *Institutionis oratoriae: libri XII*, 4 vols., Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.
- QUIROGA Pérez, H., "Lo extranjero en tres obras de autores de dramaturgia mexicana contemporánea: Berman, Chabaud y Moncada", en *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano. Siglo xx y XXI*, Arturo Díaz y Gabriel Yépez (coords.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Teatral, 2012. Consultado en <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/14.html>
- RAMA, A., *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- _____, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 2002.
- REAL ACADEMIA Española de la Lengua, *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, v. 1.0., 2012/2020. Consultado en <http://web.frl.es/DA.html>
- REINA, C. y Valera, C. (trads.), *La Santa Biblia*, Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.
- RICOEUR, P., "Historia y narratividad", *Pensamiento contemporáneo*, núm. 56, 2014, pp. 214-217.
- ROA Bárcena, J. M., *Ensayo de una historia anecdótica de México en los tiempos anteriores a la conquista*, México, Impr. Literaria, 1862, p. 438.
- ROBLES Dávila, L., "El teatro cabaret de Jesusa Rodríguez", en *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano. Siglo xx y XXI*, Arturo Díaz y Gabriel Yépez (coords.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Teatral, 2012. Consultado en <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/49.html>
- RODRÍGUEZ de Montalvo, G., *Amadís de Gaula*, Madrid, Biblioteca Literaria del Estudiante, 1924.
- ROGERS, E., "El color en la poesía española del renacimiento y del barroco", *Revista de filología española*, núm. 47, 1/4, 1964, pp. 247-261.
- ROMERO Galván, J. R., "Los cronistas indígenas en el siglo XVII", en *Historia de la literatura mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI Editores, 2002, 2. *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, pp. 270-287.
- ROSS, K., "Historiadores de la conquista y colonización del Nuevo Mundo", en *Historia de la literatura hispanoamericana I: Del descubrimiento al Modernismo*, E. Pupo-Walker y R. González Echeverría (eds.), Madrid, Gre-dos, 2006, pp. 127-205.
- RUIZ, P., "La epístola poética en el bajo barroco. Impreso y sociabilidad", *Bulletin hispanique*, núm. 115, vol. 1, 2013, pp. 221-250.
- SALAZAR Quintana, L. C., *Esplendor y decadencia del teatro doctrinal misionero del siglo XVI en la Nueva España*, Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Nacional Autónoma de Ciudad Juárez, 2011.

- SALVADORINI, V., "Las "relaciones" de Hernán Cortés", *Thesaurus*, vol. XVIII-1, 1963, pp. 77-97.
- SCARANO, L., "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura", *Actas del XIII Congreso aih*, t. iii, Centro Virtual Cervantes, 2005, pp. 692-697. Consultado en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_089.pdf
- SERRA, M. V., "Escrituras del yo", *Hologramática literaria*, año I, núm. 2, vol. 1, 2006, pp. 185-193.
- SCHUESSLER, M. K., "Géneros re-nacientes en la Nueva España: teatro misionero y pintura mural", en *La cultura literaria en la América virreynal*, J. Pascual Buxó (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994/1996.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, G., "México en el teatro de Rodolfo Usigli, ochenta años después", *Tema y variaciones de literatura*, núm. 39, 2013, pp. 261-265.
- SERÉS, G., "'Yo, Bernal Díaz...' Aspectos novelescos de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*", *Scriptura*, núm. 8, 1992, pp. 17-26.
- _____, "Historia verdadera, épica colectiva", en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, B. Díaz del Castillo, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, pp. 1140-1160.
- SHIACH, M., *Helene Cixous: A politics of Writing*, London, Routledge, 1991.
- SMITH, A. M., "¡La alabanza y el desinterés en la lírica laudatoria de Sor Juana Inés de la Cruz!", *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, núm. 9, vol. 1, 2009, pp. 66-83.
- SOLÓRZANO Thompson, N. y Cristina Rivera-Garza, "Identidad", en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irgwin, México, Siglo XXI, 2009.
- SONESSON, G., "Espacios de urbanidad. De la plaza aldeana al bulevar", *Potlatch. Revista de antropología y de semiótica*, núm. 1, 2003, pp. 25-54.
- SOTO, D., "Madres revolucionarias y su primera experiencia en la marcha feminista del 8M", *Infobae*, 2020. Consultado en <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/03/09/madres-revolucionarias-y-su-primera-experiencia-en-la-marcha-feminista-del-8m/>
- STURNIOLO, V., "Transculturación narrativa en Novelas Andinas", *Revista Borradores*, núms. X/XI, 2010, pp. 1-11.
- TANCK Estrada, D., *La educación ilustrada, 1786-1836: educación primaria en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, 2000.
- _____, "El primer libro de texto gratuito en México: La biografía de Salvadora de los Santos, una mujer indígena, publicada en 1784", en *Entre paradojas: a 50 años de los libros de texto gratuitos*, México, El Colegio de México/Secretaría de Educación Pública/Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 2011.
- TÉLLEZ, J., *Poéticas del nuevo mundo: articulación del pensamiento poético en América colonial: siglos XVI, XVII y XVIII*, México, Siglo XXI/El Colegio de Sinaloa, 2012.

- THOMPSON, J., *Ideología y cultura moderna, teoría crítica social en la comunicación de masas*, México, UAM Xochimilco, 1993.
- TODOROV, T., *La conquista de América*, México, Siglo XXI, 2010.
- TORRES, D., "Silencios y no-silencios de Sor Juana o el amor a una virreina", en *Latin-American and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature II*, California, University of California Press, 1986.
- USIGLI, R., "Carta de Rodolfo Usigli a Amalia de Castillo Ledón. Oslo, 28 de agosto de 1963", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck9504>
- VALBUENA Prat, A., "Prólogo", *Autos sacramentales (IX-LXX)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, pp. IX-LXX.
- VAN DIJK, T., *Prejudice in discourse. An analysis of ethnic prejudice in cognition and conversation*, Ámsterdam, Benjamins, 1984.
- _____, *Ideology*, London, Sage, 1998.
- _____, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- VARGAS, Á., "Reportaje la huella de un pintor indígena", *La Jornada*, 2002. Consultado en <https://www.jornada.com.mx/2002/12/10/02an1cul.php?printver=1>
- VASAS, L., "Los 'topoi' en la Celestina", *Acta Hispánica*, núm. 4, 1999, pp. 39-45.
- VÁZQUEZ Chamorro, G., "Introducción a Fernando de Alva Ixtlilxóchitl", en *Historia de la nación chichimeca*, Madrid, Historia 16, 1985, pp. 7-41.
- _____, "Introducción", *Historia de la nación chichimeca*, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Madrid, Dastin, 2003, pp. 5-51.
- VEGA, G. de la, *El Inca Comentarios Reales*, Valencia, Editorial NoBooks, 2011.
- VELAZCO, S., "Historiografía y etnicidad emergente en el México colonial: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Diego Muñoz Camargo y Hernando Alvarado Tezozomoc", *Mesoamérica*, núm. 38, 1999, pp. 1-31. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2416141>
- VERA, R., "La Guadalupana: tres imágenes en una", *Proceso*, Centro de investigación sobre sectas, religiones y nuevos movimientos espirituales, 2002. Consultado en https://web.archive.org/web/20160303183141/http://www.sectas.org/Secciones_Especiales/canonizacion/guadalupana.htm
- VILORO, L., *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- WISSMER, J. M., "La última sor Juana", *Revista iberoamericana*, núm. 61, vol. 172, 1995, pp. 639-649.
- WOLF, Ch., *Cassandra*, Madrid, Alfaguara, 1987.
- ZAMORA, M., "América y el arte de la memoria", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 21, vol. 41, 1995, pp. 135-148.
- ZUGASTI, M., "Haz y envés del oficio de escritor cortesano: Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, núm. 86, 2010, pp. 179-198.

Periódicos

- FRÍAS, H., "Leyendas históricas mexicanas: Solgluma", *La voz de México*, 10 de mayo de 1905, p. 1.
- GARRIDO, I., "Muerte de Moctezuma II", *El Xinantecatl*, 4 de julio de 1867, p. 1.
- LA VOZ DE MÉXICO, "El catolicismo en México", 16 de agosto de 1874, p. 2.
- LA VOZ DE MÉXICO, "Los mexicanos y León XIII", 7 de junio de 1888, p. 2.
- LA VOZ DE MÉXICO, "La noche triste, romance histórico", 14 de septiembre de 1905, p. 1.
- MORENO, A., "Romancero de la conquista, Romance tercero: Tabasco: Jerónimo de Aguilar", *La voz de México*, 2 de diciembre de 1894, p. 2.
- _____, "Soneto a Moctezuma", *La voz de México*, 15 de agosto de 1886, p. 2.
- _____, "Romancero de la conquista, Romance cuarto: Ulúa", *La voz de México*, 14 de abril de 1895, p. 2.
- SILVA, A., "Oda a Hernán Cortés", *La voz de México*, 28 de septiembre de 1876, p. 2.

Portales

- COORDINACIÓN Nacional de Literatura-Instituto Nacional de Bellas Artes, "Carlos Velázquez", *Enciclopedia de la literatura en México*, México, Secretaría de Cultura y Fundación para las Letras Mexicanas, 2008. Consultado en <http://www.elem.mx/autor/datos/1998>
- INAFED, *Enciclopedia de las delegaciones y municipios de México: Querétaro de Arteaga. Historia*, Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, 2020. Consultado en <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM22queretaro/historia.html>
- MARTÍNEZ, A., "El artista indígena que pintó a la Virgen de Guadalupe y fue olvidado por la historia", *Historia. Cultura Colectiva*, 2017. Consultado en <https://culturacolectiva.com/historia/la-historia-de-marcos-aquino-y-la-virgen-de-guadalupe>
- "NIÑAS y amigas", en *La educación en la Colonia*, blog, 14 de abril de 2011. Consultado en <http://educacioncolonial.blogspot.com/2011/04/ni-nas-y-amigas.html>
- REDACCIÓN Siglo Nuevo, "Luisa Josefina Hernández: la pasión desborda por la pluma", *El Siglo de Torreón*, 2015. Consultado en <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1171906.luisa-josefina-hernandez.html>
- SECRETARÍA de Educación Pública (SEP), *Historia de la Secretaría de Educación Pública. Creación de la Secretaría de Educación Pública*, 2020. Consultado en <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/historia-de-la-secretaria-de-educacion-publica-15650?state=published>

184

***Estudios sobre el Barroco de Indias, el discurso colonial
y la literatura contemporánea***

fue editado por la Biblioteca Digital de Humanidades de
la Dirección General del Área Académica
de Humanidades de la Universidad Veracruzana
en 2021.

184