# ESENCIAS NOVOHISPANAS HOY

## Narrativa mexicana contemporánea y reconstrucción literaria de la Nueva España

**José Carlos Rovira, Alberto Ortiz y Carlos Fregoso**
**coordinadores**

# Esencias novohispanas hoy

## Narrativa mexicana contemporánea y reconstrucción literaria de la Nueva España

# Esencias novohispanas hoy

## Narrativa mexicana contemporánea y reconstrucción literaria de la Nueva España

José Carlos Rovira, Alberto Ortiz y Carlos Fregoso
coordinadores

*Esencias novohispanas hoy. Narrativa mexicana contemporánea y reconstrucción literaria de la Nueva España*
Primera edición, Texere Editores, Zacatecas, 2015

© Contenido
José Carlos Rovira
Alberto Ortiz
Carlos Fregoso
© Características gráficas
Texere Editores
© Esta edición
Universidad Autónoma de Zacatecas
«Francisco García Salinas»

Responsables de la edición
Judith Navarro Salazar
Magdalena Okhuysen Casal
Diseño de forros
Mónica Paulina Borrego Lomas
Formación de interiores
Adriana Montserrat Ortiz Hernández
Comunicación y lectura
Martha Alejandra Ramírez Alva
Vinculación
Miguel Ángel Virgilio Aguilar Dorado

Tiraje: 300 ejemplares
ISBN: 978 607 8028 85 6

Esta publicación fue financiada con recurso PIFI 2013 asignado a la Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas».
Imagen primera de forros: ©pcalapre / Dollar Photo Club
Imagen cuarta de forros©Josef Binsteiner / Dollar Photo Club

# Índice

Prólogo
José Carlos Rovira, Alberto Ortiz y Carlos Fregoso
—9—

La conquista de México entre la teatralidad y la narratividad:
*Jubileo en el Zócalo*, de Ramón J. Sender
Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
—13—

Juego e Historia: la fundación de la Nueva España
en *Muerte súbita*, de Álvaro Enrigue
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
—33—

Evocaciones de la memoria nativa en *Cielos de la tierra*, de Carmen
Boullosa: auge y caída de Santa Cruz de Tlatelolco
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad Miguel Hernández, Elche)
—51—

*La decisión del capitán* o cómo la paz de unos no es la de otros
Francisco José López Alfonso (Universitat de València)
—67—

La reconstrucción de la sociedad colonial en *La Hija del Bandido* o
*Los Subterráneos del Nevado,* de Refugio Barragán de Toscano
María Guadalupe Sánchez Robles (Universidad de Guadalajara)
—81—

Construcción del espacio colonial
en la literatura mexicana del siglo xix
Josefina Moreno (Universidad de Guadalajara)
—95—

Inquisición maligna. Variantes de la narrativa mexicana contemporánea
con tema novohispano acerca del estereotipo o «leyenda negra»
Alberto Ortiz (Universidad Autónoma de Zacatecas)
—105—

Las pesquisas periodísticas de la Inquisición:
*El caballero de los milagros* y la historia novelada
Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)
—123—
Auto de fe: Inquisición y sociedad en la narrativa novohispana
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
—135—
La mitificación de don Guillén de Lampart
María Isabel Terán Elizondo y Carmen Fernández Galán
(Universidad Autónoma de Zacatecas)
—153—
México en la geografía quijotesca del siglo xvii:
miradas y polémicas contemporáneas
Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)
—209—
La historia y la sociedad colonial mexicanas como pretexto
de la experimentación narrativa en *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, de Gustavo Sainz
Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara)
y Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
—225—
Retrato social de la Nueva España en *El Periquillo Sarniento*
Clara Cisneros (Universidad de Guadalajara)
—259—
La imagen de Agustín de Iturbide en *Charlas de café*...
Víctor Manuel Chávez Ríos (Universidad Autónoma de Zacatecas)
—277—
Regresar a la Nueva España en Zacatecas.
Espacio y narración en *Desiertos intactos*, de Severino Salazar
Elsa Leticia García Argüelles
(Universidad Autónoma de Zacatecas)
—291—
*En el nombre de Dios* y viva la violencia, la discriminación
y la persecución... hasta nuestros días: un texto de Sabina Berman
Alfredo Cerda Muños (Universidad de Guadalajara)
—313—

# Prólogo

La cultura novohispana representa un acontecimiento vital que reconocemos día a día en nuestro pensamiento, nuestras creencias y nuestras costumbres. Los docentes universitarios que pertenecemos a la Red Internacional de Investigación «La Reconstrucción de la Nueva España desde la Narrativa Mexicana Contemporánea» estamos convencidos de la vigencia e importancia que tienen los estudios humanísticos, especialmente los literarios, para reconocer y fortalecer las identidades, de modo que, enfocados en un objetivo común, hemos discutido y analizado aspectos nodales de la producción literaria contemporánea hasta desentrañar el funcionamiento que dinamiza los textos que versan de la época colonial. Los resultados de nuestras indagaciones individuales y colectivas están a disposición del público interesado en este y en los dos volúmenes anteriores que completan el esquema de trabajo.*

Todo esfuerzo intelectual necesita de condiciones propicias para su desarrollo; en este caso, el apoyo de las áreas promotoras del acuerdo académico incluyen a la Subsecretaría de Educación Superior de la Secretaría de Educación Pública, en México, a las universidades participantes: de Alicante, en España, de Guadalajara y Autónoma de Zacatecas, en México, y a los cuerpos académicos involucrados y, además, al sistema federal PROMEP, subsidiario de nuestro proyecto para establecer redes internacionales de colaboración académica entre grupos de investigación a través de los recursos obtenidos por concurso en marzo de 2012, y renovados en marzo de 2013.

El presente volumen continúa las conclusiones del proyecto conjunto y presenta robustas posibilidades de estudio, comprensión, interpretación y análisis acerca del trasvase que la narrativa

*Ver C. Eudave, A. Ortiz y J. C. Rovira (eds.): *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea* y *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*.

contemporánea está haciendo respecto de las ideas, los personajes y los acontecimientos principales de la época novohispana. Por supuesto, un punto central en esta discusión y este diálogo entre pares se ubica justamente alrededor del grado de ficción que dichas recreaciones usan, ya sea con pretendidas justificaciones históricas o mediante la libre opción inventiva de la obra literaria.

El proyecto intenta abarcar además un bosquejo propositivo acerca de las teorías y la metodología adecuadas para analizar el corpus, bagaje cultural que continúa creciendo, debido a que los literatos actuales han encontrado en el periodo virreinal una rica posibilidad para ubicar historias y criticar ideologías, e incluso la narrativa alrededor de estos asuntos ha aparecido como una moda política, lectora, comercial y «de ocasión y circunstancia». Además de la lógica atracción que un sistema de vida y creencias promueve en toda mente creativa.

Parte de los aspectos discutidos al seno del colectivo señalan la ruta propia para esclarecer el constructo literario de este interesante fenómeno editorial, así que hemos abierto, al menos, la discusión respecto a las herramientas y técnicas necesarias para que un autor contemporáneo, motivado por sus pretensiones de narrar historias con personajes o acontecimientos novohispanos, diseñe y refleje una idea central suficiente, viable y crítica, independientemente de si logra vincular su pasión artística con las conmociones lectoras, es decir, si la obra logra metas culturales y estéticas más allá de la simple ubicación temporal y geográfica.

La propuesta teórico–metodológica, sumada a los estudios de caso, tiene la virtud de colaborar, desde perspectivas multidisciplinarias, en la edificación de nuevos conocimientos respecto al quehacer del lenguaje literario de nuestro tiempo, siempre tomando en cuenta el respeto mutuo a la opinión calificada, hasta armar un estudio redondo y exhaustivo adecuado, consideramos, para reforzar las virtudes del trabajo colectivo y explicitar de mejor manera y de común acuerdo el fenómeno literario que recrea, difunde, renueva, traduce y a veces deforma la cultura y la sociedad novohispanas.

Creemos con firmeza que este esfuerzo también ha reinaugurado la necesidad de revisar constantemente las emisiones literarias y

su impacto en los lectores, la cultura universal y el legado literario. Debe haber una conciencia analítica respecto a la calidad, forma y esencia de las instrucciones e informaciones que del pasado y de la verdad se difunden. Estamos rodeados de muchas y fuertes maneras de manipular verdades, datos e ideologías. Nunca como hoy la confusión alrededor de la realidad, la historia y la verdad ha asaltado tanto al ser humano. Se supone que la literatura ha sido, es y será por siempre una de las vías confiables para resguarda nuestras sinceridades, y que, armados con dichas virtudes podremos trascender sobre las mezquindades, las vergüenzas y las miserias. Cuando la literatura no evalúa su trabajo, cuando el caos embarga el recóndito lirismo de la redefinición ontológica, cualquier relativismo fatuo vence sobre la preeminencia del sentido.

El contraste entre los conocimientos acumulados alrededor de la época novohispana, el análisis literario, la historia de la literatura y la producción artística del pasado y del presente nos ha servido de piedra angular para la ubicación correcta de las perspectivas de estudio. No fue sencillo conjuntar los horizontes culturales de las versiones acerca del pasado novohispano y las recreaciones que de él hacen los narradores contemporáneos, ambos espectros están imbuidos en las aguas de la ficción, la leyenda y, lamentablemente, la ignorancia social. Frente a ello es obligación del lector especializado dictaminar el peso del arte en el imaginario colectivo. Nunca para establecer dogmas o adjudicarse la verdad del asunto, sino para asesorar convenientemente la construcción de conocimientos nuevos alrededor de lo que somos y de lo que creemos que fuimos. La literatura siempre es una revitalización del ser individual y universal.

Vaya pues esta muestra de buena voluntad colectiva, emitida desde el diálogo especializado, el acuerdo verídico y la discusión entusiasta, para colaborar en la revisión de nuestra historia común, el pasado reminiscente y la realidad actual, porque, al hacerlo y difundirlo, permanece la intención primaria de nuestra lectura del mundo.

José Carlos Rovira, Alberto Ortiz y Carlos Fregoso

# La conquista de México entre la teatralidad y la narratividad: *Jubileo en el Zócalo*, de Ramón J. Sender

**Beatriz Aracil Varón**
Universidad de Alicante

## Introducción

El presente trabajo se centra en la obra *Jubileo en el Zócalo*, que, a pesar de abordar un momento clave de la historia de México como es el de la Conquista, podría parecer de difícil inclusión en el marco de la narrativa mexicana contemporánea que ha ido configurando una imagen literaria del pasado colonial; ello al menos por dos motivos: en primer lugar, porque la obra fue publicada por primera vez en Nueva York en 1964, y su autor, Ramón J. Sender, era español; en segundo lugar, porque quizá el término «narrativa» no sea el más adecuado para delimitar el género de esta «novela escénica»[1] calificada abiertamente por algunos autores como «teatro».[2] Son ambos aspectos, sin embargo, los que han justificado mi elección de este singular texto como objeto de análisis.

Por un lado, creo que las circunstancias de escritura, lejos de excluir a *Jubileo en el Zócalo* del corpus que nos ocupa, determinan la peculiaridad de un texto que sin duda puede contribuir a una visión más cabal de esa «narrativa mexicana» cuyo eje central es el mundo novohispano, ya que la primera versión de la obra fue redactada en México, donde Sender vivió un exilio compartido con otros muchos intelectuales españoles republicanos, y la reelaboración posterior fue realizada en Nuevo México, estado de fronteras/vinculaciones no solo geográficas sino también históricas y culturales con el territorio mexicano, reflejadas asimismo en otras piezas de la producción senderiana. Por otra parte, el carácter híbrido de este texto dramático–narrativo se debe a una deliberada recuperación, por parte de su autor, de un aspecto esencial para entender el

contexto social y cultural novohispano: el teatro o, de manera más amplia, las distintas formas de teatralidad que van surgiendo en dicho contexto durante la primera mitad del siglo XVI.

Partiendo de las premisas expuestas, mi propósito en las siguientes páginas será ofrecer, en primer lugar, un breve recorrido por el proceso de reescritura que finalmente lleva a Sender a publicar la versión definitiva de esta obra en Estados Unidos en la década de los sesenta (lo cual implicará abordar brevemente el tratamiento que se da en ella tanto del hecho histórico de la Conquista como de sus figuras clave, en especial Hernán Cortés) para analizar, a continuación, el modo en que el texto narrativo incorpora formas específicas de la teatralidad novohispana del XVI que tienen como referente clave —así reconocido por su autor— la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo.

## El punto de partida: la pieza teatral Hernán Cortés (1940)

Desde su llegada en 1939, y a pesar de la brevedad de su exilio en el país (hasta 1942), México acabó convirtiéndose para Ramón J. Sender (como para otros muchos españoles de la época) en una segunda patria.[3] El interés por diversos aspectos de la cultura mexicana que había mostrado ya en España desde fechas muy tempranas[4] se concreta, a partir de dicho exilio, en un aluvión de lecturas sobre un país que describe como espacio ideal para la creación literaria y sobre el que va forjando un sentimiento de pertenencia. Ese mismo año de 1939, en la editorial Quetzal que él mismo fundó, publicó su novela *El lugar del hombre*, en cuya «Breve noticia» confiesa:

> Por primera vez en mi vida no hago sino escribir. En este país bronco y generoso de México, sobre una tierra quemada y un cielo de maravilla, escribir tiene la delicia de un juego infantil [...]. Los escritores mexicanos llevan a México en la sangre. Yo aspiro a esto último también, con el tiempo. Entretanto, leo todo lo que me faltaba por leer sobre México y voy de sorpresa en sorpresa.[5]

Apenas un año después, Sender publicó en esa misma editorial nueve relatos sobre mitología mexicana bajo el título Mexicayotl[6] y una pieza teatral, Hernán Cortés, escrita «rápidamente» —como él explica— a instancias de «un actor español refugiado político y antiguo amigo» que deseaba le diera una obra «donde hubiera algo de interpretación histórica en relación con México y con España».

El texto dramático, basado fundamentalmente en la *Historia verdadera*..., de Bernal Díaz del Castillo,[7] y definido por su autor como «una manera más o menos personal de haber visto las cosas y de decirlas con la mayor seriedad», recorre en diez cuadros los principales momentos de la conquista cortesiana desde la salida de Cuba hasta el triunfo sobre Tenochtitlan para ubicarse, ya en el undécimo y último cuadro, en «una estancia completamente irreal» en la que, un año después de la Conquista, Cortés evoca esos mismos hechos junto a los compañeros muertos y justifica su hazaña ante el emperador Carlos v.

La imposibilidad de llevar a escena la obra de forma «digna y adecuada» (motivo que aduce Sender para su publicación) libró con seguridad a su autor de verse envuelto en una irresoluble polémica sobre la figura del conquistador español que habría adquirido sus implicaciones ideológicas durante el proceso de independencia[8] y que, por lo que concierne al ámbito teatral, había vuelto a la palestra en los epígonos de la Revolución mexicana con el estreno en 1918 del «poema dramático» *Hernán Cortés*, del dramaturgo español Francisco Villaespesa.[9]

Aunque una interpretación crítica reciente ha querido ver en la obra una imagen antiheroica de su protagonista,[10] Sender manifiesta ya en este primer acercamiento al hecho histórico de la conquista de México una postura conciliadora, que en realidad no dista mucho de la mostrada décadas antes por Villaespesa: si este último finalizaba su soneto–dedicatoria de la obra a Venustiano Carranza con la referencia a «Cuauhtémoc indomable, disparando su flecha, / y Hernán Cortés heroico, esgrimiendo su espada»,[11] Sender no ocultará en su texto la admiración a un tiempo por Cortés (a pesar de sus debilidades)[12] y por el héroe indígena Xicoténcatl, a quien el conquistador

dedica en la obra sus últimas palabras tras la Noche Triste, antes de lanzarse a la conquista de la capital azteca:

> He huído de la muerte dejándoos en los canales y en las albarradas. No soy más que un hombre. Un dios sabe morir. Sabe morir. Debe morir. Solo ahí se comprueba su divinidad. Pero no morir huyendo de la muerte, sino yendo a ella con alegría, como Xhinotecatl [*sic*]. Él sí era de casta de dioses.[13]

## El proceso de reescritura en *Jubileo en el Zócalo*: hacia una «novela escénica»

Fruto de un proceso de maduración y reescritura habitual en la producción senderiana,[14] dos décadas más tarde y ya radicado en Nuevo México, nuestro autor incorpora su texto dramático Hernán Cortés a una propuesta narrativa híbrida, *Jubileo en el Zócalo*, de 1964, cuyo tema sigue siendo la conquista de México, pero cuya acción se desarrolla en el marco de los festejos celebrados en el Zócalo con motivo de las paces firmadas entre España y Francia en 1538;[15] es así que, mientras en la plaza tienen lugar los actos consignados por los cronistas sobre dichos festejos,[16] en el interior del palacio los indios representan ante Cortés su propia historia (que, con pequeñas variantes, podemos identificar con la pieza teatral de 1940).

En el prólogo a *Jubileo en el Zócalo*, Sender explicita ya de forma clara la postura conciliadora y la voluntad de abordar seriamente el conflictivo tema de la Conquista que habíamos observado en la pieza teatral de 1940; en este sentido, advierte:

> La figura histórica de Cortés despierta hoy en México las mismas pasiones que cuando vivía [...]. He escrito estas páginas libre de prejuicios, especialmente del prejuicio patriótico, español o mexicano, que no sería del caso y que no haría sino dificultar la objetividad. Confieso que sería difícil determinar si admiro más a Cortés o a los héroes que defendían su patria contra el invasor [...]. Yo quiero a México [...]. Los lectores podrán comprobarlo en esta obra que por otra parte espero que ayude a muchos a iniciarse en el conocimiento

> y el amor del gran país bautizado por los conquistadores con el nombre de Nueva España.[17]

Lo cierto, sin embargo, es que, incluso por su propio planteamiento relativizador (como acabo de señalar, los protagonistas de la Conquista son a un tiempo espectadores «reales» y personajes «ficticios» de la representación que está teniendo lugar en el palacio), la obra se presta a su vez a interpretaciones diversas sobre el modo en que Sender asume, transforma y juzga en ella el referente histórico, siendo este un aspecto central de la escasa bibliografía dedicada al mismo; dicho tratamiento de la materia histórica guarda, por otra parte, estrecha relación con la relectura de la crónica de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, la cual, como ya se ha señalado, había formado parte del bagaje cultural de Sender desde fechas muy tempranas y había constituido la fuente principal de la pieza teatral Hernán Cortés.[18]

Ahora bien, dado que el objetivo del presente trabajo es la recreación que se hace en la obra de un aspecto muy concreto de ese referente histórico, como es la presencia de la teatralidad en los inicios de la sociedad novohispana, será necesario relegar a un segundo plano esa línea de análisis sobre la posible interpretación ideológica de la obra —aunque esta no pueda desligarse del resto de elementos configuradores de la misma— para tomar como punto de partida otro aspecto que ha llamado asimismo la atención de la crítica: el carácter híbrido de un texto en el que, como explica el propio Sender, «hay una acción teatral dentro de una narración que tiene también parte dialogada y representable».[19]

A este respecto cabe advertir, en primer lugar, que, lejos de constituirse como una pieza singular en el conjunto de la producción del autor debido a esta mezcla entre lo teatral y lo novelesco, la obra que nos ocupa viene a corroborar la presencia de lo que José Carlos Mainer ha definido como «un rasgo estructural recurrente en las obras narrativas de Sender: la utilización de una forma explícitamente dramática —es decir, algo más que dialogal— como culminación de la sintaxis novelesca y, en algún caso, como formalización íntegra

del material narrativo».[20] Dicho rasgo, que entroncaría con una tradición española de hibridación entre lo teatral y lo novelesco —observable ya en *La Celestina* y las obras de Cervantes pero también en Galdós, Baroja o Valle Inclán— se manifiesta, para Mainer, en una parte de la producción senderiana a partir de un desdoblamiento de la acción en dos formas: la narrativa, más superficial, y la dramática o escénica, en la que se reflejaría «con mayor hondura [...] la conciencia profunda de los personajes»,[21] dejando así patente «la dimensión gnoseológica [...] de la teatralización en la novela».[22] El ejemplo más logrado de este desdoblamiento sería precisamente *Jubileo en el Zócalo*, en cuya acción se obliga a los personajes a cuestionarse a sí mismos al presenciar la representación y se produce, por tanto, un «desdoblamiento escénico de las conciencias» que patentiza la profunda ambigüedad de toda ¿verdad?

> Todo cuanto en 1940 era texto dramático y, por eso, desnudez de conciencia ante su realidad pasa a ser en 1964 una representación autónoma que cabría llamar «de segundo grado», mientras que la realidad compone un primer plano especular, estrechamente vinculado con el de la ficción.[23]

Como ha sido señalado ya por diversos críticos, la transformación cualitativa en el manejo de la estructura dramática que Sender realiza en esta nueva versión tiene en realidad su origen en la última escena de la pieza de 1940, en la que los conquistadores «muertos» obligan a los vivos a enfrentarse con el pasado mientras fuera se inician los festejos que celebran el primer aniversario de la toma de Tenochtitlan.[24] Por un lado, esos «muertos» con «el rostro y las manos pintados de rojo», que hablan «de pie, cara al público»[25] sin escuchar a los vivos, son ya en la obra teatral figuras o personajes «en segundo grado» que reaparecen en las primeras páginas del texto de 1964, ahora como «raras invenciones»[26] que, junto a los «muñecos de tamaño natural o figuras vivas que eran copia de cada uno de los conquistadores allí presentes»,[27] forman parte del «retablo» preparado por los indios para ser representado. Por otro lado,

dicha representación se va a desarrollar de forma paralela a unos festejos que tienen lugar en el exterior, aunque en esta ocasión sean los de 1538 con motivo de «las paces entre España y Francia».[28]

El resultado de esa transformación es, entonces, una narración que incorpora el elemento teatral en dos niveles distintos: un primer nivel que correspondería a los diversos espectáculos que conforman los festejos que tienen lugar en el Zócalo, en los que participan de forma destacada los indígenas y que sirven de marco histórico a la acción principal; y un segundo nivel, en el que se alcanzaría esa «dimensión gnoseológica» a la que se refiere Mainer, que correspondería a ese «retablo», también representado por los indios, pero cuya autoría es un enigma a lo largo de todo el texto, en el que se ofrece una particular versión de la Conquista y que, por tanto, provoca la reacción de los conquistadores (y muy especialmente de Cortés) al convertirse en espectadores de sus propias acciones en el pasado. Dichos niveles pueden identificarse con dos formas distintas de teatralidad propias del siglo XVI que ya aparecen consignadas en la crónica de Bernal Díaz del Castillo. Veamos, pues, de qué modo se recrean en el texto ambas teatralidades.

## Los festejos de 1538 y el marco histórico de la narración

Las paces entre el emperador Carlos y Francisco I de Francia, firmadas en 1538, se celebraron en la ciudad de México con unos festejos que bien podrían definirse como «fastos cortesanos»: promovidos por «el virrey don Antonio de Mendoza y el marqués del Valle y la real audiencia y ciertos caballeros conquistadores»,[29] la responsabilidad de los mismos corrió a cargo de «un caballero romano que se decía Luis de León» y, como parte de estos, se incluyeron juegos e invenciones «como se solían hacer en Roma cuando entraban triunfando los cónsules y capitanes que habían vencido batallas», toros, juegos de cañas, muchas farsas, «dos solemnísimos banquetes» (que tuvieron como anfitriones al Marqués del Valle y al virrey Mendoza) y la representación de *La conquista de Rodas* (al modo de los espectáculos de moros y cristianos habituales en la península). Todo ello ante un selecto público, entre el cual Díaz del Castillo

destacó «las muchas señoras, mujeres de conquistadores y otros vecinos de México que estaban a las ventanas de la gran plaza y [...] las riquezas que sobre sí tenían de carmesí y sedas y damascos y oro y plata y pedrería».[30]

Además de su indudable finalidad lúdica, las fiestas celebradas en el Zócalo tuvieron otra intención muy propia de este tipo de actos: la reafirmación del poder de la minoría dominante, representada en este caso por los conquistadores españoles, propósito al que contribuyó de forma especial el tema de la representación elegida, ya que esa isla de Rodas y los «navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua»[31] evocaron sin duda entre el público la toma de la propia ciudad de Tenochtitlan por parte de los trece bergantines que todavía entonces podían contemplarse en las Atarazanas de la ciudad,[32] simbolizando así el poderío español que, desde el punto de vista político, se consolidaba por aquellos años con la implantación del virreinato de la Nueva España (1535).[33]

En su nota preliminar a *Jubileo en el Zócalo*, Sender se refiere a esta fiesta que «se celebró en el Zócalo para conmemorar las paces entre España y Francia, que eran, por extensión, las paces de Europa» señalando la lectura de su descripción en la crónica de Bernal como el origen de ese desdoblamiento del elemento teatral que hemos señalado en el texto: «Leyendo a Bernal Díaz del Castillo en su prodigiosa relación de *La Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*[34] se me ocurrió trasladar la acción del drama a un retablo que fuera parte de esa fiesta de la que Bernal habla con tanto detalle».[35]

En este sentido, como ya he señalado, los festejos constituyen en la «novela» un marco histórico documentado (fijado desde el capítulo primero, en el que se citan textualmente varios párrafos de la crónica de Bernal),[36] que va a servir de telón de fondo para la acción imaginada por el autor,[37] pero que a su vez genera dicha acción. En efecto, consciente de las implicaciones histórico–políticas de estos festejos, celebrados —como él mismo explica— cuando «hacía ya casi quince años que la conquista había terminado y en su mayor parte el país estaba dominado por las armas castellanas»,[38] pero

que, por su mismo contenido bélico, evocaban de forma inevitable el triunfo sobre Tenochtitlan, Sender imagina a los conquistadores enfrentándose a su propio pasado, utilizando la fiesta como «un buen pretexto para reunirse, refrescar sus recuerdos, pensar en los muertos y juzgar y censurar a los vivos».[39] Pero, además, las referencias de Bernal (y de De las Casas) a la significativa participación de los indígenas en estos festejos,[40] y a su especial ingenio para el entretenimiento cortesano y el arte de la imitación,[41] van a permitir a Sender imaginar que la representación a la que asiste Cortés se realiza con «muñecos de tamaño natural o figuras vivas que eran copias exactas de los conquistadores», construidos por «los indios de la Corte de Moctezuma».[42] Una representación que es, en definitiva, la que verdaderamente interesa al autor, pero que, gracias a este nuevo marco histórico (con el que se inicia y cierra la obra),[43] no se propone como esa «manera más o menos personal de haber visto las cosas» que es la obra de 1940 sino como una puesta en escena que enfrenta a Cortés y al resto de los conquistadores con su pasado a modo de incómodo espejo.[44]

## El «retablillo» que contempla Cortés

Si el contexto de esta puesta en escena que imagina Sender son unos fastos cortesanos, tradición de origen peninsular trasladada al territorio americano al tiempo que se implantaba el poder colonial,[45] la propia representación «ficcional» puede entenderse a su vez como ejemplo de otra forma de teatralidad: el teatro de títeres, cuya presencia en la Nueva España puede datarse al menos desde 1524 (fecha en la que, según Bernal Díaz, acompañaron a Cortés en la expedición a las Hibueras, entre otros muchos hombres diestros en diversos oficios, «un volteador, y otro que jugaba de manos y hacía títeres»[46] y que probablemente cultivaran también los indígenas en la época prehispánica.[47]

Para entender cómo llega Sender a concebir la idea de que Cortés y sus hombres vieran representar en un teatro de títeres la historia de la conquista de México, hay que volver de nuevo a la relación entre la obra de 1964 y la de 1940. He citado ya el pasaje de la nota

preliminar a *Jubileo en el Zócalo* en el que Sender explica que, leyendo el capítulo de Bernal sobre los festejos de 1538, se plantea «trasladar la acción del drama a un retablo que fuera parte de esa fiesta». Sin embargo, la pieza que supuestamente sería transformada no había sido calificada por su autor como «drama» en su versión inicial sino como «retablo en dos partes y once cuadros». De hecho, el autor insiste en esta idea cuando ofrece a sus lectores en el prólogo «un retablillo». El término elegido resulta curioso, aunque no exclusivo en el contexto de la época,[48] por lo que será necesario indagar primero en los elementos que lo definen para plantear a continuación los motivos de su elección por parte de Sender.

Explica Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana* que «algunos extranjeros suelen traer una caxa de títeres, que representa alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablos» Más adelante, el vocablo «títere» aparece definido así:

> Ciertas figurillas, que suelen traer extranjeros en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mesmos se moviesen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silbando con unos pitos, que parece hablar las mesmas figuras; y el intérprete que está acá fuera declara lo que quieren decir, y porque el pito suena ti ti, se llaman títeres.[49]

El retablo era, pues, la caja de madera que constituía el escenario del teatro de títeres; por extensión, ese tipo de representación teatral. En cuanto a los argumentos que desarrollaba, Covarrubias se refiere a la «historia sagrada», pero lo más habitual era que el asunto se tomara de los romances y cantares de gesta, como ocurre en el pasaje del retablo de Maese Pedro en la segunda parte del Quijote, cuando Don Quijote y Sancho asisten a la representación de una «verdadera historia [...] sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes», los cuales son citados desde el principio: «vean vuesas mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos, según

aquello que se canta: / Jugando está a las tablas don Gaiferos, / que ya de Melisendra está olvidado».[50]

En lo relacionado con las hazañas cortesianas, estas habían entrado a formar parte del romancero tradicional español desde fecha muy temprana. Como explica Reynolds, «el primer romance cortesiano de que tenemos noticia es el que retrata al conquistador en un instante de ejemplar dolor humano», el correspondiente a la derrota de la Noche Triste, que Bernal cita en su Historia verdadera pero sin considerar necesario «acabar de apuntar la letra del romance, porque sería bien conocido».[51]

> En Tacuba está Cortés,
> Con su escuadrón esforzado;
> triste estaba y muy penoso,
> triste y con gran cuidado,
> una mano en la mejilla,
> y la otra en el costado, etc. [52]

En su pieza teatral, Sender no solo imagina una continuación para este romance enlazando dicha derrota con el triunfo sobre Tenochtitlan[53] sino que compone cuatro romances más para ubicarlos, junto al anterior, entre el final de los cuadros de número par y el inicio de los impares,[54] aportando así a la misma un tipo de estructura[55] que le otorga a su vez cierto carácter narrativo. Dicho de otro modo: Sender tiende ya a la «idelimitación» entre teatralidad y narratividad en este texto gracias al manejo (en estructura simétrica) del romance.

Como narración que interviene en la acción dramática, dicho romance sirve para describir acciones bélicas de difícil puesta en escena, pero, sobre todo, asume la principal función del relato en todo «retablo», esto es, presentar ante los ojos del lector/espectador dicha acción, tanto si esta es a su vez representada («ved cómo en el campamento / se comienza a conspirar»;[56] «ved cómo entran, ved cómo entran / las manos en las espadas»),[57] como si debe ser totalmente imaginada por ese mismo lector/espectador, al modo del romance final:

Mirad cómo Sandoval
acorre a los castellanos [...].
Mirad, mirad cómo vuela
en su ayuda don Hernando [...].
Mirad cómo cien tamemes
y doscientos castellanos
con grandes demostraciones
victoria vienen cantando.[58]

Aunque Sender ya no necesita estructurar su obra a partir de los romances en la versión de 1964, estos se mantienen, recitados o cantados por una «voz» acompañada de la música,[59] en un «retablo» que ahora sí podemos identificar con el sentido que Covarrubias da al término, al menos tal como es descrito en el capítulo segundo: una representación de títeres o «muñecos» que correrá «a cargo de un buen trujimán de Salamanca»[60] y con «retablos» (aquí con el sentido de cajas de madera que conforman el decorado) «para servir de fondo cada uno al episodio que correspondía»,[61] cubiertos a medias «con un viejo repostero».[62] Retablo que, precisamente por constituirse como acción dramática sujeta a la narración del trujamán o intérprete,[63] vuelve a cuestionarnos sobre los límites entre la teatralidad y la narratividad (al fin y al cabo, como explica Haley a propósito del de Maese Pedro en el Quijote, «el retablo es, a la vez, acción narrativa y representación dramática»). [64]

Conforme avanza la obra, la descripción de los decorados (alabados además por el público asistente[65] la alusión a algunos personajes como si fueran muñecos[66], la apertura y el cierre del repostero o la referencia al papel del «trujimán» crean la ilusión en el lector de que, en efecto, la pieza teatral dialogada que se incluye en el texto es un retablo de títeres (tal vez ideado por Bernal Díaz) interpretado por un trujamán, que evocaría en buena medida el del ya citado Maese Pedro, tanto por el tipo de representación como por la forma de incorporarla a un relato novelesco cuyo protagonista se implica y reacciona —aunque por distintos motivos— ante la puesta en escena.[67]

## Conclusión

Los elementos puestos de relieve en el presente trabajo llaman la atención a un tiempo sobre el proceso de transformación por el cual Sender llega del texto dramático Hernán Cortés a *Jubileo en el Zócalo* y sobre las formas de teatralidad que intervienen en ese texto narrativo final, que se concibe como relación apócrifa de una singular representación de títeres. En esta nueva propuesta, como en el pasaje cervantino del retablo de Maese Pedro, la narración incorpora tanto la escena representada (narrada a su vez por el intérprete, al menos aparentemente en el texto de Sender) como las intervenciones del protagonista (Don Quijote/Hernán Cortés), que reacciona ante dicha puesta en escena.

Puesto que el tema de la representación es la conquista de México, la obra adquiere una dimensión histórica e ideológica asumida por su autor, pero también tamizada por el hecho de presentarse como una «versión anónima» (ya se ha señalado que la verdadera autoría del texto dramático no llega a revelarse en la obra) y de que sus personajes no sean más que títeres de un retablo ambulante. Porque, en definitiva, la principal función de dicho retablo no es ya ofrecer una determinada versión de la Conquista (como ocurría en la obra de 1940) sino enfrentar a Cortés y a los suyos con su propio pasado y presente, tal como simboliza ese aparente juego de espejos que encontramos al final de la obra y que acaba siendo una representación infinita de la realidad:

> Entonces se da cuenta Cortés de que en el escenario está reproducida la sala no como en un espejo sino como es la sala misma, incluido el escenario y el retablo, es decir, que en el fondo del escenario hay otro retablo igual donde se reproduce de nuevo la sala y en el fondo del segundo retablo el tercero y así cada vez más lejos hasta el infinito como en un larguísimo túnel. [68]

No debemos olvidar, sin embargo, que la particular representación concebida por Sender tiene lugar en un contexto específico, y si Cortés se confronta a sí mismo gracias a la versión de su hazaña

representada en el retablo, dicha versión contrasta a su vez con la imagen «oficial» de la Conquista mostrada por el poder colonial a través de los fastos cortesanos, estos sí «históricos», por lo tanto, descritos por los cronistas, y que tienen lugar en el Zócalo de la ciudad de México a modo de solemne «jubileo».

*Notas*

1. R. M. Grillo: «El nuevo descubrimiento de los exiliados españoles en América», p. 44.
2. A. Sobejano Morán: «El referente histórico en *Jubileo en el Zócalo* de Sender» en *Revista hispánica moderna*, p. 394, y M. Peñuelas: *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, p. 270.
3. «Yo no me siento extranjero. Soy un mexicano más y a veces blasfemo contra México y otras lo adoro hasta un extremo para el cual no hay palabras adecuadas», dirá años después en *Nocturno de los catorce* (p. 31).
4. Recordemos el ensayo *El problema religioso en Méjico. Católicos y cristianos*; o la colección de artículos *América antes de Colón*.
5. R. J. Sender: *El lugar del hombre*, p. 237.
6. Sobre este libro y su parcial reelaboración en *Novelas ejemplares de Cíbola*, Nueva York, Las Américas, 1961, ver M. S. Vásquez: «América como texto y contexto en la cuentística del exilio de Ramón J. Sender», pp. 181–195.
7. El propio Sender afirma haber leído esta obra en el citado prólogo *El lugar del hombre*, pp. 237–238.
8. Para una revisión de la polémica desde la Independencia, con especial atención a esta década de 1940, ver B. Aracil: *Imágenes del conquistador*, pp. 51–65.
9. Sobre la controversia público / crítica provocada por esta obra, publicada en México el año anterior, ver N. Diago: «Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa...», pp. 255–256.
10. Es el caso de Gil Guerrero, que define la pieza como «un drama subversivo con el discurso triunfalista» en el que «Cortés se desmitifica y se convierte en antihéroe», p. 286.
11. F. Villaespesa: *Hernán Cortés. Poema épico en tres actos y en verso*, p. 9.
12. Coincido con R. M. Grillo en que el protagonista de la obra de Sender es una figura positiva, aunque ambivalente, «valiente y calculador, creyente y anticlerical, hombre del Renacimiento que bien sabe manejarse entre intrigas y falsedades y utilizarlas para sus fines, pero siempre respetuoso hacia lo "otro"»; ver «El nuevo descubrimiento de los exiliados españoles en América», pp. 45–46. Al fin y al cabo, como él mismo confesará en *Jubileo en el Zócalo*, «es obvio declarar que el héroe de esta obra es Hernán Cortés».

13. R. J. Sender: *Hernán Cortés*, p. 149.
14. Sobre otros procesos de adaptación de textos dramáticos a narraciones llevados a cabo por Sender, ver Torres Nebrera: «Sender: novela y teatro».
15. Cuando Sender haga referencia de nuevo a estos mismos festejos en *Monte Odina*, cometerá el error de atribuir a Bernal una fecha más temprana para su realización: «Bernal Díaz [...] cuenta que hacia 1535 se celebraron en la explanada donde ahora está la catedral de México [...] grandes fiestas» (*apud* J. C. Mainer: «La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica», 339). En el presente trabajo, mantendré la datación aportada por Bernal y asumida por Sender (1538), aunque ya en un estudio anterior intenté demostrar que en realidad los festejos debieron tener lugar a inicios de 1539 (B. Aracil: *El teatro evangelizador*, pp. 198–199)
16. Estos festejos y la representación de *La conquista de Rodas*, que formó parte de los mismos, fueron descritos tanto por Bartolomé de las Casas (I, 214) como por Bernal Díaz del Castillo (840–848). El *Códice Aubin* (p. 64) incluye también una breve referencia a la obra. Bernal habla además de «dos cronistas que lo escribieron según y de la manera que pasó [...] y aún lo enviaron a Castilla para que en el real consejo de Indias se viese, porque su majestad en aquella sazón estaba en Flandes» (p. 847).
17. R. J. Sender: *Jubileo...*, pp. 9–10.
18. Ver A. Sobejano Morán, R.M. Grillo y H. Gil Guerrero.
19. R. J. Sender: *Jubileo...*, p. 10.
20. J. C. Mainer: «La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica» en Bulletin Hispanique, p. 326.
21. *Idem, pp.* 328–329.
22. *Idem*, p. 338.
23. *Idem*, p. 342.
24. *Ibidem* y R. M. Grillo: *op. cit.*, p. 45.
25. R. J. Sender: *Hernán Cortés*, pp. 155–156.
26. R. J. Sender: *Jubileo...*, p. 20.
27. *Idem*, p. 19.
28. *Idem*, p. 9.
29. B. Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 841.
30. *Idem*, p. 843.
31. B. de las Casas, I, p. 214.
32. Explicaba a este respecto el cronista Cervantes de Salazar: «Debajo de estas Atarazanas están *ad perpetuam Rei memoriam*, puestos por su orden, los trece bergantines que el Marqués mandó hacer a Martín López, con los cuales se ganó esta ciudad. Da contento verlos, y al cabo de tanto tiempo están tan enteros como cuando se hicieron», p. 323.
33. Sobre el desarrollo de estos festejos y sus implicaciones políticas, ver C. Corona: «Elementos cultos y populares en el teatro de evangelización»,

pp. 69–75; B. Aracil: *El teatro evangelizador*, pp. 459–463; y H. Hernán Ramírez: *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, pp. 143–161.

34. Recordemos que en realidad se trata de una relectura, puesto que la crónica de Bernal había sido ya la base documental para la pieza teatral de 1940.

35. R. J. Sender: *Jubileo...*, p. 9.

36. *Idem*, pp. 16–17.

37. Tal como se nos recuerda a lo largo de *Jubileo...*: «En el Zócalo seguían los indios simulando las batallas de los españoles», p. 21; «Callan los dos atentos a las músicas que llegan de fuera, es decir, de la plaza en fiestas», p. 107.

38. *Idem*, p. 15.

39. *Idem*, p. 9.

40. Aunque su participación solo puede entenderse como un acto más de sumisión en una fiesta organizada para divertir y ensalzar a los españoles, lo cierto es que la población indígena tuvo un papel destacado en esos espectáculos que invadieron la capital novohispana por aquellos días (B. de las Casas, I, p. 214; B. Díaz del Castillo, pp. 841–843).

41. Díaz del Castillo se refiere en concreto a los «bultos» de un «arriero» y «cuatro indios» que habían hecho «al natural» para amenizar la cena en casa del virrey (p. 844). Sender aludirá de nuevo en *Monte Odina* al «genio mímico natural» de los indios, que «habían alcanzado un notable grado de habilidad en la adaptación de ese genio a las necesidades de la vida social y concretamente a la organización de espectáculos públicos» (*apud* J. C. Mainer, p. 339).

42. R. J. Sender: *Jubileo...*, p. 19.

43. En efecto, la obra finaliza cuando, tras contemplar el retablo, los conquistadores «se levantaron y dispusieron a asistir a la procesión, a la larga y lucida procesión con la que se señalaba el jubileo», p. 203.

44. Esta idea especular es la que va a determinar la última escena del drama (sobre la que habrá que volver), en la que «aparece ahora en el retablo la misma sala de la fiesta reproducida con todos sus detalles como si la boca del escenario fuera un grande espejo», p. 198.

45. Además del clásico trabajo de Warman, *La danza de moros y cristianos,* puede consultarse B. Aracil: *El teatro evangelizador, pp.* 250–254.

46. Como advierten Rivera y Estrada, «para la historia del teatro, incluida la del teatro de títeres, en la cultura hispánica, el apunte de Díaz del Castillo es extraordinario pues refiere, por escrito, con la palabra «títere», si no la primera, sí una de las primeras veces en lengua española, la existencia, con esta denominación, de un tipo de espectáculo: los títeres, y de un oficio: el de titiritero», p. 13.

47. Cuando el mismo Bernal enumera las profesiones que han aprendido los indios tras la conquista, afirma que pronto lograrán hacer el vidrio y ser

boticarios porque «algunos de ellos son cirujanos y herbolarios, y saben jugar de mano y hacer títeres» p. 902. Sobre el posible manejo de los títeres en el México prehispánico, ver O. Rivera Krakowska y D. A Estrada: «Títeres en Nueva España en el siglo XVI», pp. 187–233.
48. S. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, pp. 1263.
49. *Idem*, p. 1333.
50. *Idem*, p. 225.
51. W. A. Reynolds: *Romancero de Hernán Cortés, p.25.*
52. DÍAZ del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 501.
53. 25. R. J. Sender: *Hernán Cortés*, p. 150.
54. Baste recordar las piezas de Valle Inclán reunidas bajo el título *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.
55. J. C. Mainer: «La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica» en *Bulletin Hispanique*, pp. 340–341. Que no deja de recordar el que unos años después será "uno de los recursos más bellos de la acción de *Mosén Millán* o *Réquiem por un campesino español*", p. 341, pero que aparece ya esbozado asimismo en esas coplas sobre el asesinato de Sabino que "habían circulado por todas las ferias de la comarca" y que el narrador incorpora (y glosa) en el relato a partir de su lectura "grotescamente trágica" por parte de Ana Launer en *El lugar del hombre,* pp. 191–193.
56. F. Villaespesa: *Hernán Cortés, poema épico en tres actos y en verso, p.* 39.
57. *Idem*. p. 68.
58. *Idem*. p. 120.
59. Ver cómo funcionan los mismos romances en la nueva versión en J. R. Sender: *Jubileo en el Zócalo*, pp. 63–65, 91–93, 117–119, 145–147 y 197–198.
60. R. J. Sender: *Jubileo...*, p. 19.
61. *Idem*. p. 20.
62. Sender define este término como «paño bordado con los símbolos heráldicos de una familia, que adornaba las paredes de los palacios».
63. El término «trujamán» tiene, al menos desde los textos de Alfonso X el Sabio, el sentido de intérprete entre dos lenguas. Así, Enrique de Villena explica en *Traducción y glosas de la Eneida* p. 1428 que «el trujamán entiende de ambas las lenguas de los que non se entienden e tomada la intinción del uno, segúnd su fabla, la comunica al otro, segúnd su intellección» (Real Academia Española–Corpus Diacrónico del Español). Sin embargo, tal como lo describe Cervantes en el retablo de Maese Pedro, el tipo que «traducción» que este realiza adquiere un nuevo matiz, que es el que nos interesa: en el pasaje, el criado de maese Pedro se dispone a «servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo». El trujamán es ahora el intérprete de una puesta en escena, para lo cual «tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían» y «comenzó a decir lo que

oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente» (Cervantes, II, 224). Sender prefiere utilizar la variante «trujimán», que aparece ya en su primera novela, *Imán* p. 1930, cuando hace referencia al «trujimán de las ferias andaluzas» (Real Academia Española–Corpus Diacrónico del Español).

65. R. J. Sender: *Jubileo...*, pp. 108–109.

66. Así, por ejemplo, a propósito del escribano de Velázquez, se dice que «lo han representado los indios con un tintero de cuerno en la mano y dos plumas de oca».

67. Sobre la influencia cervantina en Sender, y los textos que este dedica al autor del Quijote, ver Collard, «A Portrait of Cervantes as "a learned Sancho Panza". The Quixote in Ramón J. Sender's thought before the civil war». Por lo que respecta a la representación de títeres como acción que subraya un «proceso de ahondamiento en la conciencia», puede consultarse el estudio citado de J. C. Mainer «La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica» pp. 335–336, a propósito de una novela anterior, *El rey la reina* (1947).

68. R. J. Sender: *Jubileo...*, pp. 198—199.

*Referencias*


Aracil, Beatriz: *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni, 1999.

_____: *Imágenes del conquistador Hernán Cortés en el México independiente. Independencias hispanoamericanas entre historia y ficción: reflexiones desde el Bicentenario,* Irina Bajini y Emilia Perassi (editores), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Imprenta Patriótica, 2013.

Casas, fray Bartolomé de las (O.P.): *Apologética historia de las Indias,* Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1958.

Cervantes de Salazar, Francisco: *Crónica de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1984.

Charles, E. (editor) Códice Aubin (códice de 1576). Historia de la nación mexicana, México, Porrúa, 1953.

Collard, Patrick: «A Portrait of Cervantes as "a learned Sancho Panza'. The Quixote in Ramón J. Sender's thought before the civil war», en *International Don Quixote,* Theo D'Haen y Reindert Dhondt, Amsterdam, Rodopi, 2009.

Corona, Carmen: «Elementos cultos y populares en el teatro de evangelización», en *El escritor y la escena I*, Ysla Campbell (editor), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993.

Covarrubias Horozco, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, por Luis Sánchez, Madrid, 1611, consultado el 14 de abril de 2014,

http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1333/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/

Diago, Nel: *Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia. Teatro histórico, 1975–1998: textos y representaciones,* José Romera Castillo (editor), Madrid, Visor, 1999.

Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Luis Sáinz de Medrano (editor), Madrid, Planeta, 1992.

Gil Guerrero, Herminia: *La conquista de México en el teatro de Ramón J. Sender. Los inicios de un teatro histórico revisionista. La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Wilfried Floeck y Sabine Fritz (editores), Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009.

Grillo, Rosa María: «El nuevo descubrimiento de los exiliados españoles en América», en *América sin nombre,* número 3, 2002, consultado el 2 de abril de 2014, http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/6028

Haley, George: «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro» en *El «Quijote de Cervantes»,* G. Haley (editor), Madrid, Taurus, 1987.

Hernán Ramírez, Hugo: *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

Mainer, José Carlos: «La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica» en *Bulletin Hispanique,* lxxxv, 3–4, 1983.

Peñuelas, Marcelino C.: *La obra narrativa de Ramón J. Sender,* Madrid, Gredos, 1971.

Real Academia Española–*Banco de datos (corde): Corpus Diacrónico del Español*, rescatado el 20 de abril de 2014, http://www.rae.es

Reynolds, Winston A.: *Romancero de Hernán Cortés*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1967.

Rivera Krakowska, Octavio y David Aarón Estrada: «Títeres en Nueva España en el siglo xvi», en *Dramaturgia y teatralidad en el siglo de Oro I: la presencia jesuita*, José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés G. (editores), México, Universidad Iberoamericana, 2013.

Sender, Ramón J.: *El lugar del hombre*, 1939, Donatella Pini (editor), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1998.

_____*: Hernán Cortés*, México, Ediciones Quetzal, 1940.

_____*: Jubileo en el Zócalo*, 1964, Barcelona, Destino, 1991.

_____*: Nocturno de los catorce*, 1969, Barcelona, Destino, 1970.

Sobejano–Morán, Antonio: «El referente histórico en *Jubileo en el Zócalo* de Sender», en *Revista hispánica moderna*, 47:2 (1994).

Torres Nebrera, Gregorio: «Sender: novela y teatro», en *El exilio teatral republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (editor), Barcelona, gexel, 1999.

Warman, Arturo: *La danza de moros y cristianos,* México, sep, 1972.

Vásquez, Mary S.: «América como texto y contexto en la cuentística del exilio de Ramón J. Sender», en *El lugar de Sender, actas del I Congreso sobre Ramón J, Sender*, Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (editores), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

Villaespesa, Francisco: *Hernán Cortés. Poema épico en tres actos y en verso*, París/México, librería de la viuda de Ch. Bouret, 1917, consultado el 3 de abril de 2014, http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1010873&posicion=2

# Juego e Historia: La fundación de la Nueva España en *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue

**Virginia Gil Amate**
Universidad de Oviedo

En la novela *Sale el espectro,* de Philip Roth, uno de los personajes, Amy Bellete, escribe una carta en la que figura lo que haría con todos los que mediatizan el placentero y personal arte de la lectura. Lo hace acuciada por la angustia que le produce saber que un joven tan entusiasta como poco escrupuloso se ha tomado cual misión en la vida escribir la verdadera biografía de un autor olvidado con el fin de restituirle al lugar que le debería corresponder en el canon de la narrativa estadounidense contemporánea a base de airear los secretos que, para el tal biógrafo, andaban ocultos en su obra ficcional:

> Si yo tuviera un poder como el de Stalin, no lo dilapidaría en silenciar a los escritores imaginativos. Silenciaría a quienes escriben acerca de los escritores imaginativos. Prohibiría todo debate público sobre literatura en periódicos, revistas y publicaciones académicas. Prohibiría la enseñanza de la literatura en las escuelas, los institutos, los colegios mayores y las universidades de todo el país. Declararía ilegales los grupos de lectura y los foros sobre libros en Internet, y sometería a control policial las librerías para asegurarme de que ningún empleado hablara jamás con un cliente sobre un libro y de que los clientes no osaran hablar entre ellos. Dejaría a los lectores a solas con los libros, para abordarlos como les pareciese por sí mismos. Haría eso durante tantos siglos como fuese necesario para desintoxicar a la sociedad de sus venenosas majaderías.[1]

Quizá a alguno sirvan de consuelo las características que rodean al personaje, una anciana que en su juventud vivió cuatro años con

ese autor y jamás lo ha olvidado, y en el presente narrativo vela, con medio cerebro extirpado a causa del cáncer, consumida por la edad, la soledad y la miseria, porque no mezclen la vida de aquel a quien conoció con la literatura que produjo y ella siempre admiró.

Aun así, no es descabellado valerse de estas, por momentos, muy coherentes palabras de una descerebrada para enmarcar debidamente el trabajo de analizar la visión de la fundación de la Nueva España y las apreciaciones identitarias sobre el México contemporáneo en *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue,[2] una novela digna de ser leída por su amenidad, por su calidad y por las múltiples interpretaciones simbólicas que ofrece; una novela cuya esencia gira más bien sobre el placer del conocimiento y la investigación y sus posibilidades significativas a través de la descomposición que permite la amplificación imaginaria, la mirada paródica y la personificación de las abstracciones de orden histórico, político o artístico. Es decir, más que ante la solemne trascendencia psico–sociológica con la que Octavio Paz estableció, en *El laberinto de la soledad*, un «ser» mexicano definible, nacido de un orden histórico y cultural peculiar, que abocaba a unas características particulares e intransferibles; o ante la reiterada acometida de Carlos Fuentes a una identidad mexicana cuya esencia debía buscarse en la historia nacional y transmutarse en mito; estamos ante una narración en la que las enseñanzas de Borges (tanto las de índole técnica, en cuanto a la construcción de un texto que no se sienta forzado por los límites de los géneros literarios, como las que atañen a la reflexión sobre el cariz de los conceptos de verdad y realidad) se hubieran cruzado con los atinados divertimentos de Roberto Bolaño, no sin antes tener bien asentada la mirada con que José Emilio Pacheco reconstruyó un pasado mexicano que no se cristalizaba en la nacionalidad y la diferencia sino que se construía a través de proposiciones universales, esto es, de las aspiraciones de justicia y su insistente conculcación. Sirvan de ejemplo las hipotéticas palabras que atribuyó el poeta mexicano a fray Antonio de Guevara en el poema «Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos v»:

Para quien busca la serenidad
y ve en todos los seres sus iguales
malos tiempos son estos,
mal lugar es la corte.
Vamos de guerra en guerra [...]
No, no nací con vocación de héroe.
No ambiciono
sino la paz de todos (que es la mía)
sino la libertad que me haga libre
cuando no quede un solo esclavo.
No esta corte,
no este imperio de sangre y fuego,
no este rumor de usura y soldadesca

Sin embargo, no entra en *Muerte súbita* la melancolía por el inexorable paso del tiempo y la imposibilidad de recuperar lo perdido, o la amargura por no poder rehacer lo mal hecho, presente en la poesía de Pacheco, ya que, al plantearse esta novela en forma de investigación, el narrador observa con relativa distancia los hechos del pasado y reflexiona sobre ellos, tal vez con cierta indiferencia, con la inevitable intrascendencia (no siempre hermanada a la banalidad) que marca de nuestra época. Esto dota al punto de vista de un notable escepticismo y a la par lo libera de prejuicios. Quizá ahí esté la explicación de la diferencia entre la disposición anímica que Enrigue, según sus declaraciones, tuvo a la hora de escribir este relato, guiado por la «rabia»[3] y el sostenido «mal humor por todo lo que ha salido mal»,[4] y el relato resultante, donde el narrador trabaja jocosamente ajeno a demagogia alguna o a la deliberada construcción de trolas varias (o de su variante, los sesudos dogmas de índole intelectual) de signo histórico, psicológico o filosófico. Baste como ejemplo la sucinta descripción de la definitiva caída de Tenochtitlán:

En los siguientes dieciocho meses ese imperio ya tan flaco adelgazaría hasta ocupar primero solamente el valle de México y luego sólo el lago de Texcoco. En sus últimos días fue minúsculo: la isla de

> Tenochtitlán. El 13 de agosto de 1521 el imperio era nada más que la chinampa en que fue detenido Cuauhtémoc. Por una vez la Historia fue justiciera: un gobierno particularmente sangriento reducido a una barca. Aunque eso no significa tampoco que hayan ganado los buenos. Nunca ganan los buenos.[5]

No debe inferirse del estilo de la anterior cita (en cuanto al lenguaje que busca la claridad y la sencillez expositiva, al dato encarrilando la información), que sean las bases esenciales de la disciplina histórica las que sostienen la comprensión del mundo en este relato. Al contrario, ni el orden, ni las necesarias ligazones de causa y efecto, consustanciales a la cronología histórica, son respetadas en *Muerte súbita* porque lo que aquí se enfoca es la capacidad de la realidad para reventar los fehacientes logros de la creatividad humana, para quebrantar aspiraciones o para corregirlas e intentar ahormarlas a las normas imperantes:

> La descripción de una obra de arte, como la de un sueño, detiene y vuelve decrépito un relato. Una obra de arte sólo sería contable si modificara la raya que va dibujando la Historia, y si una obra de arte, como un sueño, vale la pena ser recordada, es precisamente porque representa un sitio ciego para la Historia. El arte y los sueños no nos acompañan porque tengan capacidad de mover las cosas, sino porque detienen el mundo: funcionan como un paréntesis, un dique, la salud.[6]

En las numerosas entrevistas al autor, acarreadas por haber obtenido con esta obra el premio Herralde 2013, Enrigue ha reiterado que no es la suya una novela histórica en el sentido de no ser una revisión del pasado:

> Yo creo que la referencia de cualquier novela escrita en este tiempo es este tiempo. No me parece que *Muerte súbita* sea una novela sobre el siglo XVI y XVII, sino sobre el siglo XXI, es sólo que sucede en los siglos XVI y XVII.[7]

Sin embargo, en el texto pueden reconocerse buena parte de las características de la nueva novela histórica hispanoamericana donde, siguiendo el planteamiento de Fernando Aínsa, «a través de la reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos».[8] El crítico chileno, apoyándose en Bajtin y en Ricoeur, establecía entre los rasgos fundamentales de esta aproximación a la historia desde la ficción, la «abolición de la distancia épica»[9] respecto de los otrora héroes, y la mengua de los hitos o acontecimientos que constituyen los hechos históricos; Enrigue hace eso mismo pero, por suerte, no para empezar y terminar en el relativismo postmoderno, ni para cuestionar alegremente, porque sí, el tamaño de los logros alcanzados en el pasado o para convertir en prueba de cargo las dolorosas restricciones que conformaron el espíritu barroco, ni mucho menos para contarnos una historia de la fundación de la Nueva España lastrada por convenciones ideológicas.

Lo que plantea Enrigue es un juego narrativo que va superponiendo dos historias hiladas por un narrador desprovisto de arrogancia, curioso y atento tanto a los detalles principales como a los asuntos secundarios que rodean su investigación del pasado. Irónico, casi siempre, y perplejo, a veces, con el curso esencial del devenir humano. En fin, estamos ante una novela que plantea y desarrolla un juego pero no ante un narrador que construya un juguete. Quizá a ello haya contribuido, como puede verse a través de los artículos que publica en *Letras Libres* o de los ensayos sobre autores y literatura reunidos en *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*,[10] el gusto del autor por la lectura de obras históricas y su formación literaria, que no se imponen pero están presentes en los sólidos pilares de esta obra.

La trama novelesca está distribuida en dos núcleos narrativos principales: uno centrado en el relato de un estrambótico partido de tenis que enfrenta al pintor lombardo Michelangelo Merisi «Caravaggio» y al poeta español Francisco de Quevedo; otro ocupado en la recreación de la conquista del imperio azteca y sus consecuencias. Estos apartados temáticos no siguen un orden lineal

(narrar cada parte seguida), ni una seriación fija (es decir, ir intercalando fragmentos de cada parte siguiendo un orden), sino que cada capítulo, autosuficiente en sí mismo, se une al todo de forma libérrima, en desorden podríamos decir, tal cual suceden los hechos cuando se están investigando.

La doble línea argumental ocasiona que, al igual que en un partido de tenis, cada contrincante, cada una de las historias y sus ramificaciones, goza de una parte de la cancha. En la novela aparecen dos espacios aparentemente contrapuestos, Europa y América, y más que efectivamente, en términos ficcionales y en términos históricos, relacionados: un continente completa a otro, y viceversa, dándole lo que no conocía, una nueva mirada, una insólita iluminación; y los pobladores de ambos continentes viven y se las apañan bajo la dominación de los mandones de turno, al pairo de las tendencias políticas imperantes y, por supuesto, no son tan diferentes, los de Europa y los de América, cuando la sustancia narrativa acoge los comportamientos humanos que acompañan a los afectos, al erotismo, a la diversión, a la ambición, a la creatividad, a la violencia o a la corruptela.

No es, por tanto, un detalle menor la desterritorialización nacional ocasionada porque el partido de tenis se juegue en Roma, cuando todavía no era Italia, y la aventura conquistadora se lleve a cabo en América, cuando todavía eran las Indias, en México, cuando ni siquiera era la Nueva España, porque lo que plantea la novela de Enrigue, en el caso concreto de México, sucede por debajo de la confrontación política, tan al margen del iracundo victimismo como de la orgullosa autoafirmación. La visión de «la conquista y colonia, el mestizaje, / el enredo llamado México, la pugna / de hispanismo e indigenismo», del hermoso poema de Pacheco, ha perdido, felizmente, en las páginas de esta novela, la agonía de la duda, el pulso de tendencias; no es que se haya resuelto, es solo que la percepción no está suspendida en dos polos irreconciliables, es otra: «Los mexicanos no somos descendiente de los mexicanos, sino de los pueblos que se sumaron a Cortés para derrotarlos. Somos un país con un nombre hecho de nostalgia y culpa.»[11]

La novela de Enrigue se sitúa en un mundo interrelacionado en sus ansias y frustraciones. Un universo redondo, sin planos de interrelación o confrontación sino de simultaneidad; con épocas diferentes, claro está, que, no obstante, no conducen a la variación sino a la repetición. En *Muerte súbita* se lleva a la práctica ficcional la idea de integración de Hispanoamérica en la marcha general de la historia que Enrigue había dado en su ensayo sobre la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera:

> Rama discute con el último célebre párrafo de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, en el que el poeta señala que, en los años cincuenta del siglo XX, los mexicanos pueden aspirar por fin a ser «contemporáneos de todos los hombres». Que Rama, enmendándole la plana al poeta, sólo se haya animado a tirar la frontera de la universalidad hispanoamericana unos sesenta años, habla más de la agobiante crisis de autoestima que padecieron las generaciones cercadas por la Guerra Fría en América Latina que de una realidad cuantificable en el archivo: conforme este ensayo avanza hacia el pasado, se va aclarando que Hispanoamérica fue, cuando menos desde el siglo XVII, parte central del nudo en que se ataban los procesos de globalización de la cultura de origen europeo y que sus escritores, de los más brillantes (pienso en Clavijero) a los más ridículos ( pienso en Manuel Antonio Carreño), siempre estuvieron al tanto de las discusiones globales de su hora —de hecho, esas discusiones fueron globales y no sólo productos de la provincia europea, precisamente, porque tuvieron una respuesta hispanoamericana y, conforme las colonias británicas del norte se desarrollaron, americana a secas.[12]

La alta cultura, los hitos políticos y, también, la vida cotidiana, forman parte de la acción de esta novela. El esperpento que resulta procede de la creación de situaciones ficticias marcadas siempre por la posibilidad de que hubieran sucedido. La trama la construyen los sujetos, no el marco histórico, produciendo una reflexión sobre el comportamiento humano, particularizándolo en una serie de personajes, entre otros Caravaggio y sus amigotes de correrías; Quevedo

y su muy juerguista protector, el duque de Osuna; los temibles inquisidores, Carlo Borromeo o el cardenal Montalvo; los miembros más sofisticados de la curia, Francesco del Monte o Vicenzo Giustinniani; o en Galileo empeñado en la apertura del conocimiento a través de la experiencia. Todos ellos deambulando en el lado europeo, mientras en territorio americano, formando lo que llegaría a ser México, aparecen Hernán Cortés, Marina, Jerónimo de Aguilar, Cuauhtémoc, Vasco de Quiroga, Fray Juan de Zumárraga o el amateca Diego de Alvarado Huanintzin. No hay personajes inventados en esta novela, lo que se hace es crearles situaciones imaginarias de índole cotidiana y trazar sus semblanzas morales.

Estos nombres históricos conviven en la ficción con otros, no menos reales, si nos trasladamos más allá de la época en la que la atmósfera del Renacimiento estaba siendo aplastada por la Contrarreforma y el imperio azteca arrasado por Cortés y sus huestes, como el supuesto escolta del duque de Osuna, un individuo «que se llamaba Otero y se apellidaba Barral» favorito del duque por ser «capaz de mantener la serenidad en cualquier circunstancia».[13]

No parece que el editor Malcolm Otero Barral, nieto de Carlos Barral y coetáneo de Álvaro Enrigue, figure en la novela porque el anacronismo se haya vuelto una técnica narrativa usual o para marcar el ucrónico tiempo de la ficción, sino porque el bromazo marca la continuidad de los tipos humanos, los reaccionarios y los liberales, los apasionados y los abúlicos, los disolutos y los mojigatos, los peligrosos y la buena gente, los despistados y los astutos, los retraídos y los audaces, dando entrada también a los estereotipos grupales. Otero Barral es, ahora y antes, según el narrador «todo un tipo de español, especializado en seguir adelante pase lo que pase».[14] En el mismo caso estaríamos, ahora en cuanto a la superposición de las situaciones, a las repeticiones de la infamia, en la escena en la que Pío IV y sus inquisidores más próximos, aquellos que han procurado el oscurantismo de la Contrarreforma, escuchan una armoniosa melodía renacentista.

Las palabras que el papa pudo decirle al cardenal Montalvo podrían ser, según el narrador de *Muerte súbita*, las que el escritor

argentino Leonidas Lamborgini utilizó para retratar esa época y su época en *Trento*, «el periodo que se abría frente a ellos», dice el narrador con ambigua maestría, cualquier tiempo marcado por el terror: «Hemos comprado el Suplicio en lugar de la Piedad. El Temor en lugar del Perdón. El Odio en lugar del Amor. La Muerte en lugar de la Vida».[15]

Para el narrador de *Muerte súbita*, y su opinión ha sido reiterada en numerosas entrevistas por Álvaro Enrigue, del constante enfrentamiento entre los dispares caracteres humanos, los que mueven al bien, los que mueven al mal, siempre salen airosos los peores e imponen su voluntad a la marcha del mundo.:

> Carlo Borromeo aniquiló el Renacimiento convirtiendo la tortura en la forma única de ejercer el cristianismo. Fue canonizado inmediatamente después de su muerte. Vasco de Quiroga salvó él sólo todo un mundo, murió en 1565, y todavía no ha comenzado su proceso de santificación. No sé de qué trata este libro. Sé que lo escribí muy enojado porque los malos siempre ganan. Tal vez todos los libros se escriben sólo porque los malos juegan con ventaja y eso es insoportable.[16]

Por tanto, las dicotomías que llenan la novela (buenos y malos, aquí y allá, antes y ahora, aniquilación y construcción de un mundo, Reforma y Contrarreforma) y la disposición fragmentaria del relato, conviven con ese adverbio, *siempre*, que disuelve los compartimentos estancos. Fuertes elementos estructurales van ligando las escenas más dispares del relato: al tenis juegan Quevedo y Caravaggio, y a contemplar el juego de pelota lleva Cuauhtémoc a Cortés, con ánimo de tenerlo entretenido. La violencia depredadora es una, salvo en los detalles, que no dejan de ser tristemente cómicos, más bien triviales, por sofisticadas que quieran ser las miradas culturales, tal cual queda de manifiesto en el breve capítulo titulado «Encuentro de civilizaciones»:

> Hernán Cortés a uno de sus capitanes en un momento de paz, ambos serenados por el clamor de los insectos en la noche del altiplano:

> Cuando estos salvajes juegan a la pelota, le cortan la cabeza al ganador. El soldado se rasca la cabeza: Son una raza demoníaca, hay que enseñarles que se le corta al perdedor.[17]

Las bolas —las «pellas»— con las que se juega el partido de tenis en territorio europeo son netamente especiales por haber sido fabricadas con el cabello de Ana Bolena, al igual que con pelo del caído emperador de México tejerá Malitzin para Cortés un escapulario que finalmente acabará en manos del duque de Osuna, en estas páginas activo espectador del partido de su valido, no en vano Pedro Téllez de Girón y Velasco contrajo matrimonio con Catalina Enríquez Díaz de Ribera y Cortés, duquesa de Alcalá, hija de Juana Cortés de Zúñiga, nieta de Hernán Cortés. Es decir, *Muerte súbita* quiere hacer patente que el mundo bien mirado es un pañuelo y las relaciones que en él se establecen son tan circulares como su redonda forma.

En esta percepción de la realidad erigida a través de la reducción al absurdo o del gozoso uso de la hipérbole taxativa, se van mostrando las extrañas conexiones, ajenas a la relación causa–efecto —«todo esto lo sabemos nosotros, que vivimos en un mundo en el que el pasado y el presente son simultáneos porque las Historias se escriben para que creamos que A conduce a B y por tanto tiene sentido»—,[18] que mueven los acontecimientos. Con ello no construye Enrigue una nueva visión de la historia, sino que da su particular respuesta, operando desde el detalle para encaminarse al todo, a la reflexión, comenzada por los autores del siglo xx, sobre el cariz de lo real y las facultades del arte para expresarlo.

Por ello, en la narrativa de Enrigue se encuentran algunas de las inquietudes centrales reconocibles en la obra de Carlos Fuentes sobre la esencia de la literatura. Por ejemplo, la respuesta a la pregunta retórica que estructuraba *Geografía de la novela*, «¿Qué puede decir la novela que no puede decirse de ninguna otra manera?»,[19] la solventaba Fuentes dando por hecho que, frente a la inflación de información y conocimiento, había un déficit de imaginación, «Conocemos el mundo; ahora debemos imaginarlo»,[20] decía. Ese era el propósito, el objetivo y el alcance de la literatura, no su capacidad

para «mostrar» sino su potencial para «añadir»: «la novela es la voz de un mundo nuevo en proceso de crearse. [...] La novela nos dice que aún *no somos. Estamos siendo*».[21] Ahí diverge su respuesta de la que Enrigue ofrece en *Muerte súbita*, donde no es posible el relato (sea el añadido imaginario, sea lo realmente sucedido) que de alguna seguridad de verdad tanto al que escribe como al que lee —de ahí que los hechos narrados estén sujetos a la condicionalidad, al «pudo ser», o provengan de la hipótesis y se dirijan hacia la elucubración—, más bien es el único medio para «mostrar» fidedignamente lo que ha sido y lo que está siendo.

La novela, el género literario que haya su definición en la acción, en el desarrollo, espacial, temporal, emocional, de un (o varios) asuntos, se convierte aquí en un retrato, en una nueva definición del realismo y su capacidad para representar la realidad (y de paso en una reflexión sobre el arte de escribir que hace menos absurda la apertura de este trabajo):

> La descripción de una obra de arte, como la de un sueño, detiene y vuelve decrépito un relato. Una obra de arte sólo sería contable si modificara la raya que va dibujando la Historia, y si una obra de arte, como un sueño, vale la pena ser recordada, es precisamente porque representa un sitio ciego para la Historia. El arte y los sueños no nos acompañan porque tengan la capacidad de mover cosas, sino porque detienen el mundo: funcionan como un paréntesis, un dique, la salud. [22]

Vayamos entonces al detalle, al escapulario que en el capítulo titulado «Ex», le entrega Malintzin a Cortés. La escena se produce después de la expedición a las Hibueras, en las horas de declive del conquistador y en el momento en que la pareja emblemática de la conquista ha variado su relación dentro de la tónica habitual de los vínculos eróticos: «la Malinche le hizo al conquistador una visita de cortesía en la casa del mayor del pueblo, en la que se iba a quedar a descansar. Hablaron sentados a la mesa, como los dos enemigos acérrimos que terminan siendo todos los que habiendo cogido mucho y muy bien dejaron de hacerlo».[23] Aquí

empiezan las diferencias con otros relatos que quieren simbolizar en la indígena oprimida y traicionada por la prepotencia del conquistador el abatimiento de México; o, la de la variante, igualmente despegada de la realidad pero aún más anacrónica, de la mujer que pagará con su humillación y la de sus descendientes su traición; no digamos la trazada por los delirios feministas que quieren encarnar ideologías actuales de género en las figuras de Malinche y de Cortés. No, la Marina de Enrigue, que ha establecido una relación de igual a igual con el conquistador, no tiene exactamente reproches contra Cortés, los tiene contra el hijo, sin cargar innecesariamente las tintas novelescas con digresiones identitarias:

> Ella le dijo, como dicen todas las ex esposas, que estaba agradecida de haberse librado de su tutela de macho en declive, que al que extrañaba era al hijo de ambos —llamado Martín, por supuesto—, que no había sido para irla a visitar a pesar de que le había mandado toda clase de mensajes y regalos.[24]

El capítulo termina con la entrega del escapulario, tejido por ella a petición de él, y el objeto se convierte en un elemento narrativo fundamental, tanto por la continuación que permitirá al desarrollo de las escenas por el aprecio que Cortés hace de él —«Gracias, dijo, apretándolo en el puño. Se lo colgó»[25]—, como por la luminiscencia que en si mismo posee:

> En el frente del colguije había una reproducción en filigrana de plumas de la Virgen de Guadalupe. Cortés besó la imagen, la ladeó hasta que encontró el punto en que se incendiaba pro la refracción de la luz y sonrió con una sinceridad que ya podía usar muy pocas veces.[26]

Es Juana, muy orgullosa de su origen, más aún al contemplar la ingratitud generalizada en la corte hacia su padre, la que destinará las armas de Cortés al duque y le entregará el esotérico distintivo. Se enlaza así en la novela la suerte de uno y de otro, incrementando las concepciones circulares ajenas a la cronología (e, irremisiblemente,

a cualquier posible enmienda) en la que «siempre» pasa «lo mismo». Revelando, además, la esencia de lo que busca esta ficción en el pasado al margen del fidedigno trasfondo histórico: mostrar la reiteración de las situaciones, no de los hechos, ya que lo protagonizado por el conquistador puede asemejarse al arquetipo literario creado en el soneto de Quevedo al Duque de Osuna, el del que padece la desafección y la ingratitud de aquellos que se sirvieron de sus acciones, el del fracaso y el olvido y también, en buena parte, el de la violencia que construye la historia:

> Faltar pudo su patria al grande Osuna,
> pero no a su defensa sus hazañas;
> diéronle muerte y cárcel las Españas,
> de quien él hizo esclava la Fortuna.
> Lloraron sus envidias una a una
> con las propias naciones las extrañas;
> su tumba son de Flandes las campañas,
> y su epitafio la sangrienta luna.

Indudablemente, tumbas y sangre, acompañan el nombre de Cortés si el foco solo apunta a la conquista, y dentro de ella en exclusiva a sus acciones. Si así se ve, la valoración del personaje histórico puede quedar en lo señalado por el narrador de esta novela:

> Hay que pensar en Cortés sudando en su armadura ahumada y chorreada por la sangre de sus enemigos, hay que imaginárselo cañoneando dioses. Más que un militar, un estadista o un millonario, el conquistador fue una tormenta que se cernió durante veintiséis años sobre el Atlántico.[27]

Pero, si se amplía el marco referencial, lo que tenemos es otro cuadro que pinta la no asunción de responsabilidades de una de las partes dominantes en el fresco histórico: «Nunca un hombre hizo por ninguna fe lo que Hernán Cortés por el catolicismo renacentista y, a cinco siglos de la hazaña religiosa más grande de todos

los tiempos, el Vaticano sigue mirando para otro lado cuando se invoca su nombre».[28]

Ante la cita elegida, es preciso avisar que con Enrigue no estamos ante las hagiografías que le gusta escribir a Palou, tan respetuosas ellas con la tradición católica. El párrafo del narrador de *Muerte súbita* es tan transparente como ajeno al olor a botafumeiro porque viene enmarcado por ironías que, al más puro estilo borgeano, se sostienen en el lenguaje, en los adjetivos elegidos y en la precisión estilística sin necesidad de ostentosas declaraciones éticas. Las «hazañas religiosas» forman parte del mismo campo semántico que el hipotético hecho de que los naturales de México, como los del resto del Nuevo Mundo, vivieran «en pelotas gracias al buen clima eterno»[29] consustancial a la idea de haber hallado el lugar del paraíso bíblico.

Paradójicamente, las gestas cortesianas darán como resultado una dudosa fama a uno y otro lado del Atlántico. La novela de Enrigue abre el panorama, añadiendo con ello novedades en la reflexión histórica que puede dar la ficción, y suma a la desafección de la corona o al escurrir el bulto de eminentes instituciones, el sentir popular mexicano, convertido de tópico en chiste:

> Cada segundo nacen en México 4,787 personas y mueren 1,639, lo cual quiere decir que la población se incrementa a una tasa bruta de 2,448 mexicanos por segundo. Una pesadilla. Hay hoy 117 millones de mexicanos —y un tanto inexacto con seis ceros en los Estados Unidos. Un cálculo bruto supone que han nacido entre el año de 1821 en que se fundó el país independiente y la segunda década del siglo XXI, más o menos 180 millones de mexicanos. Entre todos ellos, sólo José Vasconcelos ha considerado a Cortés un héroe. Su registro de impopularidad ronda los términos absolutos.[30]

¿Qué hace Enrigue con esa memoria histórica reducida al absurdo a base de datos? Primero, no hacerle demasiado caso; después construir una narración humorística de un pasado terrible, sacarlo de la solemnidad y revisarlo echando mano de los hallazgos artísticos de la época en la que se producía la conquista de México, los que

dio Galileo al asentar el conocimiento en la experiencia, en la observación de la realidad; los que aportaron los artesanos indígenas al conseguir un tejido que proyectara iridiscencias o los que materializó Caravaggio al desterrar las abstracciones para pintar lo concreto, dejando a un lado, según el razonamiento explícito, los falsos absolutos:

> Esos fueron también los años en que Merisi descubrió el claroscuro con el que cambió para siempre la forma en que se puede habitar un lienzo: aniquiló los inmundos paisajes manieristas —los santos, vírgenes y hombres ilustres posando con miradilla inteligente y detrás de ellos los campos, las ciudades, los borreguitos. Trasladó las escenas sagradas al interior para concentrar la atención de los espectadores de sus cuadros en la humanidad de los personajes. Fillide fue el vehículo que utilizó para mover la máquina del arte un paso adelante. No una santa siendo una santa, sino una mujer despojada de atributos superiores y en acción; una hembra pobre, como debía serlo para que el credo contrarreformista tuviera sentido —hasta Caravaggio, las figuras bíblicas eran representadas como retratos de millonarios: la riqueza de sus vestidos reflejo de una bonanza espiritual. / Un santo afluente y con paisaje es la representación de un mundo tocado por Dios; un santo en un cuarto es la representación de la humanidad a oscuras cuyo mérito es que, a pesar de ello, mantiene la fe; una humanidad material, olorosa a sangre y saliva; una humanidad que ha dejado de ser espectadora y hace cosas. [31]

Frente a los airados (y también avergonzados) «hijos» de la Malinche o frente a los «hijos» del conquistador disputando el legítimo rumbo que una entelequia llamada México debía de haber tenido, debía procurar tener sin pérdida de tiempo, en *Muerte súbita* se recrea la figura de Cortés y sus acciones a través de sus mujeres. De este modo la historia se convierte en vivencia y esta puede ser imaginada al no estar sujeta a demasiados datos o visiones estereotipadas que constriñan al narrador. Para Marina, en esta novela, el conquistador, a diferencia de Cuauhtémoc, no es más que «un campesino con

suerte»[32] mientras para la marquesa del Valle su legitimo marido es el símbolo de su estatus y su orgullo, «era Hernán Cortés, se los xingó a todos».[33] Por su parte, Juana, la hija criolla que esta ficción retrata bajo la óptica de su desubicación en España, conserva entre amorosos y desvaídos recuerdos de infancia, una frase que, ante la inevitable visión desacralizada de las mujeres que convivieron con el conquistador, le devuelve a Cortés cierta condición heroica en el restringido ámbito de la memoria filial:

> Era un viejo guapo y obstinado: las cejas cerradas en un rictus de concentración casi iluminada, la barba un poco sucia pero atendida. Se rascaba la cabeza mientras escuchaba a un interlocutor al que Juana ya no podía centrar —las uñas entrando y saliendo de la selva gris de su greña. Le decía a su subalterno: Mis pelotas son Dios y el rey, juego con ellas cuando quiero.[34]

Un hombre visto a través de los ojos de sus bravas mujeres, en escenas íntimas y cotidianas, es el Cortés de este relato. Alrededor está la historia (que en estas páginas no se desprecia) y cuanto montaje intelectual o ideológico quiera hacerse con ella. De ahí que la parodia no sea un mero divertimento sino una técnica narrativa que apunta a contemplar lo que pasa, lo que nos pasa, lo que pasaba antes y ahora, sin exhibición de símbolos, sin mitos, sin construcciones culturales, transvasando la fuerte documentación histórica hacia la particularización humanizada.

No en vano el narrador de *Muerte súbita* reflexiona sobre el alcance que a la pintura de Caravaggio dio el hecho de utilizar como modelos, para representar santos y vírgenes en los lienzos que le encargaban, a toda la canalla de los bajos fondos que le gustaba frecuentar. Su reflexión, que es también la explicación de lo realizado en esta ficción, está fundida con absoluta naturalidad en la misma acción narrativa porque entre el público que asiste al duelo deportivo de los dos artistas están los colegas de farra del pintor, llamados, en la novela, con los nombres, incluso con los reverendos apócopes, de aquellos que representaron en los cuadros. Es en las más llamativas,

«Marta» y «Magdalena», en las que el duque de Osuna advierte los rasgos y los detalles físicos que había visto en un cuadro de Merissi:

> Marta se sentó junto a San Mateo —pichón viejo entre puros halcones— como para acallar el revuelo que alzó su presencia y la de su amiga en la galería. En cambio Magdalena, desafiante en la plaza como en la pintura en la que el duque la había visto hacer de santa revolcada por la vida, se quedó de pie junto al barandal [...]. Cuando se apoyó en el pasamanos, el duque notó que el dedo cordial de su mano izquierda estaba chueco. El artista que la retrató no había deformado la realidad según el relato bíblico, había hecho lo contrario: deformar el relato bíblico retratando la realidad.[35]

*Muerte súbita* es un retrato... ¿de la Conquista? ¿de Nueva España? ¿de México? En parte, sí: en la distorsión de los relatos que han interpretado la historia, con el fin de captar una imagen, más allá de cualquier tiempo en el espacio de la ficción.

*Notas*

1. P. Roth: *Sale el espectro*, p. 163.
2. Á. Enrigue: *Muerte súbita*.
3. Declaraciones de Álvaro Enrigue a Carles Geli, *El País,* 4 de noviembre de 2013.
4. *Ibidem*.
5. Á. Enrigue: *Muerte...*, p. 137.
6. *Idem*, p. 251.
7. D. Rodríguez Barrón, entrevista a Álvaro Enrigue: *Nexos*, 1 de enero de 2014.
8. F. Aínsa: «La reescritura de la Historia en la nueva narrativa latinoamericana» en *Cuadernos Americanos*, año v, vol. 4, n. 28, julio–agosto de 1991, pp. 13.
9. *Idem*, p. 19.
10. Á. Enrigue: *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería* (2013).
11. Á. Enrigue: *Muerte...*, p. 199
12. Á. Enrigue: «El cuerpo de Gutiérrez Nájera» en *Valiente...*, nota 25, pp. 158–159.
13. Á. Enrigue: *Muerte...*, p. 59

14. *Ibidem*.
15. *Idem*, p. 141
16. *Idem*, p. 202.
17. *Idem*, p. 231.
18. *Idem*, p. 246.
19. C. Fuentes: *Geografía de la novela*, p. 15.
20. *Idem,* p. 89
*21. Idem*, p. 34. Las cursivas pertenecen al autor.
*22.* Á. Enrigue: *Muerte...*, p. 251.
*23. Idem*, p. 195.
24. *Ibidem*.
25. *Idem*, p. 196
26. *Idem,* pp. 195–196
27. *Idem*, p. 69.
28. *Ibidem*.
29. *Ibidem*.
30. *Idem*, p. 70
31. *Idem*, pp. 131–132
32. *Idem*, p. 153.
33. *Idem*, p. 153.
34. *Idem*, pp. 52–53.
35. *Idem*, p. 57.

*Referencias*


AÍNSA, Fernando: «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana» en *Cuadernos Americanos*, Año V, vol. 4, no. 28, julio–agosto de 1991.

CALDERÓN, Verónica: Entrevista a Álvaro Enrigue, *El País*, 4 de noviembre de 2013.

ENRIGUE, Álvaro: *Muerte súbita*, Barcelona, Anagrama, 2013.

_____: *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería,* Barcelona, Anagrama, 2013.

FUENTES, Carlos: *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993.

GELI, Carles: Entrevista a Álvaro Enrigue, *El País*, 4 de noviembre de 2013.

RODRÍGUEZ Barrón, Daniel: Entrevista a Álvaro Enrigue, *Nexos*, 1 de enero de 2014.

ROTH, Philip: *Sale el espectro*, traducción de Jordi Fibla, Barcelona, Mondadori, 2007.

# Evocaciones de la memoria nativa en *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa: auge y caída de Santa Cruz de Tlatelolco

**Mónica Ruiz Bañuls**
Universidad Miguel Hernández, Elche

El tercer Concilio Provincial Mexicano, convocado por el arzobispo Pedro Moya de Contreras en 1585, estipuló la privación de la enseñanza superior y la negación del sacerdocio para indígenas; las instituciones educativas dedicadas a la nobleza mexica que florecieron a principios del siglo XVI dejaron de funcionar como centros de estudios humanísticos y artísticos. Dicha prohibición aplicaba los decretos tridentinos a la provincia eclesiástica mexicana y ratificaba en su esencia el texto conciliar de 1555:[1]

> Nadie sea admitido al orden sacro, sin que primero reciba información de testigos graves y dignos de fe [...] o aquel que ha sido infamado de alguna infamia vulgar o descendiente de padres o abuelos quemados o reconciliados o de linaje de moros, o fuere mestizo, indio o mulato, y si se hallare alguna de las sobredichas cosas, no sean admitidos.[2]

Los decretos eclesiásticos y diversos aspectos sociales, ideológicos, políticos y hasta naturales, influyeron en el proyecto misional educativo de la orden seráfica encarnado por la fundación de numerosas escuelas de primeras letras y completado con una formación superior para el indígena en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

Tal como explica Kobayashi, los misioneros franciscanos pronto se convencieron de que su misión primordial, la cristianización de los mismos, «no podría ir por el camino real sin otra operación preliminar y paralela que tuviese por objeto incorporarlos, dentro de lo que fuese posible, a la cultura occidental».[3] Esa operación preliminar y paralela no podía ser otra cosa que la educación.

En la novela *Cielos de la tierra*, publicada en 1997, Carmen Boullosa retoma dicho acontecimiento clave en la historia de la conquista espiritual novohispana, replanteando la narración de tales acontecimientos, desmitificando de igual modo protagonistas y hechos históricos. La escritora mexicana presenta el auge y la caída del imperial colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, institución ideada para alcanzar el éxito de una genuina iglesia indiana. A través de la narración de un viejo fraile indígena y con una gran complejidad estructural, Boullosa recreará la «verdadera historia del pasado novohispano» puesto que los «los textos escritos por los españoles y los frailes que se refieren a las antiguallas de la población nativa nunca han sido verosímiles».[4]

Aunque la escritora huye de toda clasificación textual de su producción, si hubiera que instalar la novela que aquí analizamos dentro de una vertiente crítica, esta sería la corriente cultural posmoderna, pues recurre de forma continuada a la metaficción, gran parte de sus páginas se caracterizan por la fragmentariedad y es posible desautorizarlas por medio de múltiples lecturas.[5] Precisamente la consideración de *Cielos de la tierra* como nueva novela histórica y su lectura posmoderna ha sido una perspectiva de análisis textual repetida en varios de los estudios que se han realizado sobre la narrativa de Carmen Boullosa, incidiendo asimismo en la autorreflexividad, la transtextualidad y la utopía/distopía de su producción. No hay duda de que la escritora mexicana se inserta en esa línea de autores que, según Seymour Menton[6] o Fernando Aínsa,[7] entre otros críticos que han teorizado sobre la nueva novela histórica, postulan nuevas interpretaciones de sus tradiciones históricas desde posturas iconoclastas.

Sin embargo, la lectura de la obra de Boullosa que yo propongo no pretende abordar de nuevo la reflexión en torno de dichos elementos ni a la complejidad estructural y textual de la obra; subraya el valor de la escritura como medio de recuperación del mundo novohispano desde el punto de vista de los vencidos. *Cielos de la tierra* revela a través de los recuerdos de Hernando Rivas, su protagonista indígena, la ruptura de una memoria nativa que recupera de forma privilegiada la historia de Santa Cruz de Tlatelolco y del proyecto educativo misional de la orden franciscana en el contexto novohispano del siglo XVI.

La obra está conformada por tres historias que se ubican en tres tiempos diferentes: el pasado, encarnado por las memorias del ya mencionado anciano indígena, Hernando de Rivas, quien ya viejo narra en latín la verdadera historia de la institución imperial de Tlaltelolco a la que perteneció como alumno y más tarde como profesor; el presente, representado por Estela Díaz, investigadora del Instituto de Antropología de México quien en la década de los noventa encuentra el manuscrito y lo traduce; y el futuro, en el que Lear, habitante de un mundo utópico denominado L'Atlántide, recibe el manuscrito que Estela ha escondido, traduce el texto y da su versión definitiva de la historia de Hernando de Rivas.

De este complejo entramado triangular, Hernando Rivas es el único personaje histórico y, como señala John Skirius, «el más verosímil, el más hecho de carne y hueso, precisamente por los conflictos interiores tan humanos que revela sin resolver».[8] Por ello, centraré mi análisis únicamente en la recuperación por parte de Boullosa de la memoria de uno de los más prestigiosos estudiantes indígenas de Santa Cruz de Tlatelolco y de su proceso de conversión al catolicismo en el marco de la creación del colegio imperial franciscano. Es sin duda el viejo fraile de Tezcoco «el protagonista que mejor negocia la historicidad en la novela, la verosimilitud, los conflictos psicológicos, espirituales y culturales convirtiéndose en un personaje fascinante y convincente».[9]

## Reminiscencias de un glorioso pasado prehispánico

Aunque en una parte de sus memorias el protagonista de *Cielos de la tierra* afirma «no retrocederé a la era del Anáhuac, pues ya he dicho que contaré lo que yo puede ver con mis ojos y yo no puede ver esos tiempos»,[10] Hernando niño, nacido en 1526, fija con frecuencia su mirada en la destrucción del mundo indígena. Evoca en numerosos pasajes de su manuscrito acontecimientos que nos sitúan de forma privilegiada en el universo prehispánico a la llegada de los españoles. Es la infancia del joven estudiante indígena y la relación con su madre los motivos principales que Boullosa utiliza para recuperar el glorioso pasado prehispánico que va desapareciendo gradualmente.

Hijo de una princesa nahua y de un noble azteca, inicia Hernando de Rivas sus memorias «con la primera historia que escuchó decir de mi padre»[11] Temilotzin, señor principal del Tlatelolco. Tras la caída de Technotitlan, este desaparece, y su madre embarazada debe trasladarse a vivir con una de sus hermanas a Tezcoco, donde formará parte de las cortesanas de un cacique llamado don Hernando. La desaparición de su padre es explicada en la novela a raíz de la traición de Cortés y sus hombres a Cuauhtémoc, motivo por el cual Temilotzin se esconde junto a otros indígenas en una nave que de forma inesperada se dirige a Castilla para visitar a Carlos v. Al ver que es conducido hacia tierras desconocidas y que le depara un triste destino, decide arrojarse al mar:

> Dejé a mi mujer por dar a luz a mi primer hijo, porque tuve prohibido residir más en mi pueblo. La envié a vivir con su parienta a Tezcoco. ¿Qué trato le darán? ¿Será para ellos como para mí y sus padres una princesa? ¿Qué trato le darán? Y nosotros... ¿vamos donde hay cielo sobre la tierra? ¿Cómo será la tierra de estos hombres terribles? [12]

Como ha explicado Diana Sofía Hernández, «la madre del protagonista representa la cultura y el linaje indígena que en silencio intenta resistirse a la imposición extranjera».[13] El joven Hernando escucha de su progenitora historias acerca de un pasado prehispánico que contrasta con la realidad de la Nueva España donde ha crecido:

> Cuando me despertaba mamá estaba siempre de pie cerca de mí, esperando a que yo recordara. Era entonces que hablaba sin cesar, explicándome cómo había sido la vida antes de que yo naciera, cómo era ser niño cuando ella lo fue, cómo fue mi padre, cómo mis abuelos y mis tíos, cuál era nuestro linaje, qué señores principales era de nuestra familia, cuáles habían muerto, qué habían perdido, y me explicaba con pelos y señales todo lo que habían perdido y deberíamos volver a tener.[14]

La grandeza civil y espiritual mexica es rescatada por Boullosa a través de la estricta moral indígena que se imponía en los tiempos

anteriores a la Conquista. Las severas leyes de los antiguos nahuas y «los buenos comportamientos que un día vivieron estos pueblos» son enumerados por Hernando en diversas partes de sus memorias: si alguno hurtaba canoa pagaba tantas mantas como ella valiera[15] se ahorcaban a los bebedizos y salteadores, a los que entraban a casa para robar morían apedreados[16], había pena de muerte el que en la guerra quitaba la presa del otro, ahorcaban al que andaba con ropas de mujer, «apedreaban a la que había cometido adulterio a su marido, juntamente con el que con ella había estado».[17]

Al destacar en *Cielos de la tierra* los valores sociales y morales del ser indígena, lo que hace la escritora mexicana no es otra cosa sino evocar la ancestral sabiduría náhuatl recogida en los *huehuetlatolli*. Dichas composiciones, «expresadas en grandes primores, recogían la expresión más profunda del saber náhuatl acerca de lo que era y debía ser la vida humana en la tierra».[18] Dentro de ese juego de intertextualidades presente en toda la novela, Boullosa reproduce de modo casi literal uno de los *huehuetlatolli* recopilados por fray Bernardino de Sahagún en el libro VI de su Códice *florentino*,[19] un discurso perteneciente al género de rito de pasajes en el que la figura paterna va recordando al hijo los principios y normas vigentes en orden social, político y religioso del mundo náhuatl:

> Empezó el discurso de siempre, recitado, ya sin tono de lamento, con el ritmo de siempre, como orando. Le dejé decir dos frases con respeto, mirándolo sin parpadear: «Lo primero es que seas muy cuidadoso de despertar y velar, y no duermas toda la noche, porque no se diga de ti que eres dormilón y perezoso [...] Lo segundo, tendrás cuidado de cuando fueres por el camino, que vayas sosegadamente, ni con mucha prisa ni con mucha lentitud, sino con honestidad y madurez».[20]

Estas pláticas eran transmitidas oralmente de generación en generación por los ancianos de cada comunidad, antiguos *tlamatinime* que aparecen en *Cielos de la tierra* lamentándose porque los jóvenes nacidos después de la Conquista «ya no saben nada, ya nadie les indica, nadie les reprende, nadie les dice cómo y cuál es el vivir

bien».[21] Dicha sentencia recoge la honda preocupación existente en el mundo prehispánico por la educación, ya que cabe recordar que «el conocer en el imperio azteca era el sustantivo de la vida pues se entendía que el vivir no era otra cosa que el ejercicio de aprender».[22]

Hundido en la confusión de un mundo de memorias interrumpidas, inmerso en un proceso de transfiguración sociocultural y desconcertado por una sociedad en la que los que antes habían regido el orden y la disciplina «vagaban ahora inútiles, aprendiendo a despilfarrar sus fuerzas»,[23] los progenitores de don Hernando no dudan que el ingreso del protagonista en el imperial colegio de Santa Cruz de Tlatelolco supondrá la única salida para seguir manteniendo la nobleza de su linaje. Resulta significativo que la madre de Hernando, su más directa e íntima conexión al pasado, le sea separada a su entrada a la institución franciscana. En una de sus últimas visitas ella lamenta la pérdida de su familia y sentencia definitivamente el fin de su mundo: «No son cosas ni honores los que lloro. Todos se han muerto. Todo ha desaparecido, mi ciudad, mis hombres, mis hermanos, mi ejército, los motivos de gloria y de dicha, todo se ha ido. Eso no puede regresármelo nadie. Nadie. Nadie».[24]

## Santa Cruz de Tlaltelolco: auge y caída de una institución imperial

Hernando de Rivas ingresa en el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco dos semanas antes de su inauguración,[25] para que «lo cristianizasen, lo educasen en la ley del Evangelio y de Dios»,[26] un ceremonioso acto al que asistió el arzobispo de México y con el que los franciscanos estrechaban alianzas con los principales de Tezcoco. El protagonista cuenta con detalle los festejos del 6 de enero de 1536, con el beneplácito de la Corona española y el apoyo del presidente de la Audiencia Ramírez de Fuenleal, la autoridad eclesiástica, fray Juan de Zumárraga y el del virrey don Antonio de Mendoza.

La primera finalidad de Tlatelolco era «la educación intelectual y moral de quienes mostraron aptitudes e inclinaciones para la carrera sacerdotal»,[27] es decir, la formación una élite indígena que pudiera reemplazar a los franciscanos en su labor misionera. En el

fondo, como ha señalado Christian Duverger, «el colegio de Santa Cruz fue concebido, en sus orígenes, como un seminario, aunque la palabra no fuera pronunciada abiertamente».[28] La instrucción que se impartía en la nueva institución era evidentemente muy superior a la que se había enseñado hasta entonces: en el programa de estudios figuraba el latín (la gramática), la teología, la retórica, la lógica y la filosofía, a lo que se sumaba el canto y la música para satisfacer las necesidades litúrgicas y la medicina indígena.[29]

Gracias a tales aprendizajes, el protagonista de *Cielos de la tierra* descubre nuevos horizontes de conocimiento que lo van a dejar maravillado, fundamentos de la cultura europea occidental que el personaje va a calificar como unas «nuevas tierras» y un «nuevo mundo». Cuando Hernando de Rivas ingresa en Tlatelolco pierde su identidad cultural pero logra una «identidad intelectual»:

> No volveré a decir lo que es verdad, que se abrió para nosotros otro mundo. Sin herir ni llevar espada, sin arrebatar a nadie lo propio ni violentar ni sembrar la muerte, éramos nosotros, los alumnos del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, los conquistadores indios que viajaban por nuevas tierras. Fuimos todos alumnos aplicados, aprendimos el trivio y el cuadrivio en un abrir y cerrar de ojos que ojalá hubiera durado toda la vida, en aquel tiempo que emuló al paraíso.[30]

Pero esta conquista de la cultura occidental descrita con entusiasmo por Hernando resultó efímera, ya que cabe recordar cómo la presión social obligó a los frailes a abandonar sus dos principales objetivos: formar una élite de indígenas ilustrados y dotar al Nuevo Mundo de un clero nativo. Tal como explica Ricard, la creación de esta élite culta, que llegó incluso a formar a los frailes jóvenes españoles, no se realizó, sin graves obstáculos, relacionados en buena medida con el ya mencionado proyecto franciscano de fundar un clero indígena.[31] Motolinía, Mendieta o el propio Sahagún, como uno de los principales responsables de la institución, comentaron en sus crónicas los numerosos padecimientos y contradicciones que se adujeron desde los primeros años de funcionamiento del colegio

en contra de que los indios estudiaran las Sagradas Escrituras y, sobre todo, de su formación para el sacerdocio.[32] Tales contradicciones llegaban no solamente desde ciertos sectores de la población civil española,[33] sino de los propios eclesiásticos; en 1544, los dominicos fray Domingo de Betanzos y fray Diego de la Cruz enviaron a Carlos v una carta en la que afirmaban:

> Los indios no deben estudiar, porque ningún fruto se espera de su estudio, lo primero porque no son para predicar en largos tiempos porque para predicar se requiere que el predicador tenga autoridad en el pueblo y ésta no la hay en los naturales [...]. Lo segundo porque no es gente segura de quien se debe confiar la predicación del evangelio, por ser nuevos en la fe e no la tienen bien arraigada [...]. Lo tercero, porque no tienen habilidad para entender cierta y rectamente las cosas de la fe ni las razones de ella. De aquí se sigue que no deben ser ordenados porque en ninguna reputación serían tenidos.[34]

Por todo ello, cuando el protagonista de *Cielos de la tierra* recuerda que fue el fervor que manifestaban él y Martin Jacobita —otro de los alumnos destacados de la institución franciscana— lo que convenció a los frailes para que fueran ellos los elegidos para seguir sus pasos, lo hace con entusiasmo y grandes expectativas. Va recordando cómo, además de las lecciones de sus compañeros en el colegio, «auxiliaban a los franciscanos en sus labores eclesiales, dormían con ellos y les acompañaban en sus visitas especiales».[35] Sin embargo, después de la exaltación inicial ante dicha elección es el propio Hernando el que se lamenta de sus esperanzas truncadas:

> Debimos entender desde el principio que el sueño de la ordenación no era realizable. No lo hicimos. Ignoramos la envidia, quisimos desconocer que el hombre es lobo para el hombre. Cerramos nuestros oídos con cera para no oír el canto de unas horrendas criaturas, que aquí si nos decían la verdad: esto no es posible, esto no es posible.[36]

En la novela, Boullosa se articula de modo singular dichos acontecimientos pues con frecuencia el manuscrito de Hernando evoca el abierto rechazo social a la educación del indígena en aquellos primeros años de la colonia. El protagonista recuerda de modo especial un episodio ocurrido en 1539 en casa del alguacil Mayor Joan de Sámano. Su mujer había invitado a los alumnos más brillantes del colegio de Santa Cruz junto algunos de los maestros más destacados de la institución como fray Bernardino de Sahagún y fray Arnaldo Basacio. Los frailes junto a sus discípulos habían decidido preparar una representación teatral para agasajar a la recién llegada esposa del alguacil, «un alegoría sobre la educación a los indios y la cristianización de las tierras que el rey Carlos había ganado para su corona».[37] Hernando señala que la obra fue recibida con gran frialdad por el selecto grupo de españoles y criollos asistentes a la reunión de la alguacila, como si «los alumnos del colegio hubiéramos estudiado para hacernos transparentes y nuestras palabras fueran puro sonar de viento».[38] Al término de la pieza uno de los asistentes exclamó: «Son como urracas o cuervos, han aprendido de memoria las alocuciones de los frailes».[39]

La despedida de tal ilustre reunión es retratada de forma significativa en la novela. El personaje de Boullosa tiende la mano a la señora alguacila y le agradece el gran honor que ha sido para él y sus compañeros ser recibidos en tan distinguido hogar. Pero el viejo Hernando recuerda que ella no contestó nada. No hizo falta ya que él pudo leer de forma clara en su mirada: «¿Por qué me habla usted a mí? Usted no es de mi misma especie, usted es mucho menos».[40] A lo que el joven aspirante a fraile, sin pensar en las consecuencias de su respuesta, objetó: «Es verdad lo que usted piensa, señora, no somos iguales. Usted no es siquiera una urraca y no llega su alma a la de un cuervo».[41]

El prejuicio criollo y español contra el indio colonial se internaliza en la narrativa de Hernando llegando a su máximo clímax en la confrontación entre fray Arnaldo de Basacio[42] y dos personajes religiosos inventados por Boullosa, fray Mateo y el canónigo Diego López de Agurto, los cuales están convencidos que a los indígenas «si no se les da con la vara y el azote, no son capaces ni de poner en el sitio correcto un par de piedras».[43] Cuestionan de forma violenta las

capacidades de los indios para aprender latín y teología: «¿Teología? ¿Teología ha dicho? ¿Cómo va a creer usted que teología? Dejemos eso fuera de toda discusión, que no hay indio bueno si quiera para deprender bien la gramática, que el latín exige de la mente un refinamiento y un tino que no tienen donde extraer los naturales».[44]

En la nueva configuración del mundo colonial, el colegio se orientaba a formar esa nueva élite de clero indígena que participará plenamente en el gobierno de la emergente sociedad novohispana. Sin embargo, diversos aspectos sociales, políticos y religiosos que ya hemos ido señalando influyeron para que el proyecto misional educativo de los franciscanos no tuviera éxito. Tal como destaca Rivas Valdés, si bien es cierto que existen numerosas interpretaciones acerca de las razones por las que Santa Cruz dejó de funcionar, en su opinión fueron esencialmente dos: en primer lugar el gobierno colonial no iba a admitir un sistema administrativo regido por los indígenas; en segundo lugar, fue un ideal concebido a pocos años de la Conquista, «época donde se discutía todavía si los indios podían ser considerados hombres o no, en consecuencia no tenía las bases suficientes para desarrollarse como institución humanística».[45]

En *Cielos de la tierra* Boullosa no entra en las complejas causas históricas de la decadencia de la institución franciscana, de hecho «apenas insinúa como motivo el temor a la utopía india americana soñada por los frailes y el esperado milenio apocalíptico del cielo de la tierra».[46] Lo que si que hace es articular todo el fracaso del colegio de Santa Cruz a través del fracaso de su protagonista en su toma de hábitos. Con ello la autora se hace eco de los diversos testimonios de los misioneros en torno a la concesión del orden sacerdotal a los indios que, cabe recordar, no fue juzgada con el mismo criterio que otros sacramentos (como el bautismo o la eucaristía): las tempranas tentativas de otorgar el hábito al algunos naturales educados por los franciscanos demostraron, según las crónicas franciscanas, que éstos eran «indignos e inhábiles para el sacerdocio» (Sahagún 628), dada su inclinación a determinados vicios como la embriaguez y sobre todo a su dificultad para mantener el voto de castidad.[47] Boullosa recupera en este sentido una

carta verídica de fray Juan de Zumárraga a Carlos v, fechada el 17 de abril de 1540. En tal misiva, el arzobispo de México, a pesar del entusiasmo con el que había trabajado en la fundación y mantenimiento del colegio, expresa ante el monarca —tan solo cuatro años después de su inauguración— su desengaño ante el gran proyecto educativo de Tlaltelolco: «Parece que los mismos religiosos estarán mejor empleados en el hospital que en el Colegio de Santiago, que no sabemos lo que durará, porque los estudiantes indios, los mejores *tendunt ad nuptias potius quam ad continentiam*».[48]

Dicha tendencia histórica de la tentación de la carne que flaquea la disciplina religiosa se concreta novelísticamente en la relación del joven aspirante a la vida monacal con una hermosa bailarina india. Cuando los dirigentes de Tlatelolco deciden ante tales acontecimientos lujuriosos retirar el hábito franciscano a Hernando en una «triste ceremonia» que se niega a reseñar por «encontrarla indigna de ninguna memoria», el protagonista de *Cielos de la tierra* sentencia que «los sueños que habían para mí, para mi madre, para los míos, los de los frailes, rodaron rotos por el piso».[49] De este modo, el fracaso del colegio de Tlaltelolco queda simbolizado en la novela a través de la negación al sacramento del orden al discípulo indígena: el fracaso de Hernando como sacerdote es el fracaso de todo el proyecto misional franciscano

## A modo de conclusión

De este modo hemos podido observar como el relato de Hernando va articulando la memoria nativa interrumpida, ofreciendo a su vez la versión indígena de uno de los acontecimientos claves de la conquista espiritual novohispana: la fundación de una institución educativa superior para la formación de las élites indígenas y las más brillante tentativa franciscana de dotar a la Nueva España de un clero autóctono. El caos que surge a partir de la imposición de un nuevo orden y poder marca la vida del protagonista de *Cielos de la tierra* cuya única pretensión, abrazando la historia oral de su pueblo cuando está a punto de desaparecer por la historia oficial, es ofrecer la «verdadera historia del pasado novohispano» puesto que

«los textos escritos por los españoles y los frailes que se refieren a las "antiguallas" de la población nativa nunca ha sido verosímiles».[50]

Como ha subrayado Diana Sofía Hernández, desde su posición como sujeto marginal, Hernando lo que hace a lo largo de sus memorias es criticar la forma de hacer historia durante la época colonial a partir de interpretaciones extraordinarias de la realidad.[51] Además, evidencia el pensamiento supersticioso de los españoles y otros europeos del siglo XVI, así como su imaginario colectivo. Cabe recordar como muchos de los cronistas del XVI aseguraban que todo tipo de seres extraordinarios eran pobladores de aquellas tierras imaginadas en los confines del mundo. El protagonista de la obra atestigua estos hechos cuando recuerda como:

> Fray Andrés de Olmos convenció al visorrey Mendoza de que en su propio palacio había hallado los huesos del pie de un gigante, los osezuelos de los dedos del pie, y del falso hallazgo fingieron deducir que en estas tierras otros días habitaron gigantes. [...] Aquí no hablaré de gigantes ni de ninguna otra clase de fantásticos engaños. [...] Diré lo que mis ojos vieron y mis oídos consideraron cierto. Pondré en palabras aquello de que fui testigo o que me fue dicho por quién presenciara los hechos.[52]

Si bien es cierto que Boullosa, al igual que en *Duerme* o *Llanto,* nos presenta en esta novela un panorama del siglo XVI novohispano que privilegia el punto de vista de los vencidos y revela la defensa de la cultura náhuatl en múltiples detalles, considero que es asimismo relevante destacar como Boullosa no incrimina en *Cielos de la tierra* a ningún fraile franciscano, respetando de este modo la reputación histórica de los misioneros seráficos. Algunos de los maestros de la institución se perfilan en la novela como defensores de ciertos valores de la cultura prehispánica, dejando ver los intentos de algunos de ellos por convertir a Tlatelolco en un lugar privilegiado de encuentro. No se puede olvidar que es realmente en el colegio de Santa Cruz donde se desencadena la producción literaria vernácula. En el trascurso de los años 1536–1540 es cuando se comienzan las

primeras investigaciones etnográficas, las primeras recopilaciones de sermones en náhuatl, las primeras traducciones de las Sagradas Escrituras; es en esta época cuando nace el teatro evangelizador; y sobre todo, en ese momento cuando se ven surgir los primeros documentos escritos que consignan la historia de México precolombino, como los *Anales de Tlatelolco*.

Tras el relato de Hernando asoma en *Cielos de la tierra* la verdadera historia de Santa Cruz de Tlatelolco: destinado a un éxito rotundo, tuvo un desarrollo tumultuoso. Los discípulos educados por los franciscanos nunca llegaron a formar parte de la élite de la sociedad colonial, los españoles y criollos desplazaron a la clase dirigente indígena, tanto en el ámbito político como en el religioso, ya que para muchos de ellos los nobles indígenas todavía vacilaban entre la colaboración y la rebelión.

*Notas*

1. J. Tejada: compilación *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y América*, pp. 149–150.
2. De este modo, los indígenas, comparados con los descendientes de musulmanes y de familias sentenciadas por la Inquisición, debieron esperar a finales del siglo XVII para poder acceder a la concesión del orden sacerdotal.
3. Tejada: compilación *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y América*, p. 155.
4. *Idem*, p. 65.
5. G. Pardo: «De las tierras del pasado a los cielos del futuro» en *Tierra de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, pp. 229–131.
6. S. Menton: L*a nueva novela histórica de la América Latina (1979–1992)*.
7. F. Aínsa: «Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana» en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*.
8. J. Sikirus: «La historicidad, la verosimilitud y los conflictos interiores en *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa».
9. C. Boullosa: *Cielos de la tierra*, p. 448
10. *Idem*, p. 76.
11. *Idem*, p. 86.
12. *Idem,* p. 84.
13. *Idem*, p. 447.

14. *Idem*, p. 194.
15. *Idem*, p. 76.
16. *Idem*, p. 77.
17. *Ididem*.
18. M. León Portilla y L. S. Galeana: *Huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra*, p. 23.
19. B. de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España,* p. 440.
20. *Idem*, pp. 127–128.
21. C. Boullosa: *op. cit.*, p. 127.
22. M. Bañuls: *El huehuetlatolli como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano*, p. 72.
23. C. Bullosa: *op. cit.*, p. 86.
24. *Idem*, p. 193.
25. Son diversas las fuentes que certifican la existencia de Hernando Rivas como personaje histórico, académico del Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco que destacó como traductor y transcriptor en la preparación del famosísimo *Códice florentino*, así como en la asistencia a Juan de Gaona, y Alonso de Molina, con quien trabajó en *Arte y vocabulario de México*. En el prólogo a su *Sermonario,* Juan Bautista señala proporciona una la lista de colegiales que colaboraron con los religiosos en Tlatelolco: el primero Hernando de Ribas, vecino de Texcoco, muy gran latino. Trabajó mucho la traducción de latín o de castellano a náhuatl. Ayudó a Alonso de Molina, Juan de Gaona y el propio Bautista. Ver J. García Icazbalceta: *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, p. 475.
26. D. S. Hernández: *Cielos de la tierra: el desencanto de la historia y las posibilidades de la historia* , p. 135.
27. F. Steck: *El primer colegio de América. Santa Cruz de Tlatelolco*, p. 18.
28. C. Duverger: *La conversión de los Indios de Nueva España*, p. 176.
29. F. Steck: *op. cit.*, pp. 26–30.
30. C. Boullosa: *op. cit.*, pp. 177–178.
31. R. Ricard: *La conquista espiritual de México*, pp. 347–348.
32. Ver T. de Benavente Motolinía, p. 356; J. de Torquemada, pp. 176–177; y B. de Sahagún, pp. 634–635.
33. Ver por ejemplo la carta escrita por Gerónimo López en 1541, consejero del virrey, uno de los enemigos más activos y perseverantes en esta iniciativa. El funcionario real recordaba al monarca el grave error que había sido enseñar a los indios a leer y escribir y añadía: «no contentos con que los indios supiesen leer, y escribir, puntar libros, tañer flautas, y ser músicos, pusiéronlos a aprender gramática [...] Yo ya dije el yerro que era y los daños que se podían seguir en estudiar los indios ciencias». Ver J. García Icazbalceta: *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, p. 149.
34. M. Cuevas: *Historia de la iglesia en México*, pp. 440–441.

35. C. Boullosa: *op. cit*., p. 274.
36. *Ibidem*.
37. Resulta revelador que se subraye en la obra como Andrés de Olmos y Sahagún fueron los que «pusieron mano sobre las pieza», (p. 292) que fue ensayada durante varios días y que representaron excepcionalmente sin «ropas, disfraces ni hachas» (p. 292). Clara alusión a la importante labor teatral llevada a cabo en Santa Cruz de Tlatelolco por los misioneros franciscanos que allí residían. Ver B. Aracil: *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, pp. 101–110.
38. C. Boullosa: *op. cit*., p. 295.
39. *Ibidem*.
40. *Idem*, p. 296.
41. *Ibidem*.
42. Franciscano de origen francés históricamente maestro en el Colegio de Santa Cruz.
43. S. Hernández: Cielos de la tierra: *el desencanto de la historia y las posibilidades de la historia*, p. 300.
44. *Ibidem*.
45. *Idem*, p. 517.
46. J. Sikirus: «La historicidad, la verosimilitud y los conflictos interiores en *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa».
47. Ver sobre este tema los testimonios de T. de Benavente Motolinía, pp. 259–260 y J. de Torquemada, pp. 276–280.
48. Traducido como: «Tienden más al matrimonio que a la continencia», localizada la carta en J. García Icazbalceta: *Bibliografía mexicana del siglo XVI,* p. 137.
49. C. Boullosa: *op. cit*., p. 344.
50. J. Sikirus: *op. cit*., pp. 450–451.
50. C. Boullosa: *op. cit*., p. 65.
51. En este sentido ver F. Aínsa: «Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana», pp. 111–121.
52. C. Boullosa: *op. cit*.,, p. 69.

*Referencias*

AÍNSA, Fernando: «Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana» en Karl Kohut (coord.): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997.
ARACIL, Beatriz: *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni, 1999.
BOULLOSA, Carmen: *Cielos de la tierra*, México, Alfagura, 1997.

Cuevas, Mariano: *Historia de la Iglesia en México*, México, Patria, 1946.
Duverguer, Christian: *La conversión de los indios de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
García Icazbalceta, Joaquín: *Bibliografía mexicana del siglo xvi*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
González Vilaltella, Javier: «Lugares de memoria, imaginación y relato» en *Acercamientos a Carmen Boullosa, actas del Simposio Conjugarse es infinito*, coordinado por Bárbara Dröscher y Carlos Rincón, Berlín, Tranvía Azul, 1999.
Hernández, Diana Sofía: *Cielos de la tierra: el desencanto de la historia y las posibilidades de la historia*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
León Portilla, Miguel y Galeana Librado Silva: *Huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra*, Madrid, Historia 16, 1990.
Menton, Seymour: L*a nueva novela histórica de la América Latina (1979–1992)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
Motolinía, fray Toribio de Benavente: *Historia de los indios de Nueva España*, Georges Baudot (editor), Madrid, Castalia, 1985.
Prado, Gloria: «De las tierras del pasado a los cielos del futuro» en *Tierra de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, Ana Rosa Domenella (coord.), México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
Ricard, Robert: *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
Rivas Valdés, Rosa María: «Formación monástica en Tlatelolco. De Santa Cruz a San Buenaventura: transformaciones institucionales» en *Memoria del xviii Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, Universidad Autónoma de San Luis de Potosí, 2005.
Ruiz Bañuls, Mónica: *El huehuetlatolli como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano*, Roma, Bulzoni, 2008.
Sahagún, fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España* (Alfredo López Austin y Josefina García Quintana eds.), Madrid, Alianza, 1988.
Skirius, John: «La historicidad, la verosimilitud y los conflictos interiores en *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa» en *Studies in honor of Enrique Anderson Imbert,* Newark, Cuesta, 2003.
steck, Francisco: *El primer colegio de América. Santa Cruz de Tlatelolco*, México, Centro de Estudios Franciscanos, 1944.
tejada, Juan: compilación *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y América*, Madrid, Imprenta de don Pedro Montero, 1855.
torquemada, fray Juan de: *Monarquía indiana* (Miguel León–Portilla ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

# *La decisión del capitán* o cómo la paz de unos no es la de otros

**Francisco José López Alfonso**
Universitat de València

Don Nicolás, yo no soy indio,
que la mía es nación indómita,
guachichil de pura cepa,
hombre del desierto
y español por decisión.
Francesca Gargallo

*La decisión del capitán* es la cuarta novela de Francesca Gargallo, escritora italiana afincada en México desde 1980.[1] Centrada en la figura histórica de Miguel Caldera (1548–1597), la novela recrea lo que fue la mayor tarea de este capitán mestizo: la pacificación y colonización de la frontera chichimeca, la llamada Frontera de la Plata, en el norte de la Nueva España, durante la segunda mitad del siglo xvi.

La principal fuente histórica, como indica la autora en los agradecimientos, son dos estudios ya clásicos del investigador estadounidense Philip Wayne Powell: *La guerra chichimeca (1550–1600)* y *Capitán mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña. La pacificación de los chichimecas (1548–1597), a*unque no es el rigor histórico el principal interés de Gargallo; en la nota que cierra el libro, «Pie de página para puntillosos», declara con humor: «El capitán Caldera era muy guapo. Con el resto de la información histórica he jugado a mi antojo».[2] Señala también algunas deliberadas modificaciones en la cronología de los acontecimientos y la determinación con la que ha usado datos discutibles o imposibles de conocer, para concluir con una afirmación tan obvia como inolvidable: «ésta es una novela».[3]

Pero ni esta afirmación ni el irónico tono del paratexto deberían desorientar al lector. El interés de la autora por la historia es capital

en la concepción de la novela; la prueba más evidente de ello son los testimonios[4] que acompañan el cuerpo de la ficción y que constituyen su mayor originalidad. Estos testimonios, tomados a indios y mestizos pames, coras y huicholes de comunidades y colonias indígenas, o simplemente de municipios del arco de la Gran Chichimeca, subrayan el intenso vínculo entre el pasado colonial y el presente. Situados al final de cada capítulo, funcionan como contrapunto y continuación de aquel pasado fundacional. Con otras palabras, los testimonios permiten apreciar el proceso colonizador como «la historia previa del presente»;[5] esto es, como la causa principal del estado de pobreza y opresión en el que viven los descendientes de aquellos fieros chichimecas. En la configuración de esa prehistoria necesaria reside la validez histórica de *La decisión del capitán*. Como advierte Lukács en su ensayo sobre la novela histórica: «Frente a esa autenticidad en la reproducción literaria de las componentes reales de la necesidad histórica no tiene importancia alguna el que detalles o hechos sueltos sean o no históricamente documentables».[6]

Solo este obsesivo propósito por mostrar el vínculo entre pasado y presente puede explicar algunos comentarios del autor–narrador que rompen la ilusión novelesca:

> Una legua. Trescientos años después le dirían siete kilómetros, aunque en el norte de la Nueva España podían ser ocho o nueve. Dos leguas, catorce mil metros.[7] / Media arroba, seis kilos le dirán dos siglos después los constituyentes franceses que humanizando a los reyes deificaron a la razón, media arroba de maíz por caballo montado y mula de carga, y un cuarto para las bestias desensilladas, que cada soldado disponga de tres porque el camino rápido las agota.[8]

Estos anacronismos deliberados revelan de modo innecesario la perspectiva actual del narrador y quizá también que la comprensión del pasado le interesa menos que la del presente.

Recuerda Carlo Ginzburg que,[9] según la tradición clásica, a la historia (como a la poesía) se le exigía una cualidad que los latinos llamaban *evidentia in narrratione*, que es

> la capacidad de representar con vivacidad personajes y situaciones. Al igual que un abogado, el historiador tenía que convencer por medio de una argumentación eficaz que, eventualmente, fuera capaz de comunicar la ilusión de realidad, y no por medio de la producción de pruebas o de la valoración de pruebas producidas por otros.

El narrador de *La decisión del capitán* no solo se presta a representar vívidamente la materia histórica, sino que hace de esta representación una prueba condenatoria; pues de aquellos polvos, estos lodos. Ante el dilema «¿comprender o juzgar?», la autora opta sin dudar por lo segundo. No se trata solo de entender el presente mediante la comprensión del pasado; se trata también de denunciarlo. Lejos del escepticismo perezosamente radical de quienes, como Hayden White o Michel de Certeau, niegan validez real a cualquier tipo de representación, Gargallo se aproxima a un modelo historiográfico —por más que se trate, como recordaba su autora, de «una novela»—[10] con una fisonomía claramente judicial.

Narrada desde una perspectiva omnisciente, a menudo focalizada en la conciencia del capitán Caldera, la novela tiene el mérito de hacer visibles procesos que en los manuales de historiografía aparecen difuminados tras las «hazañas bélicas» de la Conquista, como si con ellas todo hubiese quedado resuelto y ordenado de un modo definitivo. El relato comienza en el tercer período de los cuatro en los que Powell[11] divide la Guerra Chichimeca, el que va de 1570 a 1580. Se trata de un momento crítico, en el que el virrey Martín Enríquez de Almansa puso en práctica una política de «guerra a fuego y sangre», tras el fracaso de las proposiciones de paz del virrey precedente, Gastón de Peralta. El objeto real de esta política de guerra fue proteger el Camino Real de Tierra Adentro, que, desde 1550, unía las ricas minas de Zacatecas con México, desde donde se conducía la plata para su traslado a España. Era la primera vez que la Corona asumía la protección del transporte mediante la creación de «una cadena de fuertes llamados presidios, con soldados que servían de guarnición y escolta, cuyos salarios pagaba la Real Hacienda».[12] Hasta entonces la defensa de los ataques indígenas había estado en manos privadas.

El cambio de política, como se lee en la novela, respondía a la «necesidad de oro [por parte del rey] para seguir la guerra contra el turco, la puta inglesa y los protestantes».[13] En otros términos, la actividad minera de los conquistadores favoreció la acumulación del capital en los centros dominantes de la época «e imprimió al comercio, a la navegación y a la industria un impulso hasta entonces desconocido y aceleraron, con ello, el desarrollo del elemento revolucionario de la sociedad feudal en descomposición».[14] Esta «colonización externa» de América por Europa generó igualmente una «colonización interna»[15] con el sometimiento de los indios, que fueron desposeídos en beneficio de la minoría conquistadora. Nada más pertinente, entonces, que un primer capítulo sobre el desplazamiento de una caravana hasta un fuerte:

> En los veintidós carros y carretas que dirige, atraídos por el imán del norte, van mercaderes huejotzingas, familias chocultecas, mulatos y aztecas bien educados en las leyes de nuestro señor y de su siervo en la tierra, el rey Felipe que dios guarde. Mujeres, niños y hombres dispuestos a abrir minas, a emplearse como soldados, a trabajar el campo y destinados por ello a aumentar la resistencia contra los ataques chichimecas.[16]

Esta caravana, dirigida por Constanza de Andrada, bastarda del virrey Martín Enríquez de Almansa en la novela, tiene su contrapuesta en la guiada por el capitán Miguel Caldera en el capítulo VI, no muy lejos ya del final. Esta histórica caravana, la más grande que nunca recorriera el Camino Real, con cien carros y casi mil personas[17] bien puede representar el momento cumbre del último período de la Guerra Chichimeca, el que va de 1585 a 1600 y supuso su fin.

Aunque la política de establecer bastiones defensivos y proteger caminos con soldados resultó eficaz, la guerra con los chichimecas se prolongó sin resultados hasta la década de 1580–1590. Como señala Bakewell;[18] «Parecían existir pocas probabilidades de que los mineros y colonos del Norte fueran expulsados del territorio de aquellas tribus, pero era todavía más imposible subyugar a los indígenas por

medio de la fuerza militar». La duración del conflicto, el más largo y destructivo que sostuvieron españoles e indígenas, y el gasto económico ocasionado resultaron tan desalentadores «que al final se recurrió a un *paz comprada* por parte de los capitanes de frontera y apoyada por los desembolsos de la tesorería para alimentos, provisiones y dinero».[19] El capitán Caldera «proclama a la población reunida que necesita del apoyo de todos para llevar a los indómitos la promesa de amnistía, alimentos, ropa, tierras para establecerse y plena protección de sus personas y derechos, a cambio de que renunciasen a la guerra».[20]

Este cambio de política fue propiciado por el virrey Álvaro Manrique de Zúñiga, quien intentó acabar con el sistema de presidios, pues consideraba a los soldados causa principal de la beligerancia chichimeca.[21] La exigua paga les empujaba a emprender expediciones para provocar a los indígenas y capturarlos legalmente en una «guerra justa» con el propósito de venderlos y conseguir así algo de dinero. Lógicamente, estas «entradas» esclavistas enardecían a los chichimecas que recrudecían su beligerancia. «Los soldados lo secundan [al capitán y a su propuesta de paz], la tajante prohibición virreinal de la esclavitud les ha quitado su mayor fuente de ingresos».[22]

Los tratados de paz que no se habían alcanzado en 1566 se lograron ahora. Más de treinta años de guerra debían haber contribuido a que un proceso de aculturación se hubiese ido desarrollando entre estas naciones — si excluimos a los caxcanes— nómadas, cazadoras y recolectoras, que aceptaban la paz a cambio de alimentos y ropa para cubrir su desnudez.[23] Estos éxitos fueron prolongados por el virrey Luis de Velasco, hijo del segundo virrey de la Nueva España, de igual nombre. Sin embargo, Velasco continuó creyendo en el sistema de presidios. En sus prácticas pacificadoras, la conquista espiritual realizada por la evangelización de los misioneros jugó un papel importante.

> Para que estos chichimecas acepten la enseñanza cristiana y afirmen su lealtad a la corona de Castilla, fray Francisco Vallejo, mi querido discípulo, no tendrá reparo en acompañar y dirigir espiritualmente en sus conquistas de paz al capitán Caldera.[24]

No menos importante fue la fundación de colonias con indios cristianizados de las culturas sedentarias del centro de México. La idea era que los chichimecas los imitaran al verlos cultivar la tierra. El más importante de estos movimientos migratorios fue el ya mencionado de los tlaxcaltecas, promovido y controlado por el entonces justicia mayor de la Paz Chichimeca, el capitán Miguel Caldera: «La idea de mandar traer tlaxcaltecas de México le brilla de repente, [...] si los guachichiles se mezclasen con ellos, sería mucho más fácil asegurar la paz en estas tierras».[25]

Entre una y otra caravana, a lo largo de los catorce años que las separan, la novela se centra en la tarea del protagonista. Esta, como supo advertir Lukács[26] en su lectura de la novela histórica clásica, no es otra que la mediación entre las fuerzas sociales hostiles que aspiran a destruirse y por cuyo choque la sociedad experimenta una gran crisis. El capitán no es solo un hombre de frontera. Él mismo es una frontera en la que contienden lo hispano y lo indígena. «Un mestizo de castellano y guachichila».[27] Su conciencia desgarrada, a cuyo discurrir asiste el lector, es la misma Guerra Chichimeca. «Hernanda, soy mi propio enemigo. Hernanda».[28] La figura histórica de Caldera, sea en el ensayo de Powell o en la novela de Gargallo, es algo más que un decorativo héroe romántico. Es el representante de una importante corriente de la sociedad novohispana. Y es grande porque su pasión y sus fines personales coinciden con esa gran corriente histórica, porque resume en sí esas tendencias del pueblo para bien y para mal.

Es obvio que el principal antagonista del capitán es Constanza de Andrada, recreada sobre la figura de «una prestamista de los soldados» en Mazapil.[29] A pesar de su señorial condición femenina, que le permite manejarse con absoluta libertad y dominio en un mundo marcadamente masculino; la misma soberanía hace que trate y considere a los indios como salvajes, dignos solo de la esclavitud.

> Vende niños de pecho y mujeres jóvenes, que los guerreros y las mujeres pames son demasiado libres para servir a nadie. Ni hablar de las guachichilas y los zacatecos, que además son brujos [...] vende por separado a las madres y a sus hijos.[30]

En Constanza, independientemente de su carácter secular, cristaliza una visión teológica del mundo que es la que subyace al feudalismo europeo y que no solo determinó la estructura social jerárquica de la Colonia y explica su estructura aristocrática, sino que constituyó el camino más eficaz de su europeización.[31] Naturalmente, Constanza es de los que no quieren la paz. «Es del bando de la guerra».[32]

El otro antagonista del capitán son esos chichimecas capaces de cocer y devorar la carne de unos frailes y colgar sus huesos en lo que fue el altar de una iglesia.[33] Pero esta imagen salvaje de los indígenas —casi coincidente con la que puedan tener los que piensan como Constanza— es cuidadosamente minimizada en la novela. La autora reacciona ante la ofrecida por Powell en sus ensayos, la más difundida, y que se aproxima mucho al despectivo significado de la palabra *chichimeca*, perro sucio. El historiador, dado el pobre desarrollo de su civilización, se refería a ellos como «los Desnudos», «frente a la gente del sur, de cultura mucho más avanzada que la de las naciones chichimecas», a los que, por oposición, llamará «los Vestidos»: europeos, indios de otras etnias, africanos.[34] En su esfuerzo por descolonizar el imaginario sobre los chichimecas, la novela ofrece una manida y etnocéntrica idealización del Otro, usada más para expresar la culpable conciencia occidental que para su comprensión. El chichimeca —y por extensión el indígena— es aquí una nostálgica y renovada versión del buen salvaje, feroz defensor de su esencial libertad de hombre y extensión de la naturaleza.

> El desierto se sacude bajo un trueno. La voz de madre lluvia. El capitán saca su cuchillo[...] y se rasga la carne [...]. Un hilillo de sangre baja a la tierra. Tributo a la voz que regresa.
> Madre, tú liberaste a mi padre [...]
> Un rayo, enojo y pregunta.
> Así son ellos, madre. [...] los tuyos si no se pacifican han de morir[...]
> Un trueno corto e iracundo.
> Madre, entiéndeme.
> El silencio. Las nubes se van sin dejar al capitán una gota de agua.
> Madre.

Nada.
Hermana.[35]

La madre muerta, Hernanda, la hermana del capitán que renunciará a su mitad española, la anciana india que le profetizará su destino... son manifestaciones de esta naturaleza. Como la misma anciana le revela: «En el cerro de Tepeyac la antigua madre Tonantzin ha cedido su lugar a la nueva madre de los cristianos, ambas son la misma fuerza femenina que protege».[36]

Las formas son diferentes, pero es única la fuerza femenina protectora. Si en Constanza cristalizaba una visión teológica del mundo —la del dios padre cristiano—, en estas figuras femeninas lo hace una diferente visión mítica, la de una madre tierra protectora, la de una *tealogía* de ideología difusa, pero connotada positivamente por su pura oposición a la otra teología masculina.

En cierto modo, Hernanda es quien mejor representa esta ideología, que es, por otro lado, la que alienta en la novela. Su actitud recuerda a la de Johann Gottfried von Herder que amaba las cosas por ser lo que eran y no las condenaba por no ser de otra forma. Si algo le desagradaba era la eliminación de una cultura por otra. Le desagradaba toda forma de violencia, de coerción, de deglución, de una cultura por otra, ya que deseaba que todo fuera lo más posible, lo que debía ser.[37] Algo similar sugieren los testimonios actuales de indígenas recogidos por Gargallo y yuxtapuestos a la novelada pacificación de la Gran Chichimeca. Porque detrás, dentro o debajo de las culturas lo que hay son personas reales: Presciliano Pérez Ramírez, don Procopio de la Cruz Armadillo o Antonio Candelario, de las distintas comunidades indígenas.

Como explica Maxcorro, un rebelde líder indígena, el respeto de Hernanda por la vida es absoluto, pero su actitud ingenua: «Tus hermanos creían que era posible convivir sin tocarse, mantenernos a pesar de tu avanzada. Ofrecieron su sangre a la tierra por ello. Su sacrificio fue grande, pero solo nuestros arcos te mantendrán lejos de nuestro suelo».[38] El capitán triunfa sobre sus antagonistas, aunque asuma la teología masculina frente a la femenina:

> Desde hoy no permitirá que nadie más la nombre [a su hermana Hernanda], ha muerto para el mundo de España, para la santa madre iglesia. Solo él, él la recordará en silencio.
> Padre nuestro que estás en los cielos.
> [...] El nombre de madre tampoco volverá a repetirse.
> Gloria al Padre.[39]

La decisión no es solo temporal. Sobre todo es secundaria. El militar que pacifica mediante la fuerza de las armas y de la religión —para que se domesticaren e ynstruiensen en la vida política y christiana—[40] se convierte, con el hallazgo de unas minas en un rico propietario minero; es decir, en un temprano agente del capitalismo que había de destruir trágicamente la sociedad gentilicia en la formación de la sociedad novohispana, dando cuerpo a una de las grandes contradicciones del progreso humano.

La misma materia, la capacidad destructiva del capitalismo colonizador, fue abordada en las novelas de Fenimore Cooper. Una importante diferencia, más allá de la calidad literaria, es que el cazador inglés Nathaniel Bumppo solo es capaz de sentir la tragedia, no de comprenderla; mientras que en el heroico Caldera parece existir una (anacrónica) culpabilidad comprensiva que hace de él también una suerte de traidor: «Quizás mi hermana tenía razón y hubiese sido mejor que nuestros pueblos no se tocasen, aunque la verdad es que prefiero haber hecho la paz, al precio que fuera».[41]

En la línea de los religiosos y jurisconsultos españoles que cuestionaron la legitimidad de la Conquista o los modos de la colonización, como fray Antonio de Guevara, quien en *El villano del Danubio* denunció la *pax romana* (esto es, española) como una política de tierra quemada; o en la más próxima de los estudios poscoloniales, promovidos por la obra y ejemplo de Franz Fanon, la autora de *La decisión del capitán* se posiciona críticamente frente a la colonización. Sin duda valora los esfuerzos de Caldera frente a la actitud despiadada y racista de los contrarios a la pacificación: «Un solo guamar, herido, ha quedado en mano de los hispanoindios. Lo torturan para que diga dónde han ido los demás. Nadie entiende su lengua, pero se deleitan

con los gemidos del hombre al que cortan los brazos y los pies».[42] Pero aun así, la política del capitán para pacificar a las distintas tribus comprándolas con mulas, bueyes, aperos y semillas para labrar la tierra no está exenta de violencia. Así lo dicen «las fugas de los pacificados a los que se les exige demasiado».[43] El capitán mestizo sabe «que los fugitivos huyen del mundo que los españoles les han arruinado».[44] Ser colonizado es más que ser subyugado físicamente. Es serlo culturalmente. Es perder un lenguaje, un mundo sin poder quizá absorber otros.

La autora sabe que esa violencia no ha cesado y que pervive hasta el presente. Así lo dicen los testimonios, tomados en 1996 a los descendientes de aquellos indómitos chichimecas; testimonios que, ya antes de que comience la narración de la gesta del mestizo capitán Caldera, dejan bien clara su intención:

> No nos resignamos, no es cierto que no somos civilizados; [...] Algunos estamos conscientes del pasado, otros lo ignoran, pero fue un gran pasado. Ahora las cosas han cambiado, pero [...] / Nosotros nunca estuvimos conformes, peleamos luego nos empujaron y llevaron a Xichu, Tierra Blanca y San Luis. / Hasta ahorita nunca se me ha olvidado la lengua. Así no se olvida.[45]

La postura de la novela es marcadamente tendenciosa. Incluso está dedicada a La Guachichila, nombre con el Francesca Gargallo apodó a su hija Helena al nacer (179). Está del lado de las víctimas de la historia y nos recuerda que la paz no es lo mismo para unos que para otros, como nos advierte un hermanastro indio de Caldera, otro de su dobles, enviado por su hermana: «para que [....] dejes a su pueblo en paz [...] No necesitábamos nada de lo que tú nos regalas, capitán. Nada para ser como siempre fuimos».[46] La novela se mueve en una encrucijada ideológica que sabe bien lo que no quiere, pero no parece saber lo que quiere. Con todo, no deja de no deja de ser interesante su lectura; sobre todo cuando la contrastamos con la extraña actitud celebratoria de autores como Carlos Fuentes, quienes conociendo la violencia de la Conquista —como bien ilustran

«Las dos Numancias» o «Las dos orillas»— piensan en ella como un exultante punto y aparte: «De la catástrofe de la Conquista nacimos todos nosotros, los mexicanos. Fuimos, inmediatamente, mestizos. Hablamos, mayoritariamente, español».[47]

*Notas*

1. F. Gargallo: *La decisión del capitán.*
2. *Idem*, p. 181
3. *Ibidem.*
4. Estos testimonios — que suponemos reales— habrían sido tomados por la autora durante un recorrido de tres meses en 1996, financiado por el Instituto Zacatecano de Cultura, según se lee en los agradecimientos.
5. G. Lukács: *La novela histórica*, p. 54.
6. *Idem*, p. 62.
7. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 44.
8. *Idem*, p. 68.
9. C. Ginzburg: *El juez y el historiador. Acotaciones al margen del caso Sofri,* p. 18.
10. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 181.
11. P. W. Powell: *La guerra chichimeca (1550–1600).*
12. P. W. Powell «Génesis del presidio como institución fronteriza, 1569–1600» en *Estudios de Historia Novohispana*, p. 23.
13. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 26.
14. K. Marx*: El manifiesto del partido comunista*, p. 29.
15. S. Amir: «Introducción. Frantz Fanon en África y Asia» en Frantz Fanon: *Piel negra, máscaras blancas*, p. 85
16. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 19.
17. P. W. Powell C*apitán mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña. La pacificación de los chichimecas (1548–1597).*
18. P. J. Bakewell: *Minería y sociedad en el México colonial. Zacatecas (1546–1700)*, p. 57.
19. P. W. Powell: «Génesis...», p. 20.
20. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 113.
21. P. W. Powell: «Génesis...», p. 31
22. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 113.
23. Los principales grupos indígenas de la Gran Chichimeca eran los pames, guamares, zacatecos y guachichiles, que apenas se diferenciaban entre sí por su cultura; vivían desnudos o semidesnudos en cuevas o chozas vegetales; eran nómadas y se alimentaban de la caza y recolección; prestaban culto a la naturaleza. La guerra entre ellos era frecuente. La presencia de

los españoles e indios sedentarios favoreció el acercamiento entre tribus frente al enemigo común. Ver A. Jiménez: *El gran norte de México. Una frontera imperial en la Nueva España (1540–1820)*, pp. 83–85.
24. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 113.
25. *Idem*, p. 120.
26. G. Lukács: *op. cit.*, p. 35.
27. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 21.
28. *Idem*, p. 47.
29. *Idem*, p. 141.
30. *Idem*, p. 20.
31. G. R. Gutiérrez: *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana,* pp. 35–36.
32. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 91.
33. *Idem*, p. 98.
34. P. W. Powell: «Génesis...», pp. 20–21.
35. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 48
36. *Idem*, p. 53
37. I. Berlin: *Las raíces del romanticismo*, p. 93.
38. F. Gargallo: *op. cit.,* p. 154.
39. *Idem*, p. 49.
40. *Idem*, p. 177.
41. *Idem*, p. 172.
42. *Idem*, p. 38.
43. *Idem*, p. 121
44. *Ibidem*.
45. *Idem*, pp. 13–14.
46. *Idem*, p. 122.
47. C. Fuentes: *Los cinco soles de México* (prefacio).

*Referencias*


Amir, Samir: «Introducción. Frantz Fanon en África y Asia» en Frantz Fanon: *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009.

Bakewell, Peter John: *Minería y sociedad en el México colonial. Zacatecas (1546–1700)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Berlin, Isaiah: *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.

Fuentes, Carlos: *Prefacio, los cinco soles de México,* Palabras Mayores, 2013. Versión Kindle.

Gargallo, Francesca: *La decisión del capitán*, México, Era, 1997.

Ginzburg, Carlo: *El juez y el historiador. Acotaciones al margen del caso Sofri*, Madrid, Anaya y Mario Muchnick, 1993.

Gutiérrez Girardot, Rafael: *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana,* Bogotá, Cave Canem, 1989.

Jiménez, Alfredo: *El gran norte de México. Una frontera imperial en la Nueva España (154–1820)*, Madrid, Tébar, 2006.
Lukács, Georg: *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
Marx, Karl: *El manifiesto comunista*, Madrid, Sarpe, 1983.
Powell, Philip Wayne: *La guerra chichimeca (1550–1600)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
_____: C*apitán mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña. La pacificación de los chichimecas (1548–1597)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
_____: «Génesis del presidio como institución fronteriza, 1569–1600» en *Estudios de Historia Novohispana*, 9 /9, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

# La reconstrucción de la sociedad colonial en *La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado*, de Refugio Barragán de Toscano

**María Guadalupe Sánchez Robles**
Universidad de Guadalajara

El presente acercamiento analítico a la novela *La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado,* de la autora mexicana Refugio Barragán de Toscano (1843–1916), se inscribe en esta serie de ensayos sobre la reconstrucción literaria de la Nueva España, a partir de las representaciones de un momento histórico en particular. Al estudiar la figuración literaria de otra época, conocemos ventajosamente no solo cómo considera la escritura ese lapso preciso (qué idea tiene el texto de ese periodo), sino, además, las claves de generación de sentido, que nos proporcionarán a su vez las reglas de organización del objeto estudiado; en otras palabras, la gramática textual: cómo el texto mismo construye y genera sentidos con los significantes, con lo que transcribe.[1] La reconstrucción literaria de la Nueva España resulta relevante para nuestros propósitos académicos porque es una época fundamental en la constitución de una multitud de factores identitarios y de puesta en marcha de transformaciones discursivas que irán conformando las ideas y las problemáticas de lo mexicano.

Refugio Barragán de Toscano, educadora y escritora jalisciense, publicó sus primeros poemas en el periódico *La Aurora del Progreso*; recibió el título de maestra en 1865 y al año siguiente estrenó *La hija del capitán*. Otras exitosas obras dramáticas fueron *La diadema de perlas o Los bastardos de Alfonso XI* y *Libertinaje y virtud o El verdugo del hogar*, tragedia costumbrista. En Guadalajara, en los años de 1887 a 1889, fundó el periódico «La Palmera del Valle». Publica *La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado* en 1887. En 1890 se traslada a la ciudad de México, donde trabaja como docente. Refugio Barragán de Toscano muere el año de 1916 en la capital del país. Su labor, tanto

en la docencia como en la literatura (poesía, cuento, novela, teatro) destaca por la conexión con el proyecto de nación que se iba articulando a fines del siglo XIX y a principios del XX. Su obra literaria, como práctica escritural, productora de bienes culturales, esclarece la conformación de un panorama nacional focalizado a partir de la enunciación de lo real por medio de un consistente *Yo* femenino. Las preocupaciones reiterativas de sus textos abarcan la confirmación de valores socioculturales imperantes en su medio social. Cuestiones como la fe, la moralidad, el orden social determinado, la develación de prácticas y rituales de clases sociales privilegiadas, son las que se mencionan de manera constante en sus obras.[2]

*La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado,* primera novela escrita por una mujer en México, está basada en una leyenda regional sobre tesoros ocultos en las faldas del volcán de Colima; es una narración romántica de aventuras e intrigas, que sigue los esfuerzos de la protagonista María para deshacer las maquinaciones criminales de su padre Vicente Colombo y, a través de acciones de valor, consideración y generosidad, ser aceptada en la sociedad estratificada del México colonial de finales del siglo XVIII. La particularidad de esta novela de bandidos es que presenta una protagonista femenina joven, sujeto actuante de su propio destino, que supera y rechaza la mancha nefasta de su padre para vivir con dignidad.

Se describe en la novela la gran belleza de la naturaleza mexicana: sus valles, montañas, flora y fauna. El tiempo de la escrituración es el de la *pax* porfiriana (la última década de 1800), mientras que el tiempo histórico representado es el de la Nueva España, la Colonia, los años 1700 —sin especificar—, y se menciona el proceso de Independencia, desde las conspiraciones hasta la primera década del siglo XIX. *La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado* se sitúa al lado de novelas como *El zarco* (1901), de Ignacio M. Altamirano, y *Los bandidos de Río Frío* (1888), de Manuel Payno, es una de las novelas fundacionales del México moderno.[3]

A continuación, me dispongo a describir de modo muy sucinto un fenómeno textual que encuentro en la representación del pasado colonial en nuestra novela. Este fenómeno se localiza ya desde el

título y se sigue manifestando reiteradamente en varios registros a lo largo de la narración; consiste en una serie de comportamientos textuales relacionados con la representación de lo natural y de la civilización, así como de la conexión entre ambos elementos que la misma novela genera. La sociedad colonial que busca reproducir nuestra novela —desde el Porfiriato— se ocupa de establecer un contraste entre el espacio rural y el espacio de lo urbano, lo citadino. Si abstraemos estas presencias, llegaremos a proponer como núcleo y base de las mismas las ideas de la naturaleza y la civilización, de lo biológico y lo cultural.

En primera instancia, me ocupo de un paratexto[4] de la novela: su título. El paratexto es uno de varios enunciados que acompañan al cuerpo principal de una obra, la narración como tal; en este caso, podría tratarse del título, subtítulos, el nombre del autor, epígrafe, prefacio, prólogo, dedicatoria, notas, portada, etcétera. El paratexto implica en su funcionamiento la presencia, la recepción, el consumo del material esencial y, sobre todo, una programación, ya que orienta y dirige una construcción de sentidos previa a la lectura del cuerpo primordial del texto; «aporta señales accesorias que procuran un entorno al otro texto».[5]

Nuestra novela presenta una característica peculiar: el doble título. Más allá de la tradición literaria a la que alude, y la cual se abordará en otro momento, interesan los comportamientos manifestados. Es necesario precisar que el análisis del paratexto se lleva a cabo sin incluir la información que se pueda obtener o se haya obtenido de la narración como tal. Solo se toman en cuenta los signos incluidos en el paratexto mismo. El título es en sí un elemento que *es* y *funciona* como dos elementos; la unicidad contiene a la dualidad. Gracias a la partícula «o», se despliega una posibilidad de elección y de liga: la novela puede titularse *La hija del bandido*, y también puede titularse *Los subterráneos del Nevado*. Al mismo tiempo que se presenta la opción, nos encontramos con una especie de vínculo entre los dos elementos. No con cualquiera se lleva a cabo la posibilidad de elegir, sino con ese en particular. El título de nuestra novela involucra la idea de que un factor puede consistir a la vez en dos.

El primero de estos títulos (*La hija del bandido*) aporta una serie de informaciones que tienen que ver con la relación familiar entre una «hija» y un «bandido»; tanto el componente femenino como el masculino son singulares (*una* hija y *un* bandido); se nos especifica que ella proviene de él o que su origen es el bandido (el padre es definido por su actividad, es calificado en términos morales o legales); pero lo más relevante en términos paratextuales es que se nos anticipa que lo que leeremos a continuación versará sobre una persona de sexo femenino cuyo ascendente familiar directo es un criminal (la historia se ocupa de una persona).

El segundo de estos títulos (*Los subterráneos del Nevado*) hace referencia a un espacio, a un lugar; a una localización precisa conectada con la naturaleza, cuevas y túneles dentro del volcán o en sus cercanías. El componente textual en este caso no es una persona, sino un espacio propio de lo natural, de la geografía. El paratexto parcial nos indica que la historia que leeremos trata de un lugar; un espacio que resulta interno, bajo tierra, plural; la partícula «de» nos señala la localización de dicho espacio, incluso una suerte de propiedad o pertenencia («del Nevado»).

La primera parte del título compuesto se ocupa de un *quién* (sujeto) y la segunda parte de un *dónde* (espacio). El primer título nos sugiere el origen y una actividad social, mientras que en el segundo se nos propone la pertenencia, la localización. Este título, en términos de la polisemia, nos procura un comportamiento particular que abordaremos más adelante, ya que se sitúa en uno de los posteriores desempeños textuales que he localizado y que precisaré en su momento.

El fenómeno textual más importante que quiero mencionar en este apartado de mi acercamiento es que nos encontramos con una especie de dicotomía de sentido: la primera parte del título doble se refiere a una relación familiar (hija–padre); es el origen, de donde proviene la hija, pero dicho origen («bandido») se halla matizado por una consideración moral o legal (y por lo tanto artificial, cultural). La segunda parte del título doble se refiere a un espacio, a una localización situada en la naturaleza, a un lugar que incluso «pertenece»

al Nevado de Colima. Así pues, desde el paratexto del título encontramos esta incidencia, este juego de contrarios que enfrenta a lo social con lo puramente biológico, a lo cultural con lo natural. En una segunda etapa de este acercamiento, localizo y analizo las marcas de esta particular oposición.

He decidido trabajar con la primera parte de la novela, con la sección denominada «Libro I» (que contiene seis capítulos) a modo de *incipit*, ya que, si localizamos un fenómeno o comportamiento textual en esta muestra del corpus, dichos comportamientos y fenómenos se reiterarán en varios estratos diferentes del libro.

*Registros de lo natural*. Nuestro texto exhibe una considerable variedad de frecuentes referencias al aspecto de lo biológico, de lo natural. Estos ejemplos ofrecen una idea no solamente de la relevancia del factor, sino también evidencian cómo considera lo natural la instancia narrativa; detrás de esta se encuentra la autora, y, tras ella, las prácticas sociales con las que tenía contacto, y tras estas, las fuerzas ideológicas de la época.[6] A continuación cito algunas de estas alusiones: «La pobre niña vive siempre guardada, si no por espesas rejas de hierro, sí por rocas impenetrables, donde sólo el águila anida, y donde habrán de estrellarse siempre, todas las pesquisas de la policía».[7] Los elementos de la naturaleza («rocas») se oponen a lo artificial («rejas», «pesquisas») y mantienen un lazo con el otro elemento natural («águila»). En términos semánticos, las rocas producen el sentido de impenetrabilidad y resistencia, pero sin mezclarse o unirse con lo artificial (no son «rejas» y en ellas se estrellarán las investigaciones policiacas).

«Por una de esas casualidades tan frecuentes en la naturaleza, el Coronel Miranda y Colombo tenían la misma estatura, el mismo color y una, casi idéntica fisonomía.».[8] En esta incidencia, la naturaleza genera una circunstancia peculiar achacada a la «casualidad»; es decir, los personajes resultan casi idénticos —físicamente— gracias a la intervención eventual y no voluntaria ni artificial de la biología.

> Su tez poseía ese color perla claro, que tanto embellece a la mujer de los trópicos, sus ojos grandes y negros como la noche estaban

> velados por una abundante y rizada pestaña, [...] su boca nacarada como las fresas a través de la cual, se distinguían dos hileras de dientes finos y blancos como las perlas.[9]

Aquí, la belleza femenina de una de las protagonistas —la madre de la heroína— consiste en una asimilación con partes propias de la naturaleza (perlas, noche, fresas, abundancia); se compara con el propósito de igualar los rasgos femeninos y a fracciones de un molusco, una concha, un periodo del día, unas frutas.

«Incapaz de todo sentimiento bueno, parecía que la naturaleza le concedía éste a su corazón, destruyendo así la negación del bien».[10] En la cita anterior, que se refiere al protagonista masculino, el bandido Colombo —padre de la heroína—, la naturaleza es capaz de conferir al bandido «sentimientos buenos» que se enfrentan a «la negación del bien» voluntaria y consciente, y, por lo tanto, propia de un hombre civilizado (cultura). Lo natural es concebido como una entidad autónoma, como una fuerza que puede trasmitir emociones como si de energía se tratara. Nótese además que la fuerza que concede la naturaleza al hombre se localiza en el «corazón», órgano asociado con el sentir y no con el cerebro, relacionado culturalmente, con la razón.

«Yo he visto desde los helados picachos de esta montaña, todos esos pueblos que se extienden a su falda como nidada de palomas y he sentido deseos de estar en ellos.»[11] Quien enuncia esto es María, la protagonista, y con ello demuestra que, si bien hay un *deseo* de «estar» en los pueblos, hay una separación entre lo natural y lo artificial; hay un aquí y un allá; incluso, lo natural contamina a lo cultural, puesto que dichos pueblos son comparados con una «nidada de paloma». «Su boca, pequeña, nacarada, semejaba un botón de rosa entreabierto...»[12] Una porción del rostro de la protagonista María es asimilado a un elemento de la naturaleza (una flor). La naturaleza en este momento textual patentiza su preponderancia sobre lo humano y lo artificial.

*Registros de lo cultural.* Por cuanto se refiere el texto a las menciones de la civilización, la cultura y lo artificial, he encontrado que las constantes anteriores se enfrentan no solamente a lo natural, sino también a factores que podrían ser muy cercanos a lo cultural, como lo demuestra la cita siguiente: «La civilización, en su agigantada carrera por el mundo, ha logrado desterrar muchas de ellas...» Las cuestiones que han sido «desterradas» (las «muchas de ellas») no son sino «costumbres», es decir hábitos y prácticas, que pueden provenir o no de lo sociocultural. La civilización, también considerada como una entidad autónoma, mantiene la capacidad de separar unos hábitos de otros. Otra marca de lo civilizatorio es:

> En el campo del honor, defendiendo los sagrados derechos del ciudadano; sosteniendo una causa justa o peleando por su patria, Colombo habría sido un héroe; en el campo del crimen y del vandalismo, a cuya carrera se había dedicado desde muy joven, dirigiendo el asalto del despojo, atropellando todo derecho, sólo era un bandido terrible cuyo nombre se recitaba con pavor, cuya crueldad y dureza eran comentadas en grado superlativo.[13]

Colombo se mueve en *terrenos*, por así decirlo, abstractos («honor», «derechos del ciudadano», «causa», «patria», «crimen», «vandalismo», «carrera», «nombre», «grado»). Todas estas menciones forman parte de una estructura sociocultural que descansa sobre lo legal, lo social, lo político, el oficio. El fragmento especifica que el personaje pudo haberse movido y actuado en una esfera más aceptable socialmente hablando («habría sido un héroe»), de la que en realidad se mueve («era un bandido terrible»). Otra muestra:

> —¡Oh! ¡Si yo pudiese mañana dar a mi hija un nombre limpio que la protegiera contra toda sospecha! ¡Si pudiera presentarla ante esa sociedad que me aborrece y pone precio a mi cabeza, no como la hija de un bandido miserable, sino como la hija de un Coronel honrado![14]

De nuevo se menciona la figura del bandido principal; pero esta vez el personaje enuncia un diálogo que indica la no correspondencia de su hija —y de sí mismo— con el ámbito social (las condicionantes en operación en el discurso señalan el deseo de cumplir con los requisitos sociales de *nombre y origen* para con su hija, y en términos ulteriores con él mismo). Nos encontramos con que la civilización y lo cultural implican cierto grado de pertenencia, pero también la necesidad de *ser algo y no ser algo* (ser coronel honrado, no ser bandido miserable).

La civilización, la cultura y lo artificial conllevan en consecuencia características que implican el estatus y la jerarquía, como en la cita siguiente: «Todo lo que el lujo puede amontonar en un rico salón, se encontraba allí, aunque en desorden, porque la habitación no se prestaba para arreglo exquisito».[15] Lujo y riquezas no resultarían propios de lo únicamente natural o biológico; son una cuestión sociocultural, de jerarquía, de poder económico, aunque en esta cita se evidencie un desajuste con respecto del canon, ya que se precisa que «todo... se encontraba allí, aunque en desorden, porque la habitación no se prestaba para arreglo exquisito».[16]

El espacio resulta inapropiado para la riqueza, como el propio Colombo, que aunque rico, no pertenece a la civilización aceptable y aceptada.

*Registros de la síntesis*. Un fenómeno que consiste en la unión de un sistema con otro, lo podemos identificar en la siguiente serie de marcas textuales. Dicho proceso de unión aparece de una manera particular, porque aparentemente, los signos de un sistema discursivo interfieren con el otro y lo modifican. Cito el primer ejemplo: «Aquella cueva, labrada a pico por la mano del hombre, era digna de estudio, por lo bien pulido de sus paredes, altas e iguales».[17] La cueva se encuentra en el Nevado, tiene la función de cueva, madriguera y escondite, sin embargo fue «labrada a mano», es «digna de estudio, por lo bien pulido de sus paredes». Se combina el aspecto de lo natural con el aspecto cultural. Siguiendo con esta idea, tenemos este otro registro, similar:

> Entre tanto el Capitán, siguiendo por un estrecho subterráneo. Se encontró bien pronto en otra cueva que, aunque más pequeña en dimensiones que la anterior, revelaba ser su habitación, por los objetos que en ella se veían. Consistían estos, en uno catre de lona, a cuya cabecera había colgadas sin orden ninguno, armas blancas y de fuego de todas clases, una gran mesa de nogal, dos cajas y media docena de sillas de tule.[18]

La «cueva» pasa a ser una «habitación» repleta de objetos desordenados. Lo propio de la naturaleza es acondicionado para que sirva a un fin humano y civilizado, vivienda y almacén. En el ejemplo que a continuación cito, se refuerza el comportamiento textual, lo natural es considerado y por tanto asimilado a un objeto artificial: «La azulada túnica de la montaña, estaba salpicada de vapores blancos...»[19] La montaña es humanizada, porque posee o «lleva puesta» una «túnica» como si de una persona se tratara. En esta cita posterior, se nos da cuenta de que la protagonista vivió más o menos separada de la sociedad de su lugar y de su época (el Jalisco de finales del siglo XVIII) y que:

> Extraño parecerá a mis lectores que una niña educada en la rusticidad de la montaña, poseyera talento para hacerse estimar por sus modales, pero esto queda explicado recordando que Colombo era hombre medianamente educado, había procurado limar aquella tierna flor que crecía y entreabría su corola entre las áridas rocas y los helados cierzos del Nevado. Además, poseía la joven una gran fuerza de voluntad, y una firmeza natural, dos cosas que con poco estudio la hicieron nivelarse con el tiempo, a las jóvenes más cultas que tratara.[20]

Nuestra heroína combina lo rústico del aislamiento y el contacto con lo natural (es considerada como una flor, con virtudes *naturales*); es educada por su padre y, a fuerza de su propio talento, logra adaptarse a las necesidades sociales de su ámbito (se niveló, es decir, se igualó con «las jóvenes más cultas que tratara»).

En un par de menciones a este aspecto de la fusión entre los sistemas discursivos de la naturaleza y la cultura, encontramos un comportamiento mucho más polisémico y ambivalente, pero no menos consistente con lo señalado; tales registros son: «¡Cecilia Miranda está sentenciada por el temible Capitán de los Subterráneos del Nevado...»[21] e «—Ignora que su padre es el terrible salteador de los subterráneos del Nevado...—».[22] En este par de marcas, el sintagma «Los subterráneos del Nevado» funciona a la vez como el nombre de la banda de bandidos y como el lugar o espacio (plural) en el cual se desarrolla parte de las acciones. En una enunciación el sintagma se despliega como manifestación de lo civilizado (denominación) y en la otra enunciación se desempeña como elemento de la naturaleza (espacio bajo tierra). Un mismo factor realiza dos acciones semánticas diferentes. Es conjuntamente visto como integrante de la naturaleza, pero también de lo cultural.

La novela *La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado*, comentada analíticamente, lleva a cabo una reconstrucción literaria de una época concreta a través de ciertos factores que la autora consideró primordiales, como las representaciones de la naturaleza, la cultura y una amalgama de ellas.

Lo expuesto puede abreviarse en que la funcionalidad del título reside en que un elemento puede ser doble, que tal dualidad implica un vínculo operativo y, además, una oportunidad de elección. El primer título sustenta las implicaciones semánticas de un *quién* (familia, origen, cultura), mientras que el segundo soporta las implicaciones semánticas de un *dónde* (lugar, pertenencia, biología); en lo relativo a lo natural, la información básica coherente que obtenemos es que la naturaleza es concebida como una entidad autónoma, casi una fuerza orgánica, capaz de igualar por medio de analogías los factores humanos como la belleza o los sentimientos, o incluso la civilización misma. La presencia de la civilización y lo cultural se distingue en términos muy sucintos porque se le representa por abstracciones (las cuales provienen de estructuras sociales, legales, políticas económicas); lo cultural implica una aceptación y un rechazo, un condicionamiento que puede permitir o no la integración

al sistema, y, por último ,está relacionado en este texto con el orden y el desorden, con la jerarquía.

Por cuanto toca a la síntesis entre la naturaleza y la civilización, ambas presencias se interfieren y se modifican la una a la otra de manera continua: un signo puede pertenecer a lo natural y, sin embargo, funcionar en términos de lo civilizado; lo natural se encuentra con frecuencia humanizado y viceversa; lo ajeno biológico puede adaptarse y desempeñarse en la esfera cultural y social. Para reforzar lo anterior, se comprueba la fusión de estos dos sistemas discursivos en la reiteración encontrada en el paratexto (un solo elemento puede funcionar de dos sentidos distintos) en un estrato significativo diferente (el caso del sintagma «Los subterráneos del Nevado»).

La reconstrucción de la Nueva España en la literatura de fines del siglo XIX, que me he propuesto exponer en este trabajo sobre la novela *La Hija del Bandido* o *Los Subterráneos del Nevado* de Refugio Barragán de Toscano, versa sobre aspectos y comportamientos muy particulares (Naturaleza y Civilización), y pareciera que no necesariamente caracterizan de manera completa a la época; sin embargo, texto y escritora optan por ponerlos de relieve con y en la enunciación literaria misma. Por eso los elegí para ir desmontando su organización y descubrir qué clase de mecanismos complejos yacen en su profundidad y generan sentido. El universo mexicano de finales del siglo XVIII que la novela y la autora pretenden reconstituir con la escrituración literaria, corresponde más al momento histórico real que al ficticio que se quiere hacer pasar por histórico. Encontramos en esta representación–reconstrucción novelística, que lo cultural implica una sociedad estratificada y diferenciadora y que lo biológico implica una actividad que compara e iguala.

A partir de una organización abstracta de los resultados de nuestro análisis podemos establecer una serie de ejes de oposición. Dichos ejes generan y estructuran el sentido profundo de la novela de Barragán de Toscano, y se conforman como sigue:

| | |
|---|---|
| urbano | rural |
| quién | dónde |
| oficio | familia |
| ajeno | propio |
| cultura | biología |
| abstracción | concreción |
| diferenciar | igualar |

Si continuamos con este proceso de abstraer la información obtenida, podemos inferir que lo relacionado con la biología equivale a una concepción cercana a lo igualitario, a una «democracia», ya que los factores que se agrupan o relacionan con ella, realizan una actividad que compara e iguala. Mientras, en contraparte, los signos en contacto con la cultura equivaldrían a lo jerárquico, a una sociedad estratificada y diferenciadora. En otras palabras, desde la visión positivista del siglo XIX, la sociedad colonial es representada a través de elementos románticos, como la naturaleza cómplice de los sentimientos de los protagonistas. En el mundo rural, el espacio de las cuevas, después de todo labradas, se iguala con el de los corredores y zaguanes de las casas y conventos citadinos y la leyenda de los tesoros del Nevado de Colima es elevada a la categoría de novela, con el propósito educativo de la época del «orden y progreso» como emblema: el porfiriato.

*Notas*

1. E. Cros: *La sociocrítica*, pp. 92–93.
2. N. P. Ríos de la Mora: *Mujeres que escriben: textos femeninos en la literatura regional (1880–1910)*, pp. 82–86.
3. A. Villegas Cedillo: *La novela popular mexicana en el siglo XIX*, p. 20.
4. D. Maingueneau: *Términos claves del análisis del discurso*, p. 30.
5. H. Beristáin: *Diccionario de retórica y poética,* p. 271.
6. E. Cros: *op. cit.,* p. 81.
7. R. Barragán de Toscano: *La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado*, p. 6.
8. *Idem*, p. 15.
9. *Ibidem*.
10. *Idem*, p. 24.
11. *Idem*, p. 26.
12. *Idem*, p. 35.
13. *Idem*, p. 9.
14. *Idem*, p. 10.
15. *Idem*, p. 16.
16. *Ibidem*.
17. *Idem*, p. 8.
18. *Idem*, p. 10.
19. *Idem*, p. 19.
20. *Idem*, p. 34.
21. *Idem*, p. 13.
22. *Idem*, p. 30.

*Referencias*


Barragán de Toscano, Refugio: *La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado*, Ciudad Guzmán, Archivo Histórico Municipal de Zapotlán el Grande, 2004.

Beristáin, Helena: *Diccionario de retórica y poética,* México, Porrúa, 1995.

Cros, Edmond: *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros, 2009.

Maingueneau, Dominique: *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires, 1999.

Ríos de la Mora, Nora Patricia: *Mujeres que escriben: textos femeninos en la literatura regional (1880–1910)*, tesis de maestría en Historia, Colima, Universidad de Colima, 2007.

Villegas Cedillo, Albert: *La novela popular mexicana en el siglo XIX*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1984.

# Construcción del espacio colonial en la literatura mexicana del siglo XIX

**Josefina Moreno**
Universidad de Guadalajara

El estudio del espacio narrativo es esencial para la reconstrucción literaria de la Nueva España en épocas posteriores; la Colonia es un tema recurrente durante el siglo XIX mexicano, por lo cual es posible revisar la evolución que su representación va teniendo durante dicho periodo.

Para Gérard Genette, el espacio como categoría es uno de los elementos esenciales para la construcción narrativa: «en el uso corriente, la diégesis es el universo espacio–temporal designado por el relato».[1] Si bien para los fines de este estudio se privilegia el estudio del espacio, este no puede desligarse por completo del tiempo. Se realiza una aproximación a la descripción del espacio en cinco narraciones mexicanas que a retoman el tema colonial a lo largo del siglo XIX: *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi; *Xicoténcatl,* anónimo; *Los mártires del Anáhuac*, de Eligio Ancona; *Monja y casada, virgen y mártir*, de Vicente Riva Palacio, y *El pecado del siglo*, de José Tomás de Cuéllar.

## La ausencia cómplice: *El Periquillo Sarniento*

En la primera novela mexicana, *El Periquillo Sarniento* (1816–1830), se establecen varias pautas a seguir en la narrativa durante todo el siglo XIX; entre ellas, la intención didáctica como justificación social de la literatura, la presentación ejemplificadora de tipos que ejercen roles considerados como negativos, y el consecuente establecimiento de modelos aspiracionales para la construcción de la identidad nacional.

Sin embargo, la descripción del espacio físico en el que se desarrolla la diégesis (aspecto que al avanzar la centuria cobra cada vez

más importancia, al grado de que hacia el último tercio de esta, incluirla con profusión desde el inicio del texto pareciera una rúbrica de la novela mexicana) se obvia de manera deliberada.

En *El Periquillo Sarniento,* a diferencia de otras obras que estudio aquí, la distancia entre el tiempo en el que se sitúa el relato y el tiempo en el que se escribe el texto es marcada por la edad de su protagonista; corresponde cronológicamente al contexto colonial porque se escribe durante los últimos años de tal período y trata de los acontecimientos ocurridos desde el nacimiento del personaje epónimo hasta su muerte.

Al más puro estilo de la época, inicia con una justificación en la cual la instancia narrativa explica en primera persona las circunstancias en las cuales se escribe el texto y posteriormente, siguiendo los códigos de la novela picaresca, habla de su patria y de sus padres.

> Nací en México, capital de la América Septentrional, en la Nueva España. Ningunos elogios serían bastantes en mi boca para dedicarlos a mi cara patria; pero, por serlo, ningunos más sospechosos. Los que la habitan y los extranjeros que la han visto pueden hacer su panegírico más creíble, pues no tienen el estorbo de la parcialidad, cuyo lente de aumento puede a veces disfrazar los defectos, o poner muy en grande las ventajas de la patria aun a los mismos naturales; y así, dejando la descripción de México para los curiosos imparciales...[2]

Tal fórmula, que puede ser tomada bien por templanza neoclásica o bien por convencional falsa modestia, marca la tendencia en el texto por evitar la descripción de los espacios, incluso en algunos momentos en los cuales parecería indispensable hacerlo. Por ejemplo, al pasar unas breves vacaciones en una hacienda cercana, una señora le pregunta su opinión sobre el lugar.

> —Conque, señorito, ¿qué le han parecido a usted esos campos por donde ha pasado? Le habrán causado su novedad, porque es la primera vez que sale de México, según noticias.
> —Así es, señora —la dije—, y los campos me gustan demasiado.

—Pero no como la ciudad, ¿es verdad? —me dijo.
Yo, por política, le respondí:
—Sí, señora, me han gustado, aunque, ciertamente, no me desagrada la ciudad. Todo me parece bueno en su línea; y así estoy contento en el campo como en el campo, y divertido en la ciudad, como en la ciudad.[3]

Con este recurso humorístico, la instancia narrativa pareciera establecer un pacto con su lector implícito, el cual tendría que conocer el espacio que le es referido por ser una recreación del que habita: es su conciudadano y su contemporáneo.

No es de extrañar que una de las raras excepciones en que la descripción del espacio se hace explícita es cuando Periquillo llega por primera vez a Acapulco y ve el mar, que muy pocos de sus lectores conocerían.

No hubo novedad en el camino. Llegamos con felicidad a la ciudad de los reyes, puerto y fortaleza de San Diego de Acapulco. No me admiraron sus reales tamarindos, ni la ciudad, que por la humildad de sus edificios, mal temperamento y pésima situación, me pareció menos que muchos pueblos de indios que había visto; pero en cambio de este disgusto, tuve la sorprendente complacencia de ver por la primera vez el mar, el castillo y los navíos, que supuse que serían todos como el *San Fernando de Magallanes*, que estaba anclado en aquella bahía. A más de eso me divertí con las morenas del país, que aunque desagradables a la vista del que sale de México, son harto familiares y obsequiosas.[4]

La parquedad y denostación en la mayoría de los adjetivos calificativos apenas contrasta con «la sorprendente complacencia de ver por primera vez el mar, el castillo y los navíos», hecho casi insignificante que no parece matizar lo negativo de tal experiencia.

## La nostalgia originaria: *Xicoténcatl* y *Los mártires del Anáhuac*

Si bien inician tras la llegada de los conquistadores y antes de la caída de Tenochtitlan, en ambas novelas se esboza una construcción espacial que tiende a la exaltación del pasado prehispánico con la intención de ligar su legado heroico con la nación mexicana que le es contemporánea a cada uno de sus autores.

En los inicios literarios del siglo XIX, la anónima *Xicoténcatl* (1826) considerada como la primera novela histórica escrita en español, no solamente exalta el destino trágico del caudillo engañado por un conquistador que no comparte su elevado código de ética, sino que presenta la visión idílica de un espacio utópico con características de organización que pueden ser consideradas por algunos sectores como deseables para la consolidación de la naciente nación mexicana.

> La república de Tlaxcala era entonces un estado de una extensión mediana, pero de numerosa población; estaba situada en un terreno desigual y montañoso, a las inmediaciones de la que hoy se llama Gran Cordillera. Los pueblos ocupaban los altos, dejando los llanos para la agricultura, lo que favorecía también su defensa. Las casas y demás edificios eran más sólidos que brillantes, y por todas partes dejaban ver la igualdad que formaba el espíritu público del país. / Los castillos, los torreones y los palacios no contrastaban con las chozas de los pobres, insultando pública y escandalosamente su miseria.[5]

La más reciente de las obras que se revisan, *Los mártires del Anáhuac* (1870), comparte con la anterior algunos rasgos significativos en la visión del pasado y el destino trágico de los pueblos originarios (concretamente, de sus caudillos).

> La Venecia del Anáhuac, que no fue al principio sino un confuso hacinamiento de cabañas alrededor del mezquino templo de Huitzilopochtli, se había convertido en una hermosa y extensa ciudad que no tenía rival en el mundo descubierto por Colón y que podía competir con las más bellas capitales de Europa. [...] / Sus raquíticas chozas de cañas

> y juncos se habían convertido en magníficos edificios, calificados de palacios por los conquistadores europeos, y la cabaña del dios de la guerra se había trocado en el templo mayor de todo el Anáhuac desde cuya elevada cima no solo podía contemplarse el recinto de la ciudad, sino todo el gracioso panorama del valle, regado con el agua de las lagunas y circundado por una mágica cordillera de colinas.[6]

Resulta irónico que en este caso el lamento por la inevitable debacle del imperio parta de una visión eurocentrista que busca la validación de su grandeza en la fuente de su destrucción; no obstante, en esta ambivalencia prevalece la visión de un pasado glorioso cuyo simbolismo es inevitable asociar con el afán imperante en la época por mostrar a México como parte de la «civilización occidental».

## No todo tiempo pasado fue mejor: *Monja y casada, virgen y mártir*

En la misma línea de exaltación de lo prehispánico, *Monja y casada, virgen y mártir* tiene un elemento adicional: la degradación del espacio colonial en comparación tanto con el glorioso pasado como con el promisorio presente.

> Hace dos siglos y medio México no era ni la sombra de lo que había sido en los tiempos de Moctezuma ni de lo que debía ser en los dichosos años que alcanzamos. / Las calles estaban desiertas y muchas de ellas convertidas en canales, los edificios públicos eran pocos y pobres y apenas empezaban a proyectarse esos inmensos conventos de frailes y de monjas que la mano de la Reforma ha convertido ya en habitaciones particulares.[7]

Así es como comienza el texto, al establecer de manera tajante una distancia temporal específica que hace ajeno el espacio cotidiano a su lector implícito (una vez más, su conciudadano y su contemporáneo), quien necesita asirse a la familiaridad de las referencias que pueda proporcionarle la instancia narrativa para acercarse a él y reconocerlo.

> La calle de Ixtapalapa era esa larga y recta calle que hoy tiene en sus cuadras muy distintos nombres y comprendía todas las que se extienden desde la Villa hasta la de San Antonio Abad. / [...] Muchos años después, cuando se colocó el reloj de Palacio, se le dio el nombre de calles del Reloj a las que se dirigen al norte de la ciudad.[8]

Una vez restablecida la relación del lector con el espacio, se refuerza la idea de pérdida, exclusión y despojo de algo que le fue propio. Todo lo anterior mediante la inserción de una aséptica referencia histórica en la cual la adjetivación pareciera casi neutra.

> Después de la rendición de México la ciudad quedó casi reducida a escombros. Hernán Cortés trató de su reedificación autorizado por el emperador Carlos v y comenzó por señalar el terreno que en ella debían ocupar las casas de los conquistadores y el que debía ser para los conquistados. / Los españoles ocuparon el centro de la ciudad y la línea que marcaba esta parte privilegiada, que era un gran cuadrado separado de los demás por una inmensa acequia, fue lo que se llamó *la traza*.[9]

Una de las escasas relaciones positivas que establece la instancia narrativa con el espacio de lo colonial, se refiere a la construcción de un edificio emblemático del poder eclesiástico en la Nueva España: la Catedral de México. Se reconocen sus cualidades estéticas como obra arquitectónica, así como el trabajo intelectual que representa su diseño, planeación y construcción.

> En esos días estaba en construcción el templo de la Catedral y casi todo el terreno que esta ocupa estaba lleno de andamios, de montones de piedra, de madera, de inmensos bloques de granito; en fin, de todo eso que, formando para los profanos un caos inexplicable, es el pensamiento del arquitecto que va con la luz de la inteligencia a moverse, a ordenarse, a colocarse, a formar una maravilla del arte y a materializar en una mole gigantesca una idea encendida en la pequeña cabeza de un hombre.[10]

Tras externar su admiración por la realización material de un espacio público al que toda la sociedad puede tener acceso, muestra otra cara del poder eclesiástico, un espacio subterráneo al que entran pocos y del que salen aún menos. Abona así a la construcción en el imaginario colectivo de los espacios propios para la acción coercitiva y punitiva de la Inquisición.

> Por un corredor sombrío y angosto fue conducida sor Blanca por seis carceleros hasta llegar a un aposento grande y cuadrado, que tenía sobre la bóveda suspendidos algunos mecheros que derramaban una rojiza e incierta claridad sobre las negras paredes, sobre la extraña multitud de extraños objetos que había allí, hacinados por todas partes [...] / Por todo el aposento se veían instrumentos horribles de tortura: ruedas, garruchas, sogas, tenazas, braseros; pero todo tan amenazador, tan sombrío, que se presentiría para todo lo que aquello servía, aunque no se supiera.[11]

## La ciudad inmunda: *El pecado del siglo*

Fiel en más de un aspecto a los lineamientos establecidos por Fernández de Lizardi, en general la obra narrativa de Cuéllar no abunda en descripciones de ningún tipo, y es especialmente parca en la descripción de los espacios. *El pecado del siglo*, su primera novela, no es la excepción; no obstante, la ausencia de descripciones se compensa con la abundancia de referencias urbanas que permiten una vez más establecer un marco común entre la instancia narrativa y el lector, sobre todo porque en este caso la distancia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la escritura del texto es solamente de ochenta años, durante los cuales la fisonomía urbana se habría conservado en cierta medida hasta que la guerra de Reforma o de Tres Años (1857–1861) resultara en cambios verdaderamente significativos. A pesar de las simpatías políticas de Cuéllar por el bando reformista, tal hecho pareciera reforzar el pacto texto–lector implícito, ya que tal vez en algunos aspectos fuera más sencillo para ambos reconocer la ciudad de 1789 que la de 1869.

> Blanco y Quintero llegaron a San Cosme [...] y, en llegando frente a la iglesia, atravesaron por los potreros hacia el noroeste para entrar en la ciudad por el barrio de los Ángeles. / Dejaron los caballos en el tendajo de Malaespina [...] y echaron a andar aprisa para desentumirse. / Penetraron en la casa número 23 de la calle del Águila y cambiando sus ropas mojadas por otras del escaso guardarropa de Quintero, se dirigieron a la casa de Teresa.[12]

Siguiendo una vez más el ejemplo del *Periquillo*..., hay una descripción extensa en la cual se establece una valoración específica del espacio mediante la adjetivación utilizada, y que en el texto marca el parteaguas que se establece en la ciudad de México con la llegada del primer virrey ilustrado, el Conde de Revillagigedo.

> La Plaza Principal de México el 21 de octubre de 1879 presentaba un aspecto repugnante. / Multitud de puestos de vendimias, ropavejerías y bazares de objetos de desecho, grandes hacinamientos de basuras y restos de hortalizas, todo esto al abrigo de chozas medio derruidas y ennegrecidas por el tiempo. / El centro de la plaza era un conjunto deforme de todo lo inmundo. Alrededor de aquellas casucas con techos de tejamanil, pululaban cerdos hambrientos, vacas que rumiaban las verduras medio podridas y multitud de perros que formaban círculos en cada montón de basura.[13]

A pesar de que se hacen explícitas en el texto las intenciones del virrey por poner orden en tal caos, el final de la novela abre con una imagen que anuncia el colapso del orden establecido y los paulatinos cambios que permitirán el fin del régimen colonial. El tumulto se agolpa hacia la Basílica de Guadalupe. Signos inequívocos del fin del mundo.

> Más de cien mil almas pululaban en aquellos momentos por todas las calles de la ciudad y corriendo en todas direcciones pretendían librarse del fuego celeste que amenazaba convertir la ciudad en cenizas.[14]

## A manera de conclusión

Aunque existen diversos factores que condicionan la forma en que la narrativa mexicana del siglo XIX construye el espacio de lo colonial durante el devenir de este período, en los ejemplos estudiados se esbozan ciertas constantes que pudieran ser útiles para un estudio posterior, más extenso.

Sin excluir como factor determinante los recursos estilísticos y características inherentes a los diferentes períodos que pasa nuestra narrativa, en los casos estudiados la abundancia y detalle en las descripciones va en relación directa con la cantidad de años que separan el tiempo de la narración del de la escritura del texto, y condiciona de manera significativa el carácter del pacto que se establece entre el texto y el lector.

Con independencia de las circunstancias de la publicación de los textos estudiados, pareciera que en los textos que crean el espacio de la ciudad de México durante la colonia, tuvieran como común denominador el hecho de que la instancia narrativa se asume como habitante de dicha ciudad que escribe para sus otros habitantes.

En el caso de la creación del espacio de las ciudades sede de los imperios originarios, la carga simbólica corresponde a ideas e intereses propios de la época en que se redactaron los textos. Esto es propicio debido a que la descripción de espacios que adquieren tintes casi míticos implica que la instancia narrativa construye algo que es desconocido para el lector.

En cualquier caso, la construcción del espacio colonial en la narrativa mexicana del siglo XIX es una fuente primordial para la fijación de un imaginario colectivo determinado sobre la Nueva España en la sociedad mexicana actual.

*Notas*

1. G. Genette: *Palimpsestos*, p. 376.
2. J. J. Fernández de Lizardi: *El Periquillo Sarniento*, p. 13.
3. *Idem*, p. 50.
4. *Idem*, pp. 394–395.

5. Anónimo: «Xicoténcatl» en *La novela del México colonial*, pp. 88–89.
6. E. Ancona: «Los mártires del Anáhuac» en *idem*, p. 441.
7. V. Riva Palacio: «Monja y casada, virgen y mártir» en *idem*, p. 355.
8. *Idem*, p. 369.
9. *Idem*, p. 373.
10. *Idem*, p. 376.
11. *Idem*, p. 536
12. J. T. de Cuéllar: *El pecado del siglo*, p. 195.
13. *Idem*, p. 231.
14. *Idem*, p. 437.

*Referencias*


Ancona, Eligio: «Los mártires del Anáhuac» en *La novela del México colonial*, tomo I, México, Aguilar, 1991.

Anónimo: «Xicoténcatl» en *La novela del México colonial*, tomo I, México, Aguilar, 1991.

Cuéllar, José Tomás de: *El pecado del siglo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana número 165), 2007.

Fernández de Lizardi, José Joaquín: *El Periquillo Sarniento,* México, Porrúa, 1990.

Genette, Gérard: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

Riva Palacio, Vicente: «Monja y casada, virgen y mártir» en *La novela del México colonial*, tomo II, México, Aguilar, 1991.

# Inquisición maligna. Variantes de la narrativa mexicana contemporánea con tema novohispano acerca del estereotipo o «leyenda negra»

**Alberto Ortiz**
Universidad Autónoma de Zacatecas

> Pero he aquí que el personaje
> más destacado en el mismo tribunal
> no aparece casi en las obras de apologistas,
> detractores, historiadores, críticos, etc., etc.
> Sólo los novelistas con instinto certero
> han hablado de él, pero sin profundizar
> o sin llegar a las últimas consecuencias.
> Julio Caro Baroja

## Antecedentes

### *La supresión gaditana del Tribunal*

Uno de los pilares simbólicos de la transición medieval–renacentista–barroca y de la polémica ilustrada entre defensores de la tradición y difusores de la modernidad es el Tribunal del Santo Oficio. Actualmente dicha institución puede apreciarse, desde la perspectiva intermedia de la realidad y el mito, como presencia abatida por los cambios políticos y como fenómeno de la mentalidad colectiva en función textual y plástica, de acuerdo con los estudios culturales. El final de su operación social y legal sugiere el inicio de la conformación abierta de su «leyenda negra», constructo mitológico con bases históricas, como toda leyenda, que parece sintetizarse en un cliché utilizado por literatos a manera de referente, atmósfera narrativa y tópico crítico para los nudos ideológicos de los personajes.

En las discusiones legislativas de las Cortes de Cádiz el Tribunal del Santo Oficio se eliminó oficialmente. Este hecho, que marca el inicio de una serie de polémicas orales y escritas constantes, acaeció

el 22 de febrero de 1813, con noventa votos a favor y setenta en contra. Juan Antonio Llorente,[1] cronista de la opinión a favor de la supresión, apunta: «En el mismo año 1813, a 22 de febrero, las *cortes generales* suprimieron también el Tribunal del Santo Oficio [...] para cuya inteligencia y más fácil adopción, hicieron circular en el reino cierto *manifiesto* en que indicaron al pueblo una parte de las razones que había para la providencia».[2]

Antes y después operaron algunas infructuosas o débiles reinstalaciones y nuevas cancelaciones del tribunal inquisitorial. El gobierno invasor dirigido por José Bonaparte prescribió una de las aboliciones mediante decreto emitido el 4 de diciembre de 1808, sin mayores consecuencias; el mismo Fernando VII lo restauró; luego los diputados dictaminaron su caída en la fecha señalada. Un año después ocurrió un intento de reinstalación, y de nuevo se emitieron documentos rectificando la supresión; por ejemplo, el del 9 de marzo de 1820, con el que se supone definitivamente zanjado el asunto a pesar de algunos rebrotes regionales. Para varios investigadores, sin embargo, no hubo tal, pues actividades, cargos y controles similares a los desempeñados por la Inquisición siguieron llevándose a cabo en la práctica normativa.

Paradójicamente, el debilitamiento en las percepciones mesiánicas de la Iglesia, combinado con cierta laxitud de los líderes inquisitoriales —tal vez distraídos por la búsqueda de una adecuada y práctica reconfiguración de los supuestos enemigos de la fe, cuya presencia e ideología mostraban un nuevo rostro, ahora más metódico y racionalista, alejado de la imagen del hereje y la bruja— acarrearon que la otrora omnipresente institución rectora de la vida moral pública y privada pareciera incapaz de adaptarse a los retos de las decisiones civiles y liberales que se avecinaban.

En la misma aparente contradicción cabe la percepción de que incluso el Tribunal colaboró indirectamente para la redacción de su epitafio, ya que la ansiedad reformadora requería de un objetivo lo suficientemente temible pero igual de desprestigiado entre los letrados como para servir de foco ante reclamaciones reales.

Los casos de personas destacadas en el conocimiento llevadas a juicio, torturadas y conducidoa a la hoguera durante los espectaculares autos de fe —la mayor parte tomados de los archivos inquisitoriales, como se sigue haciendo— fueron parte importante de los alegatos distribuidos entre los discursos, panfletos y tratados políticos que se esgrimieron contra el pasado institucional.

Los abolicionistas adujeron que el Santo Oficio era incompatible con la doctrina cristiana y con los nuevos atributos del hombre: la democracia, la ciudadanía y la razón. Por ejemplo, Antonio José Ruiz de Padrón,[3] diputado canario en las cortes gaditanas, disertó acerca de tres proposiciones lapidarias:

> Primera. El tribunal de la Inquisicion es enteramente inútil en la iglesia de Dios. / Segunda. Este tribunal es diametralmente opuesto á la sábia y religiosa Constitucion que V. M. ha sancionado, y que han jurado los pueblos. / Tercera. El tribunal de la Inquisicion es, no solamente perjudicial á la prosperidad del estado, sino contrario al espiritu del evangelio, que intenta defender.[4]

La historia de la institución, celosamente recogida y expuesta a manos de los críticos amparados por la libertad de las ideas, mostró entonces una faceta de la actividad inquisitorial que antes no se podía percibir, como si un gran dique se rompiera a golpe de expedientes.

Fueron los conocedores de la maquinaria inquisitorial quienes modificaron su estructura hasta desconocerla para calificarla de incompatible con los preceptos que debía fortalecer, así que la aparente lucha entre liberales y conservadores se traduce a manera de una falacia de tratamiento histórico. La gran cantidad de documentos que este proceso produjo puede leerse como un recurso desesperado por asir el estado de cosas que ya no correspondía a la delicada y profunda alteración que significó la práctica de las ideas ilustradas. Inútil esfuerzo, se comprende, pues el germen del liberalismo había hecho mella en la conciencia hispanoamericana, y si las cortes de Cádiz no hubiesen desaparecido el aparto inquisitorial, eventualmente los movimientos insurgentes hubiesen derribado sus estructuras.

> En fin, discúrrase cuanto se quiera en favor de la Inquisición y se hallará escrito en Cádiz con motivo de tan célebre controversia; pero la razón triunfó por fin en las cortes; [...] por la fuerza de las razones contrarias a la conservación del Tribunal que tan funesto había sido a la prosperidad nacional en el espacio de más de tres siglos.[5]

Resulta notorio que hubo un acuerdo tácito entre los diputados con tendencia liberal, pues, además de sus lazos eclesiásticos, coincidieron, como Padrón y Llorente, en la idea de que la Inquisición había dañado a la sociedad católica, y su presencia representaba una extensa y profunda mácula en el sistema y en la historia; por lo tanto, procuraron depurar el funcionamiento religioso del todavía imperio español. Nos legaron como verdad moderna que instituciones de ese tipo eran un lastre para toda nación que pretendiera resolver con éxito los retos de los nuevos tiempos.

## Un caso del estereotipo en la narrativa decimonónica
### *Las novelas de Riva Palacio*

A partir del trabajo literario del siglo XIX y su visión de lo novohispano, hemos heredado prejuicios que tienen una gran carga ideológica; por ejemplo, considerar el periodo novohispano un trozo de historia perdida e indigna de mención si no es para su censura.

La «leyenda negra» del periodo colonial según la versión decimonónica se reveló en varias obras, entre las que destacan las novelas *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*, de Vicente Riva Palacio.[6] La conexión entre esta narrativa y la institución coercitiva inicia desde la denominación de las obras. Originalmente, *Monja y casada, virgen y mártir* llevó el subtítulo de *Historia de los tiempos de la Inquisición*; mientras que *Martín Garatuza* se conoció con el agregado de *Memorias de la Inquisición*.

Los novelistas del siglo XIX consideraron que tenían sobre sus hombros la pesada carga de deslindarse definitivamente de un sistema cultural heredado e indeseable. Estos hombres de letras y de lucha política reflejaron sus conceptos tratando de encontrar el porqué de la situación del México de su tiempo a través de evidenciar la

época colonial, rescatando aquello que sirviera de fundamento y antecedente a sus intereses de formar una nación libre y acorde con el modelo del tiempo. Riva Palacio lo expresa, como otros, en sus textos y en la línea narrativa que escribió por capítulos para entregar.

Ambas novelas se ubican en el siglo XVII. El escenario descrito no puede ser más desolador, la ciudad y el ambiente que la cubre son deplorables: perros sueltos y feroces, a la par de delincuentes, deambulaban por las calles sucias y oscuras de la ciudad de México, en la que reina la ley de la selva; los malhechores de todos los estamentos socioeconómicos habían convertido la metrópoli en un nido de intrigas, asaltos y homicidios... así se mostrará el dominio colonial y sus manifestaciones; en otras palabras, ese modo de vida ocasionaba desperdicio, pobreza, delincuencia, superstición; según esta novelística, las costumbres e instituciones habían hecho crisis, y los eventos que se desarrollaban eran producto de lo mismo.

Cada personaje y cada evento parecen realizarse bajo la sombra de la hipocresía y la doble moral; menudean los títulos nobiliarios falsos, las citas a escondidas y con oscuras intenciones, los cohechos, las casas de dudosa reputación; familias enteras aparecen de la noche a la mañana con un nombre diferente, se pactan traiciones y alianzas, priva el disfraz y el embozo, se ejercen odios y venganzas. De tal manera que la lealtad, la pureza y la justicia se ven oprimidas ante la avalancha de maldades y el gran peso que tiene la historia negra.

La crítica y hasta la ironía del autor en este nudo de regresos avisados al lector, complicidades, excursiones, historias superpuestas, enredos, engaños dobles, autoengaños, realidades históricas y verdades a medias o reinventadas es constante, dura, a veces poco meditada, pues hasta el cansancio retrata un mundo de sordidez y lo avala con sus comentarios de posesión de la verdad, mediante documentos históricos.

¿Dónde está, pues, la época de religiosidad extrema, de amor al prójimo, de dedicación a las labores ascéticas, de caridad cristiana? ¿Está rigiendo esa filosofía católica la vida cotidiana de los novohispanos? ¿La espiritualidad y el recogimiento vertebran los actos de la grey? Ciertamente Riva Palacio intenta alejar a sus personajes

del ideal planteado por las normas que supuestamente regían para hacer más fácil su crítica al sistema colonial Así, nadie parece ser congruente con el deber ser, nadie está haciendo lo que debe, y sus relaciones humanas están determinadas por ese engaño constante.

Si bien el mundillo de las pasiones denuncia la violación a la doctrina, el de los significados es muy lógico. En el contexto ficticio de las obras, con sus sombras, ardides y malentendidos, los signos, símbolos y significados dotan de una fuente inagotable de posibilidades narrativas la idea de oscurecer la época de la colonia. En tanto no hay nada claro, abierto, verdadero, lúcido, los significados toman fuerza y se convierten en los indicios y en los comunicados comunes para una sociedad de falacia como se pretende mostrar en las novelas. Uno de los centros irradiadores de esta semiótica de la oscuridad es la Inquisición con sus cárceles ocultas, sus ansiedades de control, sus comisarios perversos y su vigilancia perpetua e intrusiva.

Las señas y contraseñas codifican la comunicación cotidiana, el estilo de hablar y ponerse de acuerdo del mundo colonial: recados, cartas selladas, edictos, autos, repique de campanas, silencios, conspiraciones, objetos, latinajos, emblemas, etcétera arman un mundo de significados convencionales tan rico como confuso, y, según la visión del autor, absurdo, contradictorio y supersticioso, porque la denuncia y la vigilancia inquisitoriales no permiten libertad de opinión.

Los detalles fantásticos no indican un mundo de ultratumba enriqueciendo la narración, sino que sirven de señalamiento de la ignorancia de la sociedad; según Riva Palacio, son alucinaciones inducidas, así crítica al fanatismo religioso.

Además, el autor remarca las diferencias morales entre su tiempo y el colonial en comentarios directos respecto de lo que va narrando. Todo el tema parece y pesa ante los ojos del lector como un mero pretexto para tachar, y ensombrece la mentalidad y el modo de vida que supuestamente se eliminó con la Independencia.

Es claro que Vicente Riva Palacio quería impresionar a sus lectores con un recorrido minucioso a través de una época que dibuja oscura, viciada y represora. Se advierte, más allá de su trabajo como escritor de novelas por entregas, el ideario que sustentó a casi todo hombre

de letras del siglo XIX: la preocupación por consolidar la nación, refiriendo lo que en su opinión no era correcto hacer, novelando una época representada por el dominio inquisitorial en una sociedad ignorante e injusta, mirándose en un espejo para reflejar el propio y llevar al mensaje de «civilidad» y «buen gobierno» que ahora, independientes e hijos de la razón, los mexicanos debían conservar.

## Las variantes del estereotipo inquisitorial en la narrativa mexicana contemporánea

Luego de una larga tradición textual que ha conformado la «leyenda negra» acerca del funcionamiento del Tribunal del Santo Oficio y, por ende, de toda la época novohispana, las denominaciones o referencias históricas, sociales y culturales han conformado un estereotipo que, en general, se utiliza en la narrativa mexicana contemporánea cuando esta versa alrededor de los acontecimientos y personajes coloniales.

Hipotéticamente, la recreación del papel «negro» institucional se traslada del siglo XIX a la narrativa actual a manera de un referente semántico cuyos sentidos y enlaces por lo general no se someten a juicio, salvo algunos intentos de crítica imparcial, lo cual hace pensar que el conocimiento de los autores contemporáneos respecto del mundo novohispano y sus instituciones, la Inquisición en particular, proviene de un lugar común, es decir, de un cliché.

La herencia dota al narrador contemporáneo de un referente que ya no tiene necesidad de caracterizar, porque su sola mención basta para rodearla de un campo semántico en el que privan conceptos prejuiciados y negativos. Caso típico de este traslado está constituido por la novela de Enrique Serna, *Ángeles del abismo*, obra que debe mucho a las novelas de Riva Palacio —así lo admite el autor—, en particular, la estructura abigarrada folletinesca, los episodios truculentos y enlazados basados en el suspenso entrecortado, la atmósfera ambigua que critica constantemente las actitudes supuestamente hipócritas de los personajes, la ironía y la parodia, las descripciones del vicio y el pecado, la condena a la Inquisición, la personificación torva y patológica, la imposibilidad de la pureza física o espiritual, los

diálogos inusitados y los finales cuasimoralizantes. Incluso el propio recurso de impulso creativo se comparte: Riva Palacio y Serna basaron su idea inicial en uno o varios expedientes inquisitoriales para bordar la fabulación libremente.

Es justamente esa institución, la que, desde la analogía cultural, estructural e ideológica, atrae hasta acrisolar todas las prevaricaciones idiomáticas, alegóricas y literales de la reinterpretación del pasado novohispano. El mito compuesto a su alrededor es materia inmanente propia de la ficción literaria. Para el caso de la novela de Serna, el personaje fray Juan de Cárcamo representa al inquisidor perverso, las cárceles un temor social constante, y toda la maquinaria religiosa un sistema represivo y sádico.

Habiendo establecido un enfoque crítico acerca de la vida novohispana en su *dossier* histórico *Ritos de sangre y sexo*, era de esperarse que José N. Iturriaga conservara el dictamen acusador contra las anécdotas de violencia y pulsión sanguinaria del pasado colonial en su novela *Linaje de brujos*; la cual califica de «novela histórica realista» en la «advertencia inicial», donde cita sus fuentes generales, al tiempo que declara fidelidad a «los hechos fundamentales que realmente sucedieron»,[7] la conexión entre creación e historia que varios escritores asientan. El relato explora las contradicciones éticas, sociales y religiosas contraponiendo la personalidad hipócrita del obispo de Cuernavaca, Heberto de Fuencerrada,[8] y las actividades chamánicas reminiscentes entre los indígenas, representadas por el indio Miguel Bernardino, supuesto brujo procesado por la Inquisición.

Al centro de la personificación maligna se sitúan la tortura, la cárcel y los procedimientos inquisitoriales, como si su funcionamiento solo fuera una extensión de las iniquidades humanas. Igual que en la obra de Riva Palacio, el relato muestra cierta fruición por describir las atmósferas lúgubres, los espacios infectos, las intenciones aviesas, las injusticias descaradas, la doble moral de los religiosos, las herramientas de tortura y hasta el sadomasoquismo de los jueces, aspectos que fortalecen la idea de una época oscura, intolerable y bárbara, cuya única preocupación estriba en el ejercicio brutal del poder y el predominio de la sinrazón.

En *Los cimientos del cielo*, Juan Miguel Zunzunegui aprovecha la idea del sistema evangelizador por medio de la cruz y la espada para plantear una hipotética dinastía indígena nahua de custodios de las divinidades prehispánicas que ya no auxilian a sus hijos, pero que siguen presentes en la comisión generacional de evitar a toda costa la conclusión de la catedral de México. Dioses representados en piedra y descendientes de guerreros sagrados operan desde los mismos cimientos del edificio inconcluso, esgrimiendo una quimérica victoria justo cuando la aculturación hispánica, el mestizaje y el obligado cambio de los tiempos hacen inútil su tarea.

La información al respecto parece sacada de una enciclopedia o de un libro de historia. Para cualquier lector medianamente enterado de las estrategias de evangelización, la resistencia idolátrica indígena y la crónica acerca de la construcción de la catedral metropolitana resulta claro que el autor consultó algunos datos curiosos, partes de la vida de ciertos personajes mitificados, y anécdotas de tinte difusor para aderezar su relato central de intrigas, sabotajes y misterios. El resultado es una visión sesgada de la vida y la época y el pensamiento novohispanos, lo cual queda confirmado al cotejar el resto de su producción, consistente en novelas pseudohistóricas ambientadas en otras épocas y sucesos.

Aunque la fabulación es ingeniosa y los conflictos internos de los personajes tienen consistencia emocional, el esfuerzo por narrar los odios mortales entre las cabezas de una familia hispano–criolla y otra mexica desmerece por el abigarramiento de pasajes sensacionalistas propios del sistema capitular de la novela tipo *best seller*. Para el caso, el cliché negativo de la Inquisición se extiende a todo el sistema colonizador, relatando constantes episodios en los que, desde Europa hasta América, el poder monárquico y católico, a través de los emisarios inquisitoriales perseguían a todo hombre o mujer con ansias de libertad de pensamiento.

La autora de *Mi vasallo más fiel*, Erma Cárdenas,[9] cumple en esta, su primera novela, la petición de Julio Caro Baroja que sirve aquí como epígrafe: cederle al inquisidor el papel principal en la historia del Santo Oficio y profundizar en su personalidad. La narración no

solo tiene como protagonista principal a Pedro Moya de Contreras, uno de los prototipos novohispanos dentro de la historia de la función institucional de inquisidor general, sino que sus alocuciones están diseñadas a doble voz, de tal modo que atestiguamos tanto la imitación de su habla escolástica como la intimidad de su pensamiento.

Con los parlamentos se diseña una recia personalidad, la inflexibilidad del carácter acostumbrado a la obediencia, exigente del respeto al estatus e intolerable al reto, aún proveniente del virrey; pero también la firmeza frente al trabajo, la disciplina del cuerpo (incluida la flagelación), el compromiso oficial y la ansiedad neurótica por resolver, prever y normarlo todo en materia de dulía, latría, doctrina, heterodoxia, etcétera.

Los continuos parlamentos internos o de la conciencia, destacados por cursivas en los párrafos, se dividen en dos modalidades generales: las frases metafóricas de estilo cortado y breve que añaden lirismo generalmente melancólico y los soliloquios culpables y tormentosos sobre pulsiones pasionales que describen las crisis y las paradojas ocultas de la espiritualidad del inquisidor frente al erotismo despertado por las tentaciones del anhelado placer carnal proveniente de hombres y mujeres adolescentes. De esta forma, la voz del inquisidor domina la narración. Su protagonismo apabullante permite al lector una introspección recóndita y total.

Resulta evidente el arduo trabajo de investigación histórica y filológica que precedió la redacción del texto, ya que las referencias al comportamiento de los jerarcas eclesiásticos y cortesanos, el pensamiento doctrinal, los procedimientos inquisitoriales y las expresiones colonialistas matizan correctamente la recreación; aunque el léxico pretende erudición y tecnicismos aunque los interlocutores no sean letrados de cultura superior. Otro acierto de la novela consiste en el disfraz biográfico que rompe sus propios límites para regenerar normas, documentos, hechos y creencias encabalgadas entre el viejo y el nuevo continente, dispuestos a manera de recursos, datos, pensamientos y acontecimientos narratológicos diseminados por cada breve capítulo; de tal manera que el lector termina enterado del paulatino proceso de conformación del microcosmos novohispano.

La crítica a las condiciones deplorables de la vida en las colonias y sus habitantes está combinada con la necesidad consciente del inquisidor en jefe de trabajar y esforzarse para lograr las mejoras morales y administrativas que se creen adecuadas en la ideología dominante; por lo tanto, el uso del estereotipo acerca de la Inquisición represora y malvada tiene una justificación personal, vocacional e intimista que no se encuentra en las demás obras que retoman la leyenda negra con este cariz. Es muy probable que la versión de Cárdenas sea la reproducción mejor lograda en comparación con la verdad histórica alrededor del celo y la preocupación de los inquisidores, tanto como personas de su tiempo como responsables de una delicada encomienda en la corrección de la religión.

Una más de estas novelas, *Las mujeres de la tormenta,* de Celia del Palacio, sirve de equilibrio y contracara a la idea analizada aquí respecto de cómo los autores utilizan la Inquisición en sus recreaciones de la época novohispana. Básicamente la mención típica de institución represora se mantiene, pero su uso justo como parte de la versión de la escritora de la leyenda tradicional «La mulata de Córdoba» la ubica en un tratamiento diferente, sí a guisa de recurso de la trama narrada: inevitablemente la mulata debe ser acusada ante el Tribunal por brujería, capturada, enfrentar un proceso y parar en una cárcel para poder escaparse por medio de la magia; pero la relación entre delito, infracción, ilegalidad y transgresión del personaje frente a la labor rectora, juzgadora y coercitiva del Tribunal se dinamiza e iguala porque la hechicería o magia negra de la mulata realmente opera a favor del episodio fantástico.

Además, en los otros episodios que concatenan la estirpe de mujeres hechiceras, la Inquisición prácticamente no se menciona. Esto resulta curioso y refrescante porque los relatos refieren hechos mágicos y sincretismos transgresores ocurriendo a manera de realidades que dotan de poder a las mujeres dueñas de una herencia física representada por un peculiar cuchillo, actante principal para el nexo de las historias a través de los siglos XVI al XXI; y una herencia metafísica ejercida desde la diferenciación genérica. En medio de estas secuencias de vidas femeninas especiales, la autora

ha integrado textos marginales de carácter mágico que aparecen en los procesos inquisitoriales de la Nueva España, como el conjuro por habas y algunas fórmulas de magia amatoria; pero ha combinado tradiciones de la brujería europea, el animismo africano, las supersticiones americanas, los ritos prehispánicos y la herbolaria mexicana para —entre conjuros, pócimas, entes maravillosos, poderes mágicos, hechizos, aquelarres, brujerías y encantamientos— instalar a la magia en sus personajes y hechos narrados, en cuyo caso parecería natural incluir la intervención y persecución inquisitorial porque era parte nodal de su competencia. En cambio, las magas–brujas de la novela, hacen y deshacen casi a su antojo, prácticamente sin importarles la calificación religiosa, retando al sistema y anulando el temor a la institución que en otras narraciones aparece inherente al escenario reproducido.

En varios casos las novelas no se entretienen demasiado en los procedimientos inquisitoriales, sino que los mencionan a manera de un obstáculo o amenaza que los personajes deberán superar con sus habilidades, es un juego de oposiciones en las funciones de la estructura narrativa. Eso indica también que, al menos en ese aspecto, los contenidos esenciales de tales obras no provienen de una investigación en los expedientes del Archivo General de la Nación, ramo Inquisición u otro fondo reservado, sino que la información para recrear juicios, procesos y denuncias inquisitoriales derivan o de la percepción personal del autor, o de un conocimiento común, o de una consulta superficial, o, en el mejor de los casos, del talento literario para diseñar personajes y armar escenarios sorprendentes.

En las novelas principales actuales que tienen a sor Juana Inés de la Cruz como personaje principal, la Inquisición funciona de referente de maldad e injusticia, todas coinciden al mencionar aspectos que reeditan la «leyenda negra» alrededor del Tribunal.[10] Destaca *Los indecibles pecados de Sor Juana*, de Kyra Galván, por un lado, debido a que la idea de una sor Juana espía virreinal mantiene constante la tensión entre el personaje y un aparato judicial que se supone erróneamente omnipresente y expedito; y por otro, porque se remeda una confesión de sor Isabel María de san José, sobrina de sor Juana

a los inquisidores, aunque tal recreación está alejada de los formatos oficiales comunes en los procesos.

En casi todos los ejemplos la Inquisición tiene ya destinada una carga simbólica: es una sombra, una amenaza que se cierne constante sobre las conciencias y los actos de los individuos, un índice del miedo colectivo, simbólico y real, ante la ruptura, la transgresión y la diferencia; al menos despierta preocupación, señala la advertencia del castigo, la inflexibilidad, la opresión; su constancia amenazante en la narrativa de corte histórico coincide con la importancia que tuvo en la vida y en el pensamiento novohispano, pero su cariz maligno proviene de una reprobación del pasado que se basa en el prejuicio de la oscuridad frente al progreso, para el cual toda institución colonial y anquilosada parecería nefasta y toda aquella nacida del racionalismo y el liberalismo político económico representaría un avance.

No hay duda de que el Tribunal del Santo Oficio fue un organismo coercitivo, ni de que, por lo mismo, sus acciones le granjearon el repudio histórico; efectivamente torturó, confiscó, desterró y asesinó a muchas personas inocentes, desde Tritemio a Giordano Bruno, pasando por los Carbajal y la toledana Elvira... ejemplos sobran; significó un estanco de intolerancia y vigilancia del cual era muy difícil salir una vez dentro; censuró e intentó controlar la vida íntima y social de los individuos mediante el ejercicio del poder físico y religioso, eso no se discute, lo que está en tela de juicio es la faceta estereotipada que utilizan casi todos los literatos contemporáneos para ubicar acontecimientos narrativos en este rubro y armar una historia que de suyo debería revelar universos desconocidos y no repetir lugares comunes.

## En busca de novelas verosímiles: a manera de conclusión

La continuidad de los ciclos narrativos representa una característica natural de la creación, es decir, expresiones artísticas de hoy miran al pasado y adquieren en su beneficio la herencia que dejan los estilos anteriores, así construyen, revolucionan y crean su propia propuesta estética. Esto parece otorgar a los escritores el derecho a

reconsiderar y expresar formas, temas y recursos ya utilizados: nada nuevo hay en literatura; de hecho, la única manera de ser original es reconocer las herencias discursivas; sin embargo, la historia de la literatura debe estar atenta a estos renacimientos, a los círculos re–generativos y a las posibilidades de ruptura o continuidad de las manifestaciones literarias. Es posible que estemos en medio de un reciclaje temático de este tipo.

En los escritores decimonónicos la preocupación por reconstruir la historia y conformar un modelo de patria es evidente; pero hay que diferenciar cuando menos dos posturas principales en ellos: la primera, de corte clasicista, que trataba de reconstruir la realidad, es decir, la imitación de la realidad, o mímesis realista ilustrada, que abogaba por el tono referencial; la segunda, de cepa romántica, que centraba su estética en la expresividad individual y en la conciencia histórica.

Esa espontaneidad, en el caso mexicano, se sujeta al programa nacionalista liberal, y su aportación individual es limitada por la preocupación de construir un modelo cultural mexicano. Son los escritores militantes de este grupo quienes bautizan y dan forma al concepto de leyenda negra de la colonia; son ellos, permeados por la conciencia histórica, quienes recrean un pasado que les parece negativo y dañino para la nueva nación que empezaba a surgir.

Pero en la narrativa actual dichas tendencias corresponden más a la posibilidad estética que el autor quiere construir como parte de su libérrimo ejercicio de estilo. La novela tuerce la verdad histórica porque lo que importa es la dimensión estética acabada, redonda, no el apuntalamiento de una ideología política. La base histórica da sustento a la trama ficticia y acaso fantástica hasta la contradicción, pero no procede de una exigencia estilística de fidelidad; al contrario, el cliché se llena de significados encadenados a la ficción de la trama esencial, es decir, se usa porque ya se comprende en tanto recurso.

Sin embargo, estas diferencias, sin menoscabo de la sobresaliente urdimbre textual, solicitan una relectura juiciosa para determinar el nivel de verosimilitud en la obra, no porque el texto lo requiera o el autor lo haya planteado, sino porque el contexto en el que se

inscriben los acontecimientos es, de suyo, una eventualidad temporal y espacial objetivable, histórica en la mejor de sus versiones formales; enlazada con la discusión respecto del vínculo, el abismo y la frontera entre historia y literatura, se encuentra la noción de fábula en ejercicio prejuiciado que aún se aplica desde los criterios actuales a todo pensamiento o acción novohispana.

Si la leyenda negra es verosímil, el peso histórico de la novela es mayor, y puede ser criticada mediante enfoques documentalistas y hasta positivistas; si la versión de este mundo contradictorio y hasta deleznable es falsa, la fantasía en espiral retorcida dota al acontecimiento narrado de una estética original que efectivamente rompería con los esquemas oficiales de la reconstrucción cultural. Por supuesto, todo analizado desde las bases que instala el propio texto, sin necesidad de recurrir a las buenas intenciones del autor.

Quien ve hacia el pasado con la intención de reconstruirlo no ve algo ajeno a su identidad, percibe un elemento al que está unido por vínculos inexcusables, descubre su propia tradición, que es tanto como estar frente a la posibilidad de conocerse ontológicamente. Cuando el escritor realiza este ejercicio de desplazamiento lleva consigo todo lo que es él mismo, incluyendo sus perjuicios. La tarea consiste en reconocer las varias vías electivas de la creación literaria en este campo: o reconstruir el pasado lejano lo más fielmente posible a la realidad histórica, o, sin dejar a un lado la verosimilitud de lo planteado, recrear un evento posible pero no histórico, o renunciar expresamente a los aspectos históricos para un constructo fantástico, o establecerlos a manera de un telón de fondo de la narración, sin pretensiones especulativas o reconstructivas del pasado, o combinar elementos verosímiles, ficticios e históricos para expresar una crítica u opinión respecto de una época o una ideología.

Cabe entonces preguntarse hasta dónde la literatura modifica o construye las fabulaciones alrededor de la verdad llana, o si acaso no existen ni una realidad histórica ni una recreación literaria, sino discursos míticos que funcionan porque maravillan nuestra percepción respecto de la autenticidad del hecho, más propensa a recordar extremos maniqueos que gamas de contrastes.

Resulta por ello insoslayable la responsabilidad de los críticos literarios para alertar sobre este problema resultante de la lectura de un texto que reconstruye un pasado susceptible de alteraciones.

Tal vez las respuestas a estas preocupaciones se encuentran en el devenir literario e histórico. En el momento en que podamos proponer una metodología adecuada para el análisis de textos ubicados en este cruce conceptual, acompañada de una teoría correspondiente a la propia delimitación fronteriza de la, hasta ahora, llamada «novela histórica», podremos deslindar las eventualidades con relaciones indiscutibles a la realidad para saber si la imitan, la falsean o la recrean; por supuesto, será posible reconocer las instalaciones lingüísticas y estéticas del cosmos literario en tanto ficción reconocible mediante los procesos del imaginario y el talento autoral. Aunado a ello, la diversificación y yuxtaposición de estilos y géneros, riqueza constante del acto literario, conformarán un sentido de poética.

El estereotipo que asume que todo tiempo pasado fue peor, tan válido y falaz como su contraparte, propuso el centro del equilibro del ese microcosmos perverso e inhumano la institucionalización del control de la fe católica a toda costa que operaba el Tribunal del Santo Oficio. Según esta acusación decimonónica, en su seno pulularon perversos, sádicos, sociópatas y simuladores que hicieron de la vida de sus procesados un infierno en la tierra.

El sesgo maniqueo perdura, si bien matizado, en las versiones contemporáneas, las cuales han resignificado el estereotipo mediante la investigación histórica parcializada, un añejo recurso que destaca más ahora por la ansiedad tremendista del lector y la posibilidad mercantil para sorprender con violencias y atrocidades, tan cercanas a la mentalidad actual.

*Notas*

1. En este caso se ha consultado una edición reciente, pero para los casos de citas de textos publicados durante la época en cuestión se transcribieron sin modificar la ortografía original.

2. J. A. Llorente: *Historia crítica de la Inquisición en España,* pp. 122–123.

3. Uno de tantos opositores a la Inquisición fue Antonio José Ruiz de Padrón. El oriundo de las Islas Canarias, quién había publicado un breve *Dictamen* al respecto, que no es otro documento sino el discurso que como diputado preparó para emitir su opinión en los debates de Cádiz respecto a la supresión o no del tribunal inquisitorial. Casi inmediatamente el discurso se reimprimió en México. Padrón instala como «telón de fondo» a los evangelios, el derecho público y la filosofía, una estrategia común y lógica, la mayor parte de los letrados que hablaron del tema, dentro o fuera del contexto reformista gaditano, apelaron a su conocimiento filosófico, a la razón, al derecho y, por supuesto, a la inspiración y apego a la palabra evangélica.

4. A. Ruiz de Padrón: *Dictamen sobre el Tribunal de la Inquisición*, p. 3.

5. J. A. Llorente: *op. cit*., pp. 123–124.

6. Los cronistas de la literatura han visto en Vicente Riva Palacio a una figura destacada del género de la novela histórica. Tal es el caso de Anderson Imbert (p. 280, 1986), quien lo califica de «hombre de archivos», «coleccionista de anécdotas» y conocedor a fondo de «los entretelones de la Inquisición». Como a la gran mayoría de los literatos del siglo XIX, le reconoce su aporte en la modalidad de publicaciones de folletín, aunque considera que sus novelas son relaciones de aventuras y no estéticas evocaciones del pasado novohispano.

7. J. N. Iturriaga: *Linaje de brujos*, p. 15.

8. Este personaje coincide en un aspecto con el inquisidor de Erma Cárdenas, su latente bisexualidad, que aquí se usa para reiterar el fuero interno perverso de algunos sacerdotes. Se hace énfasis especial en aspectos eróticos prohibitivos.

9. Aunque nació en Washington, D. C., ha vivido y trabajado mucho tiempo en México, ahora radica en Australia, pero publica y promociona su obra como mexicana. La novela citada fue publicada originalmente en español, por ese motivo se menciona aquí.

10. En orden de edición: G. Durán: *Catalina, mi padre*; M. Zagal: *La venganza de Sor Juana*; J. L. Gómez: *El beso de la virreina*; M. Lavín: *Yo, la Peor*; K. Galván: *Los indecibles pecados de Sor Juana*.

*Referencias*


Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Cárdenas, Erma: *Mi vasallo más fiel*, México, Planeta, 2002.

Caro Baroja, Julio: *El señor inquisidor y otras vidas por oficio*, Barcelona, Altaya, 1996.

Durán, Gloria: *Catalina mi padre*, México, Planeta, 2004.

Galván, Kyra: *Los indecibles pecados de Sor Juana*, México, Planeta, 2010.

Gómez, José Luis: *El beso de la virreina*, México, Planeta, 2008.

Iturriaga, José N.: *Linaje de brujos*, México, Grijalbo, 2012.

_____*: Ritos de sangre y sexo. Erotismo y brutalidad en el México preindependiente*, México, Grijalbo, 2007.

Lavín, Mónica: *Yo, la peor*, México, Grijalbo, 2009.

Llorente, Juan Antonio: *Historia crítica de la Inquisición en España*, t. iv, Madrid, Hiperión, 1981.

Palacio, Celia del: *Las mujeres de la tormenta*, México, Suma de Letras, 2012.

Ruiz de Padrón, Antonio: *Dictamen sobre el Tribunal de la Inquisición*, México, Oficina de Jáuregui, 1813.

Riva palacio, Vicente: *Cuentos del general*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1994.

_____*: Martín Garatuza*, tt. i y ii, México, Porrúa, 1993.

_____*: Monja y casada, virgen y mártir*, tt. i y ii, México, Porrúa, 2002.

Serna, Enrique: Ángeles del *abismo*, México, Joaquín Mortiz, 2004.

Zagal, Mónica: *La venganza de Sor Juana*, México, Planeta, 2007.

Zunzenegui, Juan Miguel: *Los cimientos del cielo,* México, Grijalbo, 2013.

# Las pesquisas periodísticas de la Inquisición: *El caballero de los milagros* y la historia novelada

**Víctor Manuel Sanchis Amat**
Universidad de Alicante

## Antonio Rubial y la novela histórica: nuevas perspectivas

En las próximas líneas voy a insistir en la línea de análisis sobre la reconstrucción literaria de la Nueva España en la narrativa del historiador mexicano Antonio Rubial, que ya iniciara con el estudio de los personajes de *Los libros del deseo* (Sanchis Amat, 2014), novela de Inquisición que narraba el proceso a una monja embarazada por un fraile agustino en plena lucha de poder en la ciudad de México entre criollos y peninsulares durante la época de Sor Juana. Después voy a ocuparme de la otra novela de Antonio Rubial, *El caballero de los milagros*, publicada en el año 2006, en la que el historiador desarrolla su perspectiva de novela histórica a partir de las notas del proceso inquisitorial abierto a cuatro hermanas, las hermanas Romero, que se ganaban la vida fingiendo raptos y visiones místicas hacia mitad del siglo XVII, en el momento del conflicto entre los jesuitas y el obispo Palafox y Mendoza, en la época del proceso inquisitorial contra los portugueses judeizantes, en los años en los que algunas sublevaciones, como la de Guillén de Lampart, clamaron contra la corrupción del Santo Oficio novohispano.

Recordaré brevemente que Antonio Rubial, más que novelista, es catedrático de Historia de la Edad Media y la Nueva España en la Universidad Nacional Autónoma de México y ha dedicado su carrera como investigador a rescatar aspectos de la vida cotidiana del virreinato vinculados con la religiosidad de la sociedad novohispana de los siglos XVII y XVIII, con títulos como *La santidad controvertida* (1999), *La vida religiosa en México* (2000) y *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de sor Juana* (2005).

En mi trabajo sobre *Los libros del deseo* procuraba recopilar los apuntes dispersos que el propio Antonio Rubial había escrito para justificar la incursión de un historiador en la aventura literaria en artículos como «En busca del tiempo perdido» (2004), «Historia literaria versus historia académica?» (2000), o en la entrevista que le realiza Constanza Toquica, «¿Historia literaria o literatura histórica?» (2000), publicados todos antes de su segunda novela, *El caballero de los milagros*, donde Rubial, más que discutir —ya que construye la trama a partir de los papeles de un proceso inquisitorial encontrados en el Archivo General de la Nación—, cuestiona la estética del archivo y el apego al documento mediante la introducción de un personaje narrador, periodista, que durante los años 2001 y 2002 narra un proceso de composición de la novela en el que la obsesión por reconstruir la historia al milímetro acaba por causarle trastornos psicológicos, que, como veremos, dan paso a unas definiciones del género fantástico que llevarán al personaje hasta la locura.

Rubial había definido la novela histórica en el año 2004 procurando el necesario espacio de la ficción, pero sometido a las directrices de los documentos históricos:

> Subgénero en el cual entran en juego lo real y lo ficticio y en la que es válido construir y reconstruir personajes en situaciones posibles y crear interacciones que no sucedieron pero siempre que el argumento y la recreación de época estén lo más apegado posible a la documentación que refleja la realidad que se pretende narrar; para ello, este tipo de narrativa debe alimentarse de las investigaciones y de los aportes documentales que le brinda la historia analítica. No hacer esto sería caer en esos productos híbridos, bastante comunes tanto en la novela como en el cine, donde lo histórico es un mero pretexto mercadotécnico y en los que a menudo se prefiere sacrificar la verdad histórica en aras de un artificial suspense narrativo.[1]

De hecho, como ocurrió con la documentación del Archivo de Indias de Sevilla donde se relataba el proceso contra Antonia de San José de la que partía *Los libros del deseo*, la información sobre las

hermanas Romero formó parte importante de la trayectoria académica de Antonio Rubial, con artículos como «Las santitas del barrio. «Beatas» laicas y religiosidad cotidiana en la ciudad de México en el siglo XVII», de 2002, donde se presenta un acercamiento al caso de las hermanas Romero desde el punto de vista del historiador.

En *Los libros del deseo,* Rubial parte, frente al modelo de la narrativa evocadora de Walter Scott, de la fidelidad histórica como eje vertebrador del relato que en gran medida es heredera de los postulados de las primeras grandes novelas históricas latinoamericanas del XIX, como *La novia del hereje* o los relatos de Vicente Riva Palacio. La invención de un narrador ficticio del siglo XXI que evoluciona en su personalidad y en su concepción del proceso de escritura en *El caballero de los milagros* complementa y cuestiona «el recurso del Archivo de los documentos sobre Indias como memoria primordial de América»,[2] y plantea un juego narrativo que se aleja de los postulados de Vicente Fidel López en la carta–prólogo a *La novia del hereje*: «una novela puede ser estrictamente histórica sin tener que cercenar o modificar en un ápice la verdad de los hechos conocidos»[3] que Rubial había seguido de manera más estricta en la configuración narrativa de su primera novela.

El narrador ficticio de *El caballero de los milagros* quiebra también el paradigma de la consideración pedagógica de la historia que utiliza Celia Fernández para definir el género,[4] y en sus reflexiones introduce la noción de la poética de «historia novelada», definida, más que por la transcripción del documento histórico, por la focalización de las vivencias personales y sentimentales de los acusados que pueden leerse entre líneas de la pluma de los burócratas del Santo Oficio.

En el archivo Diario2.doc, del 3 de noviembre de 2002, el narrador reflexiona sobre por qué escribir la historia de las hermanas Romero de manera novelada. Para combatir el tedio y la monotonía de su trabajo periodístico, Juan José Padilla Romero, como sabemos que se llama el personaje–narrador en el último documento de la novela, un informe del psiquiátrico, decide escribir una narración novelada con un caso de archivo como si fuera «una historia verdadera».

El narrador se propone en un principio, por tanto, ejercer de novelista, pero también de cronista, aludiendo directamente al término de la historiografía del humanismo que en el caso mexicano sancionara entre otras la crónica de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de México*:

> Esta historia tendría rigor en el manejo de las fuentes, fidelidad al documento y exactitud en la interpretación, como lo exigen los profesionales de la historia, pero podía también tener las ventajas de la literatura, aunque con hechos realmente acaecidos, con sucesos vividos por seres humanos, y no por ficciones. Ningún historiador me echará en cara que mi texto no cumple con las mínimas condiciones de verosimilitud, pues me estoy basando en testimonios de primera mano, de ahí mi apego al documento, esa obsesión por incluir los más nimios detalles que se encuentran en ellos. / El reto consiste en utilizar en una historia recursos narrativos tomados de la literatura: construir sueños, forjar metáforas, imaginar diálogos y monólogos, describir emociones. Narrar literariamente es entender el proceso histórico a partir del individuo que lo vive, lo siente y lo sufre, en una recuperación de la dimensión humana de la historia. Es lamentable que la mayor parte de los profesionales de la historia no utilicen estos recursos.[5]

Sin embargo, los extraños sucesos que acontecen al narrador durante el proceso de escritura introducen al personaje por completo en el ámbito de la ficción literaria: Juan José Padilla Romero es un periodista hastiado, de tendencia abúlica, que decide encerrarse en su casa con los papeles de la novela después de haber pedido un año sabático en el trabajo; rompe con Mónica, la chica con la que apenas salía, rechaza los planes de sus amigos y su único contacto con el mundo exterior son su criada, un ordenador portátil conectado a Internet y su gato, Félix.

Conforme avanzan los meses, la historia el narrador comienza a interactuar con los personajes del siglo XVII que está modelando en la ficción; su espíritu se sugestiona con una serie de sucesos

extraños, como la somatización en su propio cuerpo —a través de la sudoración de sus manos y de moretones en sus brazos— de los sufrimientos de los arrebatos y visiones místicas y demoníacas de Josefa, una de las hermanas Romero, la aparición por las noches de archivos temporales en su ordenador con el nombre de WRL666.tmp, que no recordaba haber escrito, y en los cuales los protagonistas de la historia hablan en primera persona, el suicidio misterioso de su gato en el armario con un calcetín, ruidos desconocidos, olores irreconocibles, la aparición en el fondo de pantalla de la cara con barba y cicatriz del clérigo Bruñón de Vértiz, otro de los personajes importantes de la novela, o la activación de un «Simulador EVP», un programa informático para contactar con el más allá que había instalado en su computadora tras rastrear páginas web esotéricas y a través del cual escucha también la voz de Josefa.

Las sugestiones del protagonista introducen en la narración de la historia de las hermanas Romero y su proceso inquisitorial modulaciones del género fantástico y de la narrativa de terror, que sitúan el relato en un plano distinto del de la mera narración novelada de la historia novohispana. Si bien creo que el recurso no funciona a la perfección en la novela, ninguno de los dos planteamiento —el del apego al documento y la sugestión fantástica— resulta contradictorio ni complementario: simplemente apuntan hacia una incursión literaria del historiador que quiere centrar la atención en la experiencia humana y sus sensaciones y sentimientos, que indefectiblemente convierten la historia en literatura, dando un paso adelante en su postura anterior respecto de la historia didáctica y la fidelidad documental, que por otro lado procura al menos en la parte en la que describe la prehistoria de las hermanas Romero.

El narrador, como en el cuento fantástico de Maupassant,[6] «El Horla»,[7] o como en *El extraño caso del doctor Jeckyll y míster Hyde*, de Stevenson, de los que parte Antonio Rubial para configurar al personaje, sufre un proceso de enajenación psicológica que acaba con un desdoblamiento de personalidad y una confusión entre la realidad y la ficción. Trastornado, la escena final es la trascripción del informe del psiquiatra que le atiende en un hospital de la ciudad de México.

La historia de las hermanas Romero y de Bruñón de Vértiz, las investigaciones sobre esoterismo y sobre la teoría médica de los humores y la afección de la melancolía convierten al periodista —el mismo que comenzó a escribir una historia verdadera— en un perturbado visionario que construye un relato final como si se tratara de uno de los raptos o delirios de los personajes del proceso inquisitorial:

> Yo, un periodista metido a historiador, me he preguntado muchas veces si no he caído en esa falacia de querer recuperar una historia a la que llegué por curiosidad. Hasta dónde estoy dejando hablar a los documentos y cuándo introduzco mi propia historia en la narración. Comencé a escribir sobre unas mujeres que tenían comunicación con el más allá y ahora yo mismo me estoy moviendo en un pantanoso terreno donde se mezclan mi psique y unos espíritus chocarreros. ¿Al rebasar los límites que separan la realidad de la ficción he traspasado también la sutil línea divisoria entre la cordura y la locura?[8]

## Estructura y fusión de géneros

Antonio Rubial utiliza una compleja y confusa estructura narrativa en *El caballero de los milagros*, articulada, igual que *Los libros del deseo*, como una novela coral construida a partir de capítulos breves, titulados como archivos informáticos, que focalizan diferentes narradores, bien los personajes de la trama (el narrador–periodista en primera persona, Teresa, Josefa, María y Nicolasa, las hermanas Romero y José Bruñón de Vértiz, el caballero de los milagros, que decía interpretar las epístolas de San Pablo y creía discernir entre la manifestación demoníaca y la presencia divina), bien la transcripción de pasajes del informe del juicio inquisitorial o del informe del psiquiátrico o bien los misteriosos archivos temporales que aparecen en la computadora del narrador y que cuentan en primera persona episodios de la trama vivida por los protagonistas.

La novela se define por una fusión de géneros que conforman el relato, que van desde una narrativa de intriga casi detectivesca que protagoniza el periodista–narrador, a la literatura fantástica, esotérica o de terror, a la novela histórica de archivo, que es además una

novela de Inquisición, puesto que el eje narrativo central concluye con las sensaciones de los protagonistas en las cárceles del Santo Oficio, y una novela picaresca protagonizada por mujeres, que no abundan por cierto en la narrativa histórica latinoamericana.

Sin embargo, en esta segunda parte del trabajo, siguiendo la tónica de las investigaciones propuestas en el volumen, trataré la definición de unos personajes que nos van a llevar también al territorio histórico–literario de la Inquisición y al debate sobre su incidencia en la reconstrucción de la historia del virreinato.

Como decía, las hermanas Romero fueron unas pícaras que se instalaron en la ciudad de México hacia mitad del siglo XVII tras ser expulsada su familia, por corrupción del padre, de la aldea donde vivían. Desde niñas, su padre había procurado enseñarles el dudoso arte de las visiones místicas, formación que familiares vinculados a los dominicos recordaron e impulsaron en la ciudad de México y que las niñas pronto aprendieron como un modo de vida que les permitiera escapar de la miseria:

> Fray Alonso de Contreras fue el primer confesor en la ciudad, religioso del colegio de Portacoeli. Les instruyó en las prácticas místicas y les enseñó lo que era un coloquio y un soliloquio; él les dijo que había raptos en los que no se pronunciaban palabras, pero en los de simpleza, cuando el alma se comportaba como una criatura pequeña, el visionario sí respondía a lo que se le preguntaba.[9]

Las visiones que describe Rubial en boca de las protagonistas están muy relacionadas con las revelaciones de la mística española, que motivó la picaresca en una sociedad encantada con esta santidad controvertida que estuvo en el candelero de los conflictos teológicos también durante el siglo XVII. Un rapto era la representación de una conversación con Dios o con algún santo, que convertía a las hermanas en la lengua o faraute de la palabra divina:

> A las tres de la tarde, como lo había anunciado, Josefa comenzó su acto con la visión de un dragón que entraba por la ventana con un

> demonio negro y espantoso sobre su lomo, que llevaba una maza en la mano. Para darle mayor credibilidad a la visión corrió por la habitación arrastrándose y mostrando un gran temor. De pronto se levantó haciendo visajes y sacando la lengua como que le apretaban la garganta, maldecía y hacía como que el diablo la aporreaba. Con el cabello desgreñado, se fue de rodillas hasta entrarse debajo de una mesa. Después parecía que el diablo la sacaba y la traía de nuevo al medio del aposento. Ella decía entonces, con la voz de una criatura pequeña y balbuciente, el credo en latín y azotaba al diablo con un cordón de San Francisco que siempre traía a la cintura.[10]

En la ciudad de México, las hermanas, por separado, comenzaron a tener éxito con estas representaciones divinas gracias, en gran medida, a la complicidad de unos personajes acomodados que conforman una sociedad hipócrita y de moral doble, pues los mismos individuos que apadrinan con sus limosnas y lisonjas a las hermanas Romero testificarían en su contra en las pesquisas inquisitoriales.

El odio, la envidia y los favores de un clérigo perturbado, Bruñón de Vértiz, dispuesto a inmolarse por Dios en las misiones del Japón, que encuentra en Josefa y en María el designio divino, llevarán a la denuncia de una de las hermanas a la otra, detonante de la investigación inquisitorial que acaba con los protagonistas en las sórdidas cárceles de la Inquisición, donde morirán condenados a la miseria del paso tiempo en una celda.

Durante los años de encarcelamiento aparecen en la novela recuerdos que terminan de configurar el carácter de las cuatro hermanas, cada una caracterizada por la preeminencia de uno de los cuatro humores de la teoría hipocrática, y circulan por el relato personajes marginales, que como en la novela de *Los libros del deseo*, tan solo tocan la gabardina de los héroes de la historia con mayúscula, envueltos en la rebelión de Guillén de Lampart, personaje central de la novela histórica de tema novohispano.

Los personajes de Rubial, sin embargo, siguiendo los postulados de filósofos de la historiografía como Hayden White, son deliberadamente marginales, utilizando así «la anécdota como un medio

para ejemplificar situaciones o procesos históricos concretos».[11] Así, el narrador utiliza a Diego Pinto, el marido de María, una de las hermanas Romero, como personaje bisagra que conecta en la ficción los dos mundos, pues Rubial le hace coincidir en la celda con Guillén de Lampart durante el proceso de fuga de la cárcel inquisitorial. Ambos llenan la ciudad de pasquines y se esconden en casa de un conocido del propio Diego Pinto; serán detenidos semanas más tarde, pero el episodio desliza en la novela la feroz crítica a la corrupción de los responsables del Santo Oficio novohispano, que, entre otras atrocidades, habían iniciado un proceso injusto contra la colonia portuguesa acusada de judeizar para intervenir sus riquezas.

La fuerza del Santo Oficio es una presencia decisiva en la sociedad del virreinato que cae sobre los personajes durante toda la novela. Antes de ser juzgadas, las hermanas Romero asisten a un gran auto de fe en la Plaza Mayor y el fantasma del juicio pesa en las conciencias de los protagonistas. Como personajes marginales, y además femeninos, aceptan sin reacción el destino carcelario hasta su muerte.

El otro protagonista, el clérigo Bruñón de Vértiz, sin embargo, azotado por la exacerbación de su bilis negra, acaba por convertirse en un melancólico de manual médico del Siglo de Oro y estalla en una locura que Rubial utiliza de nuevo para contrastar el fin de un pobre clérigo frente a la poderosa institución del Santo Oficio y los ejes del poder virreinal: la anécdota como ejemplo de la historia, la injusticia de unos pícaros al amparo de la misma sociedad cómplice que los condena para saldar deudas que poco tienen que ver con la intrahistoria de los personajes de la cotidianidad.

Quizá *El caballero de los milagros* resulte en su conjunto un intento fallido de una buena novela histórica, por su complejidad formal y su hibridez narratológica, porque Rubial, un historiador excelente, no es capaz de coser las hechuras de la novela y deja a la vista las piezas del rompecabezas, forzadas por quien no piensa como narrador, atado a su (de)formación profesional. Sin embargo, hay una cuestión en el planteamiento literario de las novelas de Rubial, también en *El caballero de los milagros*, que se me antoja esencial en la reflexión sobre

historia y literatura, como destaca Beatriz Aracil en su trabajo *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, la novela histórica de final del siglo XX ha supuesto «una vuelta a los orígenes del género en cuanto a la preocupación por el problema de la identidad en relación con las vinculaciones entre pasado y presente»[12] y, en este sentido, el trabajo de Antonio Rubial, tanto el académico como el literario, propone una sensibilidad diferente en las vinculaciones tradicionales entre el pasado y el presente, que desdeñan la visión reduccionista de personajes negativos y personajes idealizados, presentando la sociedad virreinal en toda su crudeza cotidiana, conformando un fresco costumbrista en el que los personajes más débiles dependen de los intereses de los poderosos, donde los pícaros son sacrificados con argumentos de amoralidad por unos pocos que ejercen la corrupción y limpian su conciencia con el fuego de la Inquisición.

*Notas*

1. A. Rubial: *En busca del tiempo perdido*, p. 108.
2. D. Orizaga «Narrar la Nueva España (a propósito de los libros del deseo)», en *Espéculo: revista de estudios literarios,* no. 39.
3. B. Aracil y A. Posse: *De la crónica al mito de América* p. 57.
4. *Idem*, p. 68.
5. A. Rubial: *En busca...,* pp. 23–24.
6. G. de Maupassant: *El Horla.*
7. «París. Estos últimos días había perdido la cabeza. Tal vez he sido juguete de mi enervada imaginación, salvo que yo sea realmente sonámbulo o que haya sufrido una de esas influencias comprobadas, pero hasta ahora inexplicables, que se llaman sugestiones». (G. de Maupassant: *El horla*, p. 1096).
8. A. Rubial: *El caballero de los milagros,* p. 227.
9. *Idem,* p. 26.
10. *Idem,* p. 68.
11. A. Rubial: *En busca...,* p. 111.
12. B. Aracil y A. Posse: *De la crónica al mito de América*, p. 61.

*Referencias*


Aracil, Beatriz y Abel Posse: *De la crónica al mito de América*, Alicante, Cuadernos América sin nombre / Universidad de Alicante, 2004.

Maupassant, Guy de: *El Horla*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

Orizaga, Daniel: «Narrar la Nueva España (a propósito de los libros del deseo)» en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 39, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Rubial, Antonio: «Historia literaria versus historia académica» en *El historiador frente a la historia. Historia y Literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

_____: «Las santitas del barrio. "Beatas" laicas y religiosidad cotidiana en la ciudad de México en el siglo xvii» en *Anuario de Estudios Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

_____: *Los libros del deseo,* Barcelona, Grijalbo, 2004.

_____: «En busca del tiempo perdido» en Conrado Hernández (coordinador): *Historia y novela histórica. Coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2004.

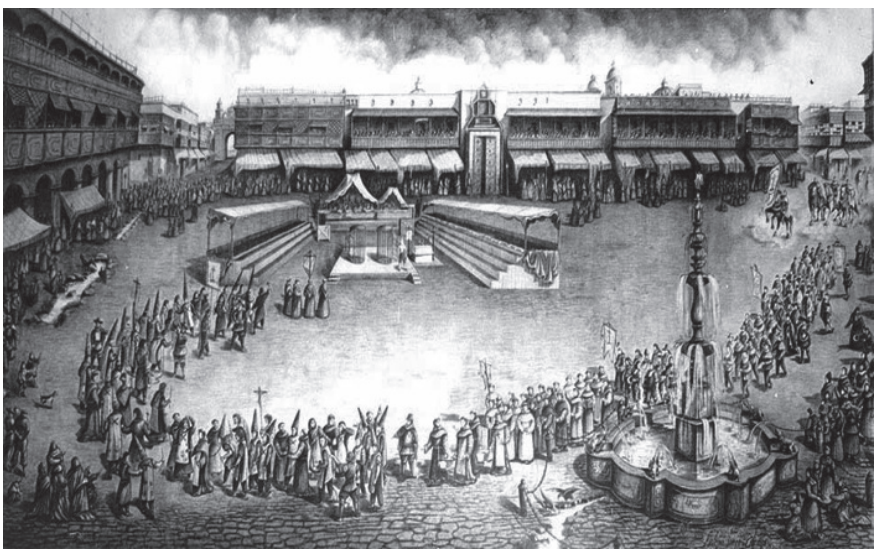
_____: *El caballero de los milagros*, México, Random House Mondadori, 2006.

Toquica, Constanza: «¿Historia literaria o literatura histórica?» (entrevista con Antonio García Rubial) en *Fronteras de la historia,* vol. 5, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000.

# Auto de fe:
# inquisición y sociedad en la narrativa novohispana

**José Carlos Rovira**
Universidad de Alicante

Hay una imagen de un auto de fe en Lima en el siglo XVII cuya datación precisa no existe o no he conseguido encontrar; puede ser del auto de 1664 o alguno de los posteriores (1666 y 1667); se trata de una perspectiva de la Plaza Mayor desde detrás de la fuente que es, desde luego, la inaugurada (en sustitución de la que el virrey Francisco Álvarez de Toledo había mandado construir en 1578) por el virrey García Sarmiento de Sotomayor, en 1651, la que se mantiene restaurada y con algunas modificaciones en nuestros días. La imagen a la que me refiero es la que reproduzco:



Es una procesión que podremos describir dentro de una profusa interpretación textual y visual mediante autos de fe como el que el

licenciado Fernando de Montesinos narra (el de Lima en 1639), o la famosa pintura de Francisco Rizi del auto en la Plaza Mayor de Madrid en 1680, que tuvo su correlato narrativo en la *Relación histórica* que Joseph Vicente del Olmo publicase el mismo año del acontecimiento.

Lo que se puede ver en la imagen es síntesis de una procesión inquisitorial: la inician cuatro frailes con el pendón del Santo Oficio —es imprescindible que veamos, a pesar del blanco y negro de la estampa, la cruz verde que era insignia inquisitorial—; sigue un grupo, rodeado por frailes guardianes y alguaciles, en el que sambenitos y corozas identifican a los condenados o penitentes, varios con velas en las manos y alguno con soga al cuello; continúa, con un oficial que separa los grupos, una comitiva de religiosos en la que, si pudiéramos acercarnos más, distinguiríamos los hábitos de dominicos, franciscanos, mercedarios, trinitarios y jesuitas; sigue probablemente el grupo administrativo que sostiene la institución (familiares, oficiales, consultores, calificadores, provisores) y finaliza un conjunto a caballo del que los cuatro primeros deben ser los inquisidores y fiscal precedidos por el inquisidor mayor que lleva el estandarte de la Fe.

Se dirige la comitiva a un cadalso, con dos jaulas, en las que meterían a los que iban a ser relajados para su ajusticiamiento, rodeado por tres tribunas, siendo la del fondo la que han de ocupar las autoridades y los inquisidores, la de la derecha para el personal administrativo y religioso, mientras la de la izquierda es para los que iban a ser sentenciados acompañados siempre por frailes y alguaciles. Un púlpito delante de ella sirve para leer los dictámenes y una estructura cuadrada, más baja, en la parte derecha, es donde se iba a situar sucesivamente cada uno de los acusados para conocer su condena.

La comitiva está orientada al Palacio del Virrey donde, bajo toldos en la calle que son comercios (los «cajones de Ribera») y las balconadas del mismo, se sitúa el público de la ceremonia, que en cualquier caso está en la plaza rodeando al cortejo. A la derecha, sin verse, quedaría la Casa del Cabildo, luego Palacio Arzobispal, y la Catedral. Una perspectiva diferente, aunque sobre el mismo espacio, tiene una imagen temporalmente próxima, de 1680, en la que la

fuente está ante la Casa del Cabildo y la Catedral, quedando a nuestra izquierda el Palacio del Virrey:

El espacio público, el mismo que vimos antes, aparece aquí con una función diferente y cotidiana. Es un día de 1680, un día cualquiera de ese año, el que nos muestra la vida de la ciudad en su lugar principal: algunas imágenes son relevantes como la del mercado a la izquierda, ante los edificios, con los productos en cestas y en montones en el suelo; hay también tres carrozas, algunos hombres montados a caballo, dos frailes dominicos que caminan ante el Palacio virreinal que está a nuestra izquierda, la acémila de un aguador cerca de la fuente, algunas personas sentadas en la escalinata de la catedral, dos llamas guiadas por un transeúnte entre los dos coches de la izquierda, hombres y mujeres, «tapadas» estas, como las que aparecen en la primera línea de la derecha, un abigarrado cuadro del vivir de la ciudad.[1]

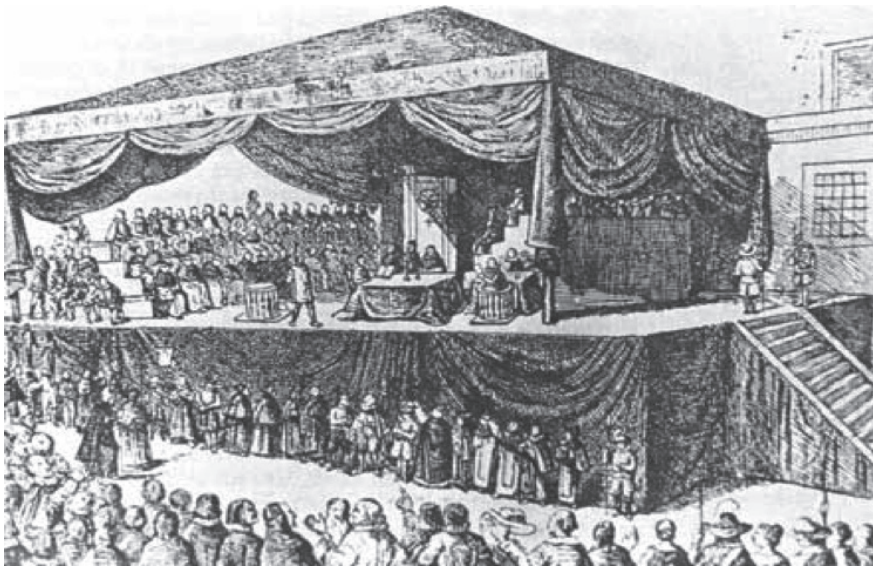
Recuerdo, ante imágenes como las dos utilizadas, «el timbre de esas voces inaudibles», del que hablaba Aby Warburg refiriéndose a pinturas y retratos renacentistas.[2] En la primera, oímos los rezos de la comitiva tras el repique de campanas cuando salían del Palacio de la Inquisición y también en algún momento el *Veni creator spiritus* y, más tarde, a partir de finales del XVII, el salmo *Miserere mei*; oímos también el silencio profundo de los relajados y los rezos inciertos de los reconciliados. En la segunda imagen, el rumor y el sonido de la plaza resulta continuo: la voz de los vendedores, las conversaciones matutinas, los caños de la fuente con su fluir sonoro, los gritos oferentes del aguador, el rítmico traqueteo de los carricoches y una sensación que siempre sentimos con Vicente Aleixandre, la de «sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,/ llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado». Las voces inaudibles toman cuerpo a través de una memoria que trae sensaciones próximas.

Volviendo a la primera imagen y a los sonidos inaudibles de la misma, en ceremonias universitarias vividas he tenido alguna vez un momento de ansiedad cuando el coro atacaba el *Veni creator*... recordé una vez en una de ellas a Francisco Maldonado de Silva que, en 1639, exactamente el domingo 23 de enero, padeció el auto de fe que se realizó en la misma plaza mayor de Lima y murió pocas horas después quemado como «hereje pertinaz». La historia y los relatos aparecerán más adelante, pero surge ahora porque la sordera que le habían creado los trece años de suplicios y cárceles secretas de la Inquisición en Lima le impedían oír las voces, los cánticos, las plegarias de los que le acompañaban en el episodio. La sordera le impedía, en el relato principal que es la novela de Guillermo Blanco, *Camisa limpia*, seguir la cantidad de sonidos que le llevaban desde las cárceles a la Plaza Mayor y luego al quemadero. Lo inaudible absoluto acompañaba a este reo en su recorrido visual por este escenario.

## Autos de fe en el México virreinal

No tenemos para México una estampa similar a la de la Plaza Mayor de Lima en el siglo XVII. La mejor imagen inquisitorial de la ciudad, la más impresionante, es la del edificio dieciochesco que fue sede

última de la institución; sin embargo, la recreación pictórica de los autos de fe es muy posterior o no se conserva la coetánea, teniendo solamente imágenes que surgen de la reinterpretación que el siglo XIX inició sobre el argumento, en el interior tantas veces de la novela histórica, la crónica y la historiografía. Una imagen de este tipo de recreación es la que Alfonso Toro publicó en 1944 del auto de fe de 1649, en la que se sigue ajusticiando a los últimos descendientes de la familia Carvajal, a doña Mariana en este caso:



Es una escenografía diferente de la original, un escenario en las alturas por el que van pasando los condenados que ascienden a él por una amplia escalera. La tribuna, la mesa de los inquisidores, la fila de los penitenciados que van a subir, forma parte de un concepto de representación que no es el del grabado inicial de Lima. En cualquier caso, lo que se reproduce no es el cortejo, sino el acto judicial. Como no hay sambenitados con coroza, no reconocemos a los condenados y sí a los frailes que les acompañan en la fila que hay debajo de la tribuna. El público sí que aparece en situación de señalar a los penitenciados y hacer comentarios sobre los mismos.

Hay varias estampas decimonónicas que reproducen los quemaderos y hay desde luego en ciudad de México un recuerdo permanente de geografía inquisitorial en una placa que está frente al antiguo convento de San Diego, en la Alameda de la ciudad, en la que se dice: «Frente a este lugar estuvo el quemadero de la Inquisición de 1596 a 1771»:

Hay material narrativo para los autos de fe. Muchas veces, coetáneo, como son libros impresos y conmemorativos de aquellas ceremonias, relaciones de las mismas que muchas veces heredan los recursos del anterior relato, dando como novedad la lista de reos, de reconciliados y relajados, con apreciaciones sobre sus delitos.

## José Pascual Almazán y el verdugo Pedro Arbués

Desde la literatura, fue José Pascual Almazán el primero en introducir narrativamente elementos de un auto de fe en su novela *Un hereje y un musulmán*, que apareció en 1870, dos años antes de *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México,* de Vicente Riva Palacio, que también contiene parte de una de estas ceremonias.

La historia de Ernesto Eucardio —el flamenco Ernesto Ghutherzig— y de Josep Alavez y Mudarra que, como vamos conociendo en la novela, quiere crear una comunidad musulmana en Nueva España, es también la historia del amor del discípulo de Eucardio, Adriano, por Elvira Armengol a la que conoce en casa del terrateniente Teófilo Dolmos, que había estudiado en Lovaina con el luterano Eucardio.

Una conspiración mediante unas cartas en las que Ernesto Eucardio, que ha fallecido, relataba su fe protestante, realizada por el musulmán Alavez y Mudarra contra Adriano, al cruzarse también

su amor por Elvira, lleva a este ante la Inquisición por protestantismo, pero en el desarrollo de la historia también Alavez termina ante el Santo Oficio por su intento de islamizar el nuevo mundo.

Un auto de fe comienza a cerrar, a partir del capítulo XXXII la novela, que, por otra parte, el autor no parece saber cómo acabar, pues, tras el auto de fe, queda la huida del musulmán a España, viaje en el que es hecho prisionero nada menos que por Francis Drake, quien parece conocer su historia.

El auto de fe comienza en sus vísperas y con el anuncio de que «Se esperaba en México ansiosamente el auto de fe», «Se había pregonado un mes antes con atabales y trompetas para que los fieles tuviesen tiempo de acudir...»[3] La tarde anterior es descrita mediante el gran movimiento de las cercanías del edifico de la Inquisición: «muchachos cargados con cruces verdes de media vara», «sastres con vestidos nuevos para varios dependientes del Santo Oficio», un talabartero con gualdrapas para las cabellerizas del cortejo, el familiar encargado de las sogas que debían llevar los reos y muchos más alrededor de la gran cruz que se acababa de pintar de verde... el inicio de los últimos preparativos continúa con un familiar que busca al verdugo, del que dicen que debe de estar arreglando las corozas y sambenitos para que los condenados salgan pulcros, y lo hace con prisa para saber cuántas cargas de leña se necesitarán para los herejes que deben de ser quemados...

El verdugo buscado se llama Pedro Arbués; recibimos así una indicación ideológica bastante precisa, pues entre los que preparan el gran día del triunfo de la fe ninguno tiene nombre ni apellido. En 1870, otro Pedro Arbúes, no el personaje de la novela, hacía poco que era santo por designio de su Santidad Pío Nono que lo había canonizado el 29 de junio de 1867. Tardó el santo en alcanzar su rango, pues dos siglos antes, el 17 de abril de 1662, había sido beatificado por Alejandro VII. El mérito principal de este inquisidor aragonés, nombrado directamente por Torquemada, fue perseguir a los conversos judaizantes que, mediante una conspiración, puesto que no cejaba en su pasión por llevarlos a la hoguera, lo asesinaron el 15 de septiembre de 1485 en la Seo de Zaragoza.

No creo que haya duda de la intencionalidad en la coincidencia del nombre del verdugo con la del santo aragonés canonizado trece años antes de la aparición de la obra. El liberal Almazán, el que en otra obra como *Estifelio: leyenda sajona* (1533) quiso denunciar los excesos de la fe desde la perspectiva de un mexicano del siglo XIX que se sirve de la leyenda de un amigo de Lutero del siglo XVI; quería dejar constancia con ello de la controversia de aquella canonización a un eficaz y durísimo perseguidor de los judíos.

La historia sigue. Pedro Arbués es aquí miembro de la Inquisición y, por eso, considera que él no puede actuar como verdugo, pero lo que pretende es ser nombrado verdugo del poder civil, que era el encargado de ejecutar a los relajados; o sea, ascendido a verdugo de la ciudad lo que inmediatamente consigue el arzobispo–inquisidor Pedro Moya de Contreras, no sin que antes Arbués explique al notario del Santo Oficio cuáles son sus excelencias:

> ¡Miedo yo a estos herejuelos de la tierra...,yo, que he quemado al canónigo Cazalla, al caballero de Sese, la estatua del doctor Constantino de la Fuente, confesor de su Sacra Real Majestad, y la efigie del obispo de Tortosa. [...] yo, como dependiente del Tribunal, puedo bien dar tormento a los más encopetados; al arzobispo de Toledo estaba yo dispuesto a dárselo y, si no se hizo, no fue por culpa mía, sino del arzobispo, que articuló incompetencia y le llevaron a Roma. Pero dar garrote a un relajado ya toca al ejecutor de la ciudad, para que no se diga que los ministros del Santo Oficio intervienen en muerte de hombre...[4]

Donde hay un panorama de la persecución del protestantismo en la España de la Contrarreforma: el erasmista Agustín de Cazalla (personaje en *El hereje*, la novela inquisitorial de Miguel Delibes); Carlos de Seso (no «caballero de Sese» como dice Almazán), amigo de Juan de Valdés, o el clérigo Sevillano Constantino de la Puente, ajusticiados en 1569; o el proceso al Arzobispo Carranza, también iniciado en la segunda mitad del XVI, aparecen como víctimas autoatribuidas por el inquisidor Arbués, lo cual, aunque no sea verdad,

sirve para intensificar la imagen de crueldad prepotente de quien va a ser nombrado inmediatamente verdugo.

La construcción es intencional: Almazán está denunciando narrativamente, con ficción e invención novelesca, la maldad del verdugo, que no es otro ahora que el inquisidor aragonés recién santificado. ¿Por qué ha aparecido aquí? Tuvo mucha presencia en México y en otras partes del mundo católico desde su beatificación en 1667; a fin de cuentas, fue el primer santo de la Inquisición moderna —antes, en la medieval, el fundador de la misma, santo Domingo de Guzmán, que, a fines del XV, fue inmortalizado en la presidencia de un auto de fe por Pedro Berruguete al que le había encargado la pintura Tomás de Torquemada— que obtuvo un tratamiento expansivo y universal por su trabajo y muerte.

En México, a los dos años de su beatificación apareció una memoria conmemorativa, obra de Ignacio de Santa Cruz Aldana, *Solemne festividad y sacra pompa que celebró el muy ilustre y venerable Tribunal del Santo Oficio de la Inqusición de esta Nueva España, sábado 17 de septiembre de 1667, a su esclarecido mártir Beato Pedro Arbués, inquisidor apostólico primero del Reino de Aragón, en su beatificación*, publicado por la Imprenta de Juan Ruiz en 1669.

En 1667, el pintor mexicano Baltasar Echave Rioja pinta *Martirio de Pedro de Arbués*, emparentado formalmente con un famoso cuadro de Murillo sobre el mismo motivo, del que el pintor sevillano hizo dos réplicas, teniendo Echave y Murillo el mismo origen en un grabado impreso en ediciones de la vida de Arbués realizado en Madrid por Pedro Villafranca y Malagón, según documenta en un riguroso trabajo Antonio Martínez Ripoll.[5]

La pintura de Baltasar Echave es también un punto de reflexión sobre este primer inquisidor español santificado, sobre todo por la insistencia con la que la Inquisición pretendió la difusión de la vida de un beato, luego santo, que pertenecía a sus mismas filas. Se hicieron otras réplicas pictóricas (atestiguadas para la Inquisición en Murcia y en Córdoba), y otros grabados para ilustrar impresos. No en vano, en 1671, nueve años después de la beatificación, Roma había indicado «la conveniencia de que el culto y rezo de San Pedro de

Arbués fuera extensivo a todos los lugares de España y sus dominios donde hubiese tribunal del Santo Oficio».[6]

Toda esta insistencia y presencia explica desde luego la pequeña venganza de Almazán al convertir a Arbués en su novela en verdugo.

Villafranca, 1647 *circa*

Baltasar Echave Rioja, 1667

Bartolomé Esteban Murillo

## Continúa el auto de fe

En rápidos trazos, Almazán va describiendo cómo los integrantes del Santo Oficio piensan en los vestidos que llevarían y los arneses que pondrían a las caballerizas; mientras las damas, «sobre todo las de dudosa clasificación», nos dice, componen sus dijes y vestidos de gala; al tiempo que los condenados yacían en las cárceles en su desesperación. Todo un teatrillo social va apareciendo en los preparativos. Sigue una cuestión concerniente a la leña del auto de fe y los carboneros que la iban a aportar, que no está clara en la manera en la que la formula la novela. Concluye el capítulo con observaciones del pintor que ilumina los sambenitos y corozas, junto a un chocolate que toman los presentes.

En la plazoleta del Empedradillo se construye el tablado con el estrado de los inquisidores y el cadalso de los reos. Se habla ahora de los penitenciados, de piratas ingleses acusados de protestantes, de

hechiceras, judíos, mientras se va formando la comitiva cuando surgen «varias cuestiones por la preferencia de lugares en la procesión».[7]

> Se había convenido al fin en que el cabildo de la ciudad fuese a un lado y, simultáneamente, en el otro el cabildo eclesiástico; más volvió a encenderse la disputa para saber quiénes irían a la derecha y cuáles a la izquierda. Decidióse entonces que fueran mezclados, bien que los canónigos obtuvieron la ventaja de que el deán fuera a la derecha.[8]

A las seis de la mañana, con la llegada del virrey, se forma la procesión:

> al dar las seis el reloj de Palacio, la cruz verde velada con crespón negro indicó la marcha, tomando las calles de Santo Domingo. Seguían los condenados, yendo delante los de culpas ligeras; al fin, los cinco que habrían de sufrir el garrote para ser luego quemados; después la estatua del doctor Eucadio sobre una pértiga a un lado, y, por otro, su cadáver en un cajón sobre una mula. Iba otra detrás muy engalanada con dos cajas forradas de terciopelo verde, donde estaban las causas de los reos. / Venía entonces un buen numero de alguaciles presididos por el mayor de la ciudad; atrás, las comunidades religiosas y la capilla de Santo Domingo; luego el alguacil de la Inquisición, su receptor y el secretario. En seguida el estandarte del Santo Oficio, llevado por su nuevo fiscal, el licenciado Alonso Graniero, anunciaba la parte más aristocrática del séquito. Componíase de los oidores a caballo y, al fin, del presidente del Tribunal en su mula, llevando a su derecha al virrey y a su izquierda al segundo inquisidor, Fernández de Bonilla. Cerraban la procesión las comitivas y guardas del virrey y del inquisidor arzobispo.[9]

Se describe más adelante el tablado situado frente a la casa del marqués del Valle, en la plaza del Empedradillo, en sus dimensiones (diez de anchura por treinta varas de longitud y tres de altura), el gran toldo que lo cubría a mucha altura para no entorpecer la vista de los espectadores, el altar en el centro y al lado los sitiales del virrey y el arzobispo, las tribunas de autoridades, dos púlpitos

pequeños para el relator y el secretario y en el lado norte la cátedra del predicador, mientras que el noreste albergaba la media naranja en la que se situarían los reos, presididas sus gradas semicirculares por la cruz verde.

Los balcones de la casa del marqués del Valle, los que estaban en el primer piso a la altura casi del tablado, habían sido desmontados para que los invitados pudiesen pasar a la comida que se ofrecería. La misa cantada que inicial la ceremonia, el sermón, una breve interrupción para la comida de los principales en la casa del hijo de Cortés, las conversaciones de las gentes sobre los herejes, la evocación comparativa del auto de fe de Valladolid en 1559 por una mujer que lo había visto, y elementos de la trama con personajes de la novela, confluye en el quemadero con los relajados y la efigie del doctor Eucadio, cuya cremación realiza Arbués y su amigo y aprendiz, el indio Sebastián Telyólotl, que antes fuera sacerdote de Huitzilopochtli.

Advierte el novelista que no va a narrar la cremación con una frase rotunda: «No suponemos populacho a nuestros lectores; no queremos, pues, describir los horrores del nefando holocausto»[10] por lo que el episodio, la «función» como dice Almazán, concluye con un diálogo entre Arbués y el antiguo sacerdote de Huitzilopochtli. En medio del diálogo sobre qué le ha parecido lo que acaba de vivir, Sebastián Tetyólotl piensa para sus adentros: «Nosotros apenas llenábamos medio día con mil víctimas, y éstos con cinco saben entretener un día entero. Cierto que la religión de los inquisidores es mejor que la de Huitzilopochtli».

El auto de fe narrado, por deducciones múltiples, corresponde al del 28 de febrero de 1574, que es el primero tras la institución oficial del Santo Oficio en México con el nombramiento como inquisidor de Pedro Moya de Contreras, que protagoniza la ceremonia.

Deberíamos ahora, por cronología de las novelas, comentar otro auto, con un personaje real que, en 1872, Vicente Riva Palacio trazó en *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*. Guillén de Lampart y el auto que se realizó casi un siglo después del narrado por Almazán, el 19 de noviembre de 1659, tienen su reflexión en otro lugar, por lo que lo omitimos aquí, para seguir con

el primer auto de fe del inquisidor y arzobispo Moya de Contreras. Hablamos ahora de una novela contemporánea.

## Moya de Contreras y *Mi vasallo más fiel*

Erma Cárdenas publicó en 2002 *Mi vasallo más fiel. Pasiones y pecados de un inquisidor en Nueva España*; es una novela medio bien escrita que mantiene el interés a veces por la figura protagónica que es la de Pedro Moya de Contreras, el primer inquisidor en Nueva España. Ya he comentado en otro lugar las fortalezas y las debilidades noveladas de la vida, las pasiones y pecados de aquel eclesiástico. Comentaba entonces que tipográficamente la novela tenía el acierto de alternar situaciones narradas con los pensamientos, en cursiva, del protagonista y de otros principales. Ese juego narrativo da vida a fragmentos a lo largo de una novela que valoro como muy irregular, pero que servirá para retomar una perspectiva contemporánea del auto de fe.

Un capítulo —son breves generalmente y sin numeración— se titula «Auto de fe/ 28 de febrero de 1574/ primer domingo de cuaresma», que es el mismo que narró Almazán. Ahora la perspectiva es la del obispo inquisidor.

Las tretas para recaudar dinero con el fin de la celebración imponente del auto nos llevan a los preparativos del mismo, a la vigilancia del propio Moya de Contreras durante la construcción del tablado, a aseveraciones del tipo: «Construid el tablado frente a [la] Catedral»; afirmación improbable pues esta solo existía en la primera piedra y pocas más,[11] y a un decurso narrativo que ejemplificamos entre la descripción y la reflexión interior (en cursiva en la novela):

> Varios dominicos vigilaban la construcción de las graderías y eso lo apaciguó. *Durante la ceremonia, no habrá errores. Ya invité al Virrey, la Real Audiencia, universidad y tribunales. Hoy saldrá el pregón por las calles. Al son de trompetas y atabales, anunciaremos la expiación que tendrá lugar de aquí a tres días.* Obsesivo, revisaba cada detalle. *Escogí una fecha en que no hubiera fiestas, corridas de toros, ajusticiamientos o procesiones. Nada distraerá a los fieles. Juntos, como un solo espíritu, confirmaremos nuestra fe.*[12]

Siguen sus disposiciones para sentar a los dos cabildos, el eclesiástico y el regular, en gradas más debajo de las autoridades principales, también donde sentar a las Órdenes, a los profesores de la Universidad, con indicaciones precisas: «Evitemos altercados entre los frailes por cuestiones de precedente. Distribuidlos según su edad».[13] Tras un incidente de fuga de presos, que es solucionado mediante la delación de sus familiares, siguen los preparativos al día siguiente en el que Martín Enriquez, que es el virrey, le dice al inquisidor: «Puesto que soy presidente de la Audiencia, me corresponde una silla de terciopelo, dos coxines de lo mesmo en el asiento y uno para los pies»,[14] conversación protocolariamente improbable, pero que responde a un uso como diálogo de una información procedente de un documento que comentaré luego.

Comienza la procesión y el virrey le cede el sitio principal al inquisidor, yendo este en el centro, el virrey a su derecha y a la izquierda el obispo de Tlaxcala, que hará el sermón inicial, cuestión que con variantes está explicada en el documento que anuncio. Sigue el cortejo de penitentes, primero los de penas menos graves, luego, dice una madre a su hijo, los reconciliados: «Uno viste el sambenito. ¿Distingues el aspa de San Andrés?» y afirma: «A esos lo ahorcarán. Su cadáver será quemado, por tal razón pintaron su coroza con las llamas hacia abajo».[15] La erudición inquisitorial de la madre sorprende, incluso tras el error de la autora al confundir reconciliados con relajados. No es una apreciación inútil, ni erudita, la que hacemos, sino la afirmación de profundos descuidos y errores en los que incurre el relato, no solo en lo relativo al auto de fe.

Omitimos el comentario de la parte final del capítulo, la cremación de los relajados, que permite a la autora un relato en el que el fuego destruyendo un cuerpo masculino produce desvaríos eróticos del inquisidor Moya de Contreras, entre malos textos pretendidamente poéticos (en cursiva) y una insinuada eyaculación final en la que no reparan («en la mancha que ensuciaba su sotana», dice la novela).[16]

A fin de cuentas, las páginas que siguen, los nombres de los reos, los órdenes procesionales, son una mala transposición, con errores serios, del capítulo «El primer auto de fe» de la *Historia del Tribunal*

*del Santo Oficio de la Inquisición en México* de José Toribio Medina,[17] Todos los datos que da la novelista y también una gran parte de las apreciaciones sobre ellos son del polígrafo chileno; eso sí, con otro orden, a veces con otras palabras y siempre con errores. No tendría sentido comparar la fuente principal y exclusiva con el texto de la novela: frases enteras, sin eficacia narrativa, son trasladadas desde el documento a diálogos y descripciones.

## El orden de la nueva sociedad

José Toribio Medina reprodujo la carta que, firmada por Moya de Contreras y el fiscal Bonilla, fue dirigida al Consejo General de la Inquisición el cinco de abril de 1574.[18] Al margen de las coincidencias, es un documento que da cuenta «del concurso de gente que acudió de todas partes, españoles e indios, que no hay memoria de tanta multitud de que hubiese acudido a ningún regocijo público, ni otra cosa de muy gran solemnidad que en la tierra se haya ofrecido. Hízose el tablado a una puerta de la iglesia mayor, a una esquina que corresponde a dos plazas muy grandes...»[19] La grandeza del acto plantea que «las calles por donde fueron los penitentes son las más principales y públicas de la ciudad; y por ellas fue luego la Inquisición...»[20]

El documento originario que transcribe Medina y un conjunto de documentos y relaciones sobre los autos de fe, los mismos fragmentos de novelas que hemos presentado, describen el orden social que se había establecido, la estructura que en 1574 configuraba poderes, el papel de las órdenes religiosas, las confrontaciones entre las mismas; en definitiva, el «orden corporativo de la sociedad urbana» que Robert Darnton analizó magistralmente con un acopio documental muy diferente al de aquí, al margen por tanto del tema inquisitorial, en una sociedad más tardía, en el siglo XVIII, y en una geografía diferente.[21]

El auto de fe, sin embargo, en sus múltiples relatos, nos entrega el aporte esencial de un mundo en el que la Inquisición quería configurarse como poder central y unificador, frente al desdichado universo de los transgresores o de los presuntos infractores, y también frente a los otros poderes eclesiásticos y civiles. Las plazas

mayores de la América hispánica y las de la metrópoli eran el soporte donde se escribían los textos de esta confrontación y también los textos principales de aquella infamia.

*Notas*

1. Una excelente reproducción del cuadro, y un comentario más detallado de la imagen se puede ver en R. L. Kagan: *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, pp. 271–273.
2. G. Didi–Huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 151.
3. V. Riva Palacio: *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México,* p. 195
4. *Idem*, p. 196.
5. Terminada la redacción del trabajo, encuentro un estudio que se desarrolla a partir de este con mayor amplitud textual e icónica: M. Scholz–Hänsel: «Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes...», pp. 205–212.
6. R. A. Martínez: «Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo» en *Cuadernos de arte e iconografía*, p. 4.
7. J. P. Almazán: *Un hereje y un musulmán,* p. 208.
8. *Ibidem*.
9. *Idem,* p. 209.
10. *Idem*, p. 218.
11. La antigua iglesia que ordenó construir Cortés, que llegó a ser llamada catedral en 1534, había sido derruida en 1552. Fue en 1571 cuando el propio Moya de Contreras y el virrey Martín Enríquez de Almansa pusieron la primera piedra de la nueva que llega a nuestros días.
12. E. Cárdenas: *Mi vasallo más fiel. Pasiones y pecados de un inquisidor en la Nueva España*, p. 205.
13. *Idem*, p. 206.
14. *Idem*, p. 208.
15. *Idem*, p. 209.
16. *Idem*, p. 216.
17. J. T. Medina: *Historia del tribunal del santo oficio de la Inquisición en México*, pp. 60–71.
18. *Idem*, pp. 65–67.
19. *Idem*, p. 65.
20. *Ibidem*.
21. R. Darnton: «Un borghese riordina il suo mondo: la città come testo» en *Il grande massacro dei Gatti e altri episodi della storia culturale francese*, pp. 133–178.

*Referencias*


Almazán, José Pascual: *Un hereje y un musulmán*, México, Planeta–Agostini/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

_____: *Estifelio: leyenda sajona*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Blanco, Guillermo: *Camisa limpia*, Santiago de Chile, lom, 2008.

Cárdenas, Enma: *Mi vasallo más fiel. Pasiones y pecados de un inquisidor en la Nueva España*, México, Planeta, 2002.

Darnton, Robert: «Un borghese riordina il suo mondo: la città come testo» en *Il grande massacro dei Gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Roma, Adelphi, 1986.

Delibes, Miguel: *El hereje*, Barcelona, Destino, 1998.

Didi–Huberman, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

Kagan, Richard L.: *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493–1780*, Madrid, Iberdrola, 1998.

Martínez Ripoll, Antonio: «Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo» en *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. ii, n. 4, 1989.

Medina, José Toribio: *Historia del tribunal del santo oficio de la Inquisición en México* (ampliada por Julio Jiménez Rueda), México, Fuente Cultural, 1952.

Montesinos, Fernando de: *Auto de la fe celebrado en Lima a 23 de enero de 1639*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1640.

Olmo, José Vicente del: *Relación histórica del auto general de fe que se celebró en Madrid este año de 1680 con asistencia del Rey N. S. Carlos II, y de las magestades de la Reyna N. S., y la augustísima Reyna Madre, siendo inquisidor general el excelentísimo señor D. Diego Sarmiento de Valladares... va inserta la estampa de toda la perspectiva del teatro, plaza y balcones,* Madrid, Imprenta Roque Rico de Miranda, 1680.

Riva palacio, Vicente: *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*, México, Porrúa, 1946.

Santa cruz Aldana, Ignacio de: *Solemne festividad y sacra pompa que celebró el muy ilustre y venerable Tribunal del Santo Oficio de la Inqusición de esta Nueva España, sábado 17 de septiembre de 1667, a su esclarecido mártir Beato Pedro Arbués, inquisidor apostólico primero del Reino de Aragón, en su beatificación*, México, Imprenta de Juan Ruiz, 1699.

Scholz–hänsel, Michael: «Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes» en *Anuario del departamento de Historia y teoría del Arte*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1994.

Toro, Alfonso: *La familia Carvajal*, México, Patria, 1944.

# La mitificación de don Guillén de Lampart

**María Isabel Terán Elizondo y María del Carmen Fernández Galán Montemayor**
(Universidad Autónoma de Zacatecas)

Ha sido pues el destino de Guillén de Lampart
ir añadiendo, aun siglos después de muerto,
más ficciones azarosas a su perfil de «impostor» trágico.
José Joaquín Blanco[1]

## Introducción

Sin duda, junto con sor Juana Inés de la Cruz, uno de los personajes más controversiales de la Nueva España es don Guillén de Lampart;[2] su origen irlandés, su vasta erudición, lo novelesco de su vida —según la contaba él mismo—, su megalomanía, sus opiniones sobre la ilegitimidad de los derechos de España sobre sus territorios ultramarinos —que lo llevaron a ser denunciado ante la Inquisición novohispana—, sus críticas contra esta institución, y el hecho de que, después de diecisiete años de prisión, interrumpidos por una espectacular fuga, fuera relajado al brazo secular y ejecutado en la hoguera, ha hecho correr mucha tinta a novelistas e historiadores que han tratado de proponer diversas hipótesis sobre quién era «realmente», qué lo trajo a la Nueva España y cuáles eran sus «verdaderas» intenciones.

El propósito de este ensayo es mostrar cómo unos y otros han sido seducidos por los misterios y las contradicciones que envuelven a don Guillén y, por lo tanto, han caído en la tentación de sesgar la información aportada por las fuentes históricas y de reconstruir los hechos mediante la imaginación, convirtiendo al ser histórico en un personaje literario e incluso mítico que casi siempre responde a las expectativas de cada autor, de su público o de su época, ya sean literarias, ideológicas, nacionalistas o políticas. Para ello hacemos

un recorrido cronológico por algunas de las obras más importantes[3] que le han dedicado alguna reflexión, en un intento por conformar un esbozo del «estado de la cuestión» de lo que consideramos ese proceso de mitificación del personaje.[4]

## Las fuentes históricas y los hechos

La información de primera mano sobre don Guillén en México y en España está contenida en un escaso aunque voluminoso número de fuentes. La principal, los documentos del proceso que la Inquisición novohispana le siguió entre el 26 de octubre 1642 (en que fue denunciado y aprehendido) y el 19 de noviembre de 1659 (cuando fue ejecutado en un auto de fe). Estos papeles se encuentran en los volúmenes 1496 y 1497 del fondo Inquisición del Archivo General de la Nación de México (AGN),[5] los cuales, durante muchos años, formaron parte del Fondo especial «Riva Palacio»[6] debido a que estuvieron en poder de este autor mientras elaboró sus obras históricas y sus novelas con tema colonial.[7] A lo anterior hay que agregar los expedientes que se encuentran en España en el Fondo Inquisición del Archivo Histórico Nacional de Madrid y en el Archivo de Indias en Sevilla.[8] Otro legajo, originalmente parte del proceso novohispano —los papeles autógrafos contenidos en un baúl de Michoacán que le fue incautado a don Guillén al ser apresado— se encuentra hoy en el Fondo Conway de la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM).[9] Respecto de la fortuna de este último legajo, en *México a través de los siglos,* Vicente Riva Palacio menciona algunos de los papeles que se le incautaron a don Guillén,[10] pero es difícil concluir si sabía de ellos porque aun formaban parte del expediente o solo porque se mencionaban en el inventario de las pertenencias del reo. Lo que sí es seguro es que para 1908 ya habían desaparecido, pues Luis González Obregón los echa de menos:

> En la causa original formada a D. Guillén que consta de dos gruesos tomos, [...] y que hemos registrado con toda escrupulosidad, no se hallan los papeles autógrafos recogidos esa noche en la «casa de los

> Condes», sino sólo copia de algunos que se insertan en el inventario minucioso que se mandó formar por sus señorías los inquisidores. Quizá se encuadernaron en dos o más volúmenes anexos al proceso, que se han perdido o se encuentran ocultos entre los numerosos manuscritos de nuestro Archivo Nacional.[11]

No sería sino hasta cuarenta años después que Gabriel Méndez Plancarte diera noticia de unos «Papeles de don Guillén» en su edición del *Regio salterio*,[12] afirmando que estaban en poder del bibliófilo inglés «Mr. G.R.G. Conway».[13] Buena parte de los documentos ya han sido dados a conocer porque diferentes autores los resumen, parafrasean o transcriben: Vicente Riva Palacio en *México a través de los siglos*[14] y en *Memorias de un impostor*,[15] Luis González Obregón en *Don Guillén de Lampart, la inquisición y la independencia en el siglo XVII* (1908),[16] y José Toribio Medina en su *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*.[17] Gabriel Méndez Plancarte edita y traduce algunos salmos del *Regio Salterio* y otros poemas,[18] y nuevos investigadores han continuado su labor.[19] En la Biblioteca Digital Mexicana de Conaculta (http://bdmx.mx) se pueden consultar, digitalizadas y transcritos, varios de los documentos del Fondo Conway y de otra procedencia,[20] y Andrea Martínez reproduce algunos en el apéndice de su libro *Don Guillén de Lampart, hijo de sus hazañas*.[21]

Además de los documentos de primera mano, los interesados en don Guillén han recurrido a fuentes secundarias. Por ejemplo, la reconstrucción de los pasajes de su llegada a la Nueva España proceden de una relación de Gutiérrez de Medina,[22] la del desastrado gobierno del Marqués de Villena y de la conjura para destituirlo del cargo, de una relación publicada por Carlos María de Bustamante en 1831 en la *Voz de la patria*;[23] la información sobre la fuga del reo, su reaprehensión y el auto de fe donde murió están tomadas del *Diario de Guijo*[24] y la relación de Rodrigo Ruiz de Cepeda;[25] y la información sobre los castigos a los inquisidores corruptos involucrados en el proceso de don Guillén proceden de los documentos transcritos por José Toribio Medina.[26]

Por otro lado, todos los que hablan de don Guillén coinciden en lo que podríamos considerar los hechos principales: llegó a la Nueva España en 1640 en la misma flota en que viajaban el nuevo virrey, Diego López Pacheco, duque de Escalona y Marqués de Villena, y don Juan de Palafox y Mendoza, aunque no es claro si formaba parte de los sirvientes del virrey o venía por cuenta propia, ni cuál fue el motivo que lo trajo acá. Vivió pobremente en la ciudad de México y se empleó como preceptor de latín de los hijos del escribano mayor del cabildo, don Fernando Carrillo, viviendo a su costa y en su casa.

Por las declaraciones de los testigos, se sabe que presumía de ser pariente o amigo cercano del rey de España y del conde duque de Olivares, a quienes atribuía su venida a México con una encomienda secreta; que expresaba abiertamente su opinión sobre que la Corona española no tenía derechos sobre sus territorios ultramarinos y sobre sus deseos de ser virrey, para lo cual tenía trazado un plan que incluía la falsificación de documentos, sellos y firmas, una conjura secreta y una innovadora propuesta de libertad e igualdad para todos los grupos sociales, y de reorganización del gobierno, la administración y el comercio, y que para saber si sus deseos se harían realidad consultaba a videntes y astrólogos.

Al parecer, quienes lo conocieron lo consideraban un poco loco, pero por alguna razón desconocida, uno de ellos, Felipe Méndez, consideró que era peligroso y lo denunció por superstición, sedición y herejía a la Inquisición. Estuvo en prisión diecisiete años, interrumpidos por una breve fuga en diciembre de 1650. Durante el único día que estuvo libre le hizo llegar al virrey una carta denunciando la injusticia y corrupción de los inquisidores y fijó libelos en lugares públicos con las mismas quejas. El hecho de que su escape evidenciara fallas en el sistema inquisitorial, de que durante su prisión se le fueron acumulando acusaciones sobre sus dichos y comportamiento, pero, sobre todo, su actitud crítica contra la Inquisición y sus funcionarios, quienes, por cierto, por razones poco esclarecidas, se negaron a acatar las órdenes del rey de enviar al preso y su proceso a España, acabaron por determinar su suerte.

Todos los autores consultados coinciden en que las circunstancias personales de don Guillén se gestaron en un complejo contexto histórico internacional que contribuyó a complicar su causa: el fracaso de las revueltas separatistas de Irlanda que motivaron el éxodo de irlandeses a territorios españoles, y la independencia de Portugal de la Corona española en 1640, con la consecuente persecución de los portugueses y de quienes los favorecían, la cual, en la Nueva España, llegó a actos extremos como la maniobra secreta encabezada por Palafox mediante la cual el virrey Diego López de Pacheco, grande de España pero pariente del nuevo rey de Portugal, fue destituido por sospecha de traición en 1642; y la aprehensión de los portugueses novohispanos, muchos de los cuales fueron parte del llamado «gran auto de fe» de 1649, por lo que fueron compañeros de prisión de don Guillén. Además, los problemas domésticos también eran complicados: las impopulares políticas implementadas por el virrey antes de su destitución, su discordia con Palafox, sus disputas con el clero regular por la secularización de curatos y doctrinas, y su enfrentamiento con los jesuitas; las intrigas palaciegas, la corrupción generalizada, la relajación de las costumbres, etcétera.

En lo que los autores discrepan es sobre la vida de don Guillén antes de su llegada a la Nueva España e incluso durante los poco más de dos años que vivió en México antes de ser apresado, pues la fuente de esta información es el propio reo. De sus declaraciones, acciones y escritos se deducen algunas cosas evidentes: que tenía una audacia poco común, que poseía una inteligencia clara y una prodigiosa memoria, que había recibido una esmerada educación, pues se expresaba correctamente, sabía varios idiomas, tenía conocimientos de matemáticas, astronomía, filosofía, ambos derechos y estrategias militares, entre otros; y que tenía dotes literarias y una amplia cultura fruto de los viajes y de la lectura de la Biblia, los autores grecolatinos y los padres de la Iglesia. El resto (sus ascendientes, sus estudios, sus amistades y protectores, sus logros políticos y militares, sus cargos, su posición económica, sus producciones literarias, su participación en complots internacionales, sus relaciones

amorosas...) se pierde en el terreno de la especulación, pues muchas de las cosas que Lampart decía las contradecía su realidad, pese a que él expusiera nuevos argumentos para justificar esas contradicciones, aunque en años recientes algunos autores han considerado sus declaraciones verdaderas y han rastreado diversas fuentes para corroboraras históricamente.[27]

A nuestro juicio, quien mejor plantea el reto histórico que representa don Guillén es Gabriel Méndez Plancarte, pues para él la cuestión radica en precisar quién era y qué era lo que quería, deslindando lo histórico de lo ficticio:

> ¿Quién era, en realidad Don Guillén de Lámport? ¿Un simple aventurero vulgar y mentiroso —como se ha dicho— que pretendía dar un golpe de estado y apoderarse del gobierno de la Nueva España; o un genial «iluminado» que sinceramente sentíase llamado por Dios para una gran misión libertadora, no meramente temporal, sino también espiritual? Y, ¿hasta qué punto estaba don Guillén en el pleno uso de sus facultades mentales [...]?[28]

Las lagunas, imprecisiones, subjetividad, inconsistencia y contradicciones de la información existente, han planteado, hasta ahora, más preguntas de las que se han podido responder, pues limitan la interpretación objetiva favoreciendo que historiadores y novelistas sigan especulando sobre la misteriosa vida de don Guillén: ¿cuerdo o loco?, ¿farsante o héroe?, ¿megalómano u hombre de buena fe?, ¿sincero o mitómano?, ¿egoísta o desinteresado?, ¿hereje u ortodoxo?, ¿héroe?, ¿espía?, ¿pícaro?, ¿impostor? Y, hasta ahora, cada uno ha forjado a este personaje a la medida de sus deseos.

## Primera parte: el impostor

### *Un caudillo romántico (Vicente Riva Palacio, 1872)*

En *México a través de los siglos*, Vicente Riva Palacio, en su papel de historiador, pretende ser objetivo, sin embargo, su discurso está condicionado por su época, su postura política, su interés de exaltar los valores del México independiente y por el juicio que ya se había

formado sobre don Guillén cuando algunos años antes escribió la novela *Memorias de un impostor*, por lo cual no podía ser imparcial.[29] Por ejemplo, juzgando el pasado con los parámetros de su presente, da por sentado que en el siglo XVII había un deseo generalizado de libertar estas tierras, como si los diferentes grupos sociales tuvieran los mismos intereses y compartieran una meta común, circunstancia que no se dio ni siquiera en 1810; pero aceptada esta idea, le parece, por tanto, que «las denuncias de conspiraciones» eran algo usual; y las circunstancias de la Nueva España le parecen tan terribles que le permiten comprender cómo un proyecto tan descabellado como el de Lampart podría haber tenido éxito, pues su democrática propuesta —a diferencia, aclara, del «carácter aristocrático» que tuvo la de los hijos de Cortés— podía haberse ganado el apoyo de «los indios, los negros, los mestizos y los mulatos», pues les ofrecía libertad e igualdad.[30]

Sin embargo, su caracterización de don Guillén es ambigua: por un lado, lo describe como un idealista y altruista; olvidándose, por ejemplo, de que, a cambio de procurar la libertad de la Nueva España, exigía su trono; y por otro, como un oportunista que quiso aprovecharse de las circunstancias políticas externas e internas, e imitar la conjura que le había resultado a Palafox para destituir al virrey, así como también como un hombre que necesitaba del reconocimiento y la admiración, por lo que gustaba «aparecer a los ojos del vulgo como un hombre verdaderamente notable» y, por lo mismo, como un imprudente que se arriesgó de más.[31]

Por su parte, *Memorias de un impostor*[32] fue escrita con dos propósitos claros: proponer a Lampart como un precursor de la Independencia y exaltar los logros del México independiente a través de la crítica a la sociedad colonial, su gobierno y sus instituciones, especialmente la Inquisición, tema recurrente en las obras de Riva Palacio, debido a que, en su opinión, de ella no podía esperarse más que crueldad, injusticia, ignorancia y corrupción;[33] es decir, instaura y difunde la leyenda negra sobre esta institución que sigue existiendo hasta hoy. Estos objetivos se plantean en el prólogo mediante una estrategia literaria: cuenta que de niño se enteró de que, antes que Hidalgo, hubo un irlandés que intentó independizar

a la Nueva España, pero sus planes fueron descubiertos y murió «a manos de la justicia»; más tarde el destino lo llevó a encontrar el expediente de don Guillén ofreciéndosele la oportunidad de rescatarlo del olvido y otorgarle su lugar en la historia.[34]

En su novela, los límites entre la historia y la ficción son difusos pese a que el autor entrecomille parlamentos, advierta cuando un pasaje es «histórico», transcriba textos o remita a las fuentes; por ello, Méndez Plancarte opinó que no se le puede conceder ningún valor científico.[35] Por otro lado, pese a que la novela tiene pasajes ficticios, como las intrigas amorosas, la sociedad secreta Urania[36] y la conjura independentista,[37] estas historias quedan de lado una vez que don Guillén es apresado por la Inquisición, pues, como señala Castro Leal en el prólogo, a partir de allí su vida es tan novelesca que «la realidad se impone a la ficción».[38] Lo cierto es que el mezclar lo histórico con la ficción es una astuta estrategia del autor: la ficción le permite popularizar su propuesta de que Lampart es un precursor de la Independencia, y lo histórico, demostrar los logros del país a partir de entonces, pues si alguien dudaba de alguna de las atrocidades descritas, el autor podía asegurar que no lo inventaba y allí estaban los documentos para constatarlo.

En cuanto a la caracterización de don Guillén, a lo largo de la novela se van delineando las virtudes morales del héroe: valiente y leal, noble y generoso, pues sin esperar agradecimiento por sus acciones se contenta con «la satisfacción de haber hecho [...] una buena obra»;[39] «de cerebro tan bien organizado», de gran resolución, de «voluntad inflexible» y «corazón indomable», constante, perseverante, paciente, decidido, audaz, astuto, precavido y capaz de cualquier sacrificio por una buena causa. He aquí uno de sus parlamentos: «yo os amonesto para que continuáis con tesón la obra que hemos emprendido, olvidándome, como si jamás me hubierais conocido; quizá otro caudillo, más feliz que yo, logra emancipar esta tierra».[40] Sin embargo, Riva Palacio lo describe como alguien cuyas intenciones no eran totalmente desinteresadas, pues, a cambio de sus esfuerzos, quería ser rey: «Yo lo he jurado: o la libertad para el Anáhuac y su trono para mí, o la muerte en la hoguera del Santo Oficio».[41]

El autor lo presenta, además, como una especie de redentor: Carmen, una de sus enamoradas, le dice: «Un pueblo te espera como a su redentor: sálvale»,[42] y los miembros de la sociedad secreta lo consideran un instrumento de Dios para restituir la justicia, como dice el protagonista de *Memorias de un impostor*:[43]

> El hombre en sus necesidades, en sus penas, en sus peligros, siempre busca el amparo de Dios, siempre ocurre a Dios, y Dios no le abandona nunca; pero Dios tiene instrumentos de su bondad como los tiene de su justicia; y cuando el hombre desgraciado, teniendo fe en Dios, ocurre a buscar el favor de otro hombre, tanto equivale eso como decirle a ese hombre: «Dios me va a salvar con su misericordia; quiero que tú seas en la tierra el instrumento, el medio por el cual se manifiesta la infinita bondad». Y si aquel hombre a quien se habla así es digno de ser el instrumento, el medio de que se vale la Divinidad; aquél hombre servirá a su hermano, y le favorecerá y salvará: si no lo hace es porque no merece ser el representante de Dios en el mundo; y el hombre que implore mi auxilio, y aquel a quien yo pueda servir, ese me favorece, me obliga, porque me escoge, porque me elige para representar a Dios sobre la tierra, porque me confiere una dignidad superior a la dignidad humana, y yo debo decirle «Hermano mío, gracias porque entre tantos hombres me escogiste como el más a propósito para ser tu Providencia».[44]

Lo que no queda claro en la novela es por qué los novohispanos escogieron por caudillo a un extranjero, por más virtudes o conocimientos que tuviera.[45]

Proyectando hacia el pasado las circunstancias y conceptos de una época posterior,[46] Riva Palacio propone a don Guillén defendiendo ideas que parecen más de un hombre ilustrado que de uno barroco, pues sus argumentos de igualdad ante la ley y del derecho de los pueblos a elegir sus gobernantes,[47] de que «los hijos de un pueblo esclavo son esclavos»[48] y «en lo porvenir los pueblos serán los reyes, y los reyes serán los servidores del pueblo»,[49] son casi idénticas a las que motivaron la independencia en el siglo XIX; lo

mismo podríamos decir de sus comentarios sobre las ciencias y el conocimiento, el cuestionamiento al principio de autoridad y la crítica a la Inquisición como institución que obstaculiza la libertad de pensamiento:

> Las verdades de la ciencia, no lo eran para nosotros si no tenían la aprobación de nuestros amos; teníamos la obligación de creer lo que ellos querían que creyésemos, y una hoguera de la Inquisición es aún el premio del que tiene el atrevimiento de saber más que ellos; y la persecución política y religiosa es consecuencia de la duda, y un ángel armado con la espada de fuego del Santo Oficio guarda las puertas del paraíso de la sabiduría, a cuyo umbral nadie puede llegarse sin escuchar las terribles palabra que rodean, como un lema, los escudos inquisitoriales: *Exurge, Domine, et judica causam tuam*.[50]

El narrador de la historia de don Guillén es omnisciente, escribe desde otra época que supone mejor, y por ello opina y juzga maniqueamente el pasado y la actuación de los personajes, condenando a unos y justificando a otros mediante adjetivos y juicios de valor; además, aprovecha su omnisciencia para que el protagonista prevea el fracaso de su empresa y su muerte, como cuando asegura a sus seguidores que si la Inquisición lo atrapara soportaría el tormento sin denunciarlos y no se sometería a ellos: «Allí yo me defenderé y no iré a caer de rodillas implorando perdón de los inquisidores».[51]

Quizá para que la caracterización de su héroe no pareciera tan maniquea, o porque las fuentes presentan contradicciones, Riva Palacio le atribuye también algunos defectos, unos ficticios, como la maldición que hacía que todas las mujeres se enamoraran de él, y otros históricos, como la audacia e imprudencia con las que se lanzó a la empresa libertadora y su crítica a la Inquisición,[52] actitud que algunos autores han interpretado como la seguridad que sentía de estar respaldado por personajes poderosos.[53] Otra característica que le adjudica es la imaginación,[54] que, si bien le permitió planear la fuga y tramar ardides para obtener beneficios, por otro lo perdió, pues se ganó la fama de mentiroso. También lo presenta como alguien

tan necesitado de reconocimiento que se fingía «un hombre de alta importancia política y social»[55] y, hacia el final de su vida y después de años de cautiverio, supone que había cedido a la locura: «la razón de don Guillén vacilaba, pues hay en esos escritos [...] una mezcla de sabiduría y de puerilidad, de verdad y de impostura, que asombra».[56]

Para Riva Palacio, don Guillén era un impostor, alguien que por locura, megalomanía, travesura o mala intención, se hacía pasar por quien no era: alguien importante, ligado a grandes personajes, parte de un complot internacional; sin embargo, estas circunstancias no alteraban el hecho que le interesaba resaltar: Lampart había intentado, a mediados del siglo XVII, la independencia de la Nueva España. Esto era motivo suficiente para proponerlo como precursor de la Independencia, incluso sin que quedara claro si su motivación había sido idealista y altruista o personal e interesada.

### *Uno de los últimos condenados a la hoguera por la Inquisición novohispana (José Toribio Medina, 1905)*

El historiador José Toribio Medina es quizá el autor que más se atiene a los hechos y ofrece una imagen realista de Lampart, pues, aunque le dedica algunas páginas en las que resume el proceso inquisitorial,[57] lo considera simplemente uno más de los últimos reos condenados a la hoguera por la Inquisición novohispana, en un contexto en el que ocurrieron otros sucesos como la ya mencionada persecución de los portugueses, el auto de fe de 1649 y la visita que se le llevó a cabo al Santo Oficio por denuncias de abuso de autoridad y corrupción.

A diferencia de Riva Palacio, a quien no cita, Toribio Medina no toma partido, no opina ni juzga, solo reseña los hechos: reconoce las «iniquidades de la Inquisición», aunque cree que don Guillén requiere de un «estudio psicológico»;[58] sospecha que en sus relatos se mezcla lo cierto con «hechos absolutamente inverosímiles»,[59] pero no se atreve a hacer el deslinde; tampoco se arriesga a especular sobre los motivos que lo trajeron a la Nueva España; sin embargo, le llama tanto la atención la «idea verdaderamente estrafalaria» del proyecto independentista, que se pregunta cómo se le habría ocurrido y sugiere que pudieron ser tres los factores que confluyeron para

concebir semejante idea: 1. su megalomanía, de la cual «dan suficiente testimonio sus declaraciones genealógicas y las relaciones que sostenía haber tenido con el conde duque y el mismo monarca»; 2. el argumento en el que basaba su derecho a pretender estas tierras, de que España, por fundar sus derechos sobre América en una bula pontificia, nula porque «los papas carecían de potestad temporal», «eran injustos detentadores de sus colonias», de lo que deducía que si alguien las hiciera libres «en defensa de la justicia del Señor Dios», y los vasallos aceptaran «recibir por rey a quien los hizo libres, es justa la elección»; y 3. la intriga política que le había tocado presenciar pocos meses antes, mediante la cual Palafox destituyó al virrey por sospecha de traición.[60] Como se dijo, su retrato de Lampart es realista, imparcial y equilibrado: por un lado, lo describe como alguien culto, educado, inteligente y de prodigiosa memoria; por el otro, ambicioso, megalómano y trastornado al final de su vida.

### *Un mártir del despotismo y la perversidad de la Inquisición, pero de ningún modo un héroe (Luis González Obregón, 1908)*

Unos años antes de que se publicara *Don Guillén de Lampart, la Inquisición y la independencia de México*, alguien llamado Alberto Lombardo escribió un opúsculo en el que, adhiriéndose a la idea de Riva Palacio de que el irlandés debía ser considerado un precursor de la libertad de nuestro país, propuso que merecía una estatua en la columna de la independencia,[61] idea que a González Obregón pareció excesiva, aunque su opinión no se tuvo en cuenta y la efigie se erigió y sigue ahí hasta hoy.

A diferencia de lo que hizo Riva Palacio (a quien, por cierto, no cita), González Obregón pretendía hacer historia, de modo que su trabajo es la exposición cronológica de la transcripción, la paráfrasis o el resumen del expediente de la Inquisición novohispana. A él no lo limitaron quizá las filiaciones políticas de su antecesor, pero sí los prejuicios de su época que se traslucen en su lealtad a la leyenda negra de la Nueva España y de la Inquisición; además, comparte con el novelista decimonónico la idea de que el proyecto de Lampart era atrevido,[62] de que el siglo XVII era una época de conspiraciones,

de que había «ideales ocultos» de independencia y que las «clases oprimidas» no solamente estaban conscientes de que lo eran, sino de que querían cambiar su situación; aunque, a diferencia del novelista, supone que había discordias entre los distintos grupos sociales.

Al igual que Méndez Plancarte, se pregunta quién fue don Guillén: «¿estaba loco? ¿era un «aventurero insigne», [o] un «embustero consumado» con «sus puntas de hereje y conspirador»?, sin embargo, a diferencia de él y de Toribio Medina, que opinan que estas cuestiones no tienen solución, él supone que su obra las responderá «con lujo de pormenores y de datos importantes»,[63] y que su versión de don Guillén es *la verdadera*, pues lo descubre «como fue, como se destaca en su proceso»,[64] lo cual está muy lejos de ser verdad, porque su obra no es objetiva, ya que cae en la tentación de proponer, como en la novela de Riva Palacio, a un narrador omnisciente que opina, supone,[65] juzga e imagina los pensamientos y sentimientos de su biografiado, e incluso las posibles acciones que pudo haber llevado a cabo donde las fuentes no lo detallan. Baste solo un ejemplo: «De haber estado completamente sano D. Guillén, en el pleno uso de sus facultades, de su ilustración e inteligencia, cuántos pensamientos y cuántas reflexiones le hubiera sugerido aquel teatral espectáculo», el auto de fe.[66]

De este modo, si la obra de Riva Palacio es una novela histórica, la de González Obregón es una historia novelada. A pesar de ello, su caracterización del personaje es más equilibrada, pues, por un lado, aparece, de nuevo, como un «joven de talento clarísimo, sumamente instruido», de inteligencia e ingenio, arrojado, audaz y atrevido; pero, por el otro, es imprudente, pues «sin contar con nadie y sin recursos», se atrevió a conspirar y a divulgar sus planes sin ninguna precaución.[67]

El historiador coincide, además, con el novelista en resaltar como uno de sus principales defectos su febril imaginación, porque traspasaba «los límites de su equilibrio» haciendo que su discurso oscilara entre la realidad y la ficción, razón por la que «unos afirmaban que estaba loco y otros decían que lo había estado», y González Obregón mantiene siempre la duda de si lo que dice el reo es lo

que realmente vivió o solamente lo que imaginaba «haber vivido»;[68] además vincula este defecto con otros dos ya señalados por los autores anteriores: la megalomanía y la necesidad de reconocimiento, que lo llevaban a «soñar con ser poderoso y grande», imaginar que debía «cumplir una misión casi divina, defendiendo al débil y derribando al fuerte»,[69] y fingir un pasado glorioso:

> fingía haber sido o ser un gran señor, dueño de muchas riquezas, con palacios lujosamente amueblados, coches y carrozas, y trajes numerosos y costosísimos. Les contaba que era hijo y descendiente de aquellos caballeros nobilísimos, y a veces deshonrados, por pensar que más se honraba, refería que era fruto de relación ilícita con un soberano y deudo cercanísimo de reyes y emperadores europeos... Allá en el Viejo Mundo había ocupado la atención de prelados, inquisidores, y altas dignidades; admirando a todos por los libros que había escrito y por las conversiones de herejes que había catequizado. Intrigas y enredos amorosos, con damas encopetadas de la Corte española, y el interés de corar cuantiosas rentas, con que había sido agraciado por sus muchos servicios, le habían traído a estas tierras.[70]

Para González Obregón, don Guillén miente, porque sus relatos contrastan con su realidad, pese a que invente argumentos para justificar esas contradicciones; por ejemplo, habla de sus riquezas y presume de tener correspondencia con personajes ilustres, pero «ni enviaba aquellas cartas a su destino, ni aunque hubiera querido hacerlo podría realizarlo, pues vivía en la miseria», lo cual era un hecho pese a que el reo insistiera en que esta era fingida porque servía a sus planes.[71] Además, las historias sobre su vida en Europa contrastan con lo que declaran su hermano y fray Miguel de Santa María, otro irlandés que lo conocía de entonces, cuyas opiniones fundamentan la sospecha de que Lampart tendía a la exageración y la megalomanía.

Mientras que Riva Palacio oscila entre proponer la lucha de don Guillén entre lo social y lo personal, González Obregón, proyectando hacia el pasado los conceptos e ideales de su presente, le da

ambos sentidos, considerando que el fracaso de don Guillén es, al mismo tiempo, el fracaso de un pueblo que no estaba listo para ser liberado, contradiciendo con ello la idea inicial de ambos autores de que había un deseo generalizado de independencia:

> Pero D. Guillén no tuvo ni siquiera la satisfacción de los mártires de una causa noble, no la conciencia de haber concebido en sus alucinaciones de megalómano un plan que diera independencia y libertad a esa turba servil de esclavos sumisos, que se agitaba a sus pies [durante el auto de fe] hipócrita, curiosa o compasiva; porque D. Guillén en esos momentos no pensaba en haber salvado a otros, sino en salvarse milagrosamente, y se le veía allí en las gradas, mudo, indiferente, sentado como un Rey de burlas, ya que él habíase imaginado serlo de aquellos degenerados súbditos.[72]

Desde la perspectiva de González Obregón, Lampart no fue ni «un héroe, ni un príncipe, ni actor en aventuras ciertas o soñadas en su locura de grandeza», y su vida no fue de ningún modo novelesca como creyeron «otros escritores, seducidos quizá por sus embustes»; por el contrario, fue primero un megalómano y un «loco rematado después», por tanto, no cree que merezca la importancia de ser considerado un precursor de la Independencia, como querían «algunos distinguidos historiógrafos» y mucho menos que se le alzara «una estatua en el monumento de la Independencia», sin embargo, reconoce que sí merecía ser reconocido como un mártir, sacrificado «por el despotismo y la perversidad de los Inquisidores».[73]

### *Un «humanista barroco», un excelente y ortodoxo poeta latino novohispano (Gabriel Méndez Plancarte, 1948)*[74]

La obra de Méndez Plancarte responde al reto lanzado por González Obregón de prestar atención al *Regio salterio,* los más de novecientos salmos latinos escritos por don Guillén después de que fuera recapturado tras su fuga, pues creía que podía brindar elementos sobre su carácter, «y lo que pensaba y creía en los últimos años de su prolongada prisión».[75]

El sistemático y minucioso trabajo de Méndez Plancarte muestra una faceta de Lampart muy distinta, pues, si bien insiste en la injusticia y el abuso de autoridad de la Inquisición, su interés va por otro lado. Son tres las principales tesis que defiende: 1. que, por sus habilidades poéticas, don Guillén debería ser «reconocido como gran poeta novohispano», y ocupar un destacado lugar «en la historia de la poesía latino mexicana»;[76] 2. que en los escritos de don Guillén no hay indicios de las herejías de las que fue acusado; y 3. que «tuvo una formación humanística tan amplia y completa como la mejor que pudiera recibir un joven de su tiempo»,[77] a la que califica de barroca.[78]

Sus argumentos pueden dividirse en los que tienen que ver con la estructura y forma de los poemas, encaminados a demostrar su habilidad poética, su intuición estética y la modernidad de su obra,[79] y los que se refieren al contenido, es decir, a los temas que aborda, que tienen que ver con los conocimientos teológicos o históricos del autor, y que le sirven a Méndez Plancarte para defender su ortodoxia. Ambos tipos de argumentos demuestran, además, la formación humanista de Lampart.

En cuanto a los aspectos técnicos, le reconoce la habilidad para imitar «la forma paralelística de los salmos hebreos», «la versificación latina medioeval»,[80] «la no vulgar maestría con que [...] manejaba [...] la versificación métrica latina» y el «dominio casi perfecto de la complicada métrica grecolatina y un conocimiento nada vulgar de los clásicos».[81]

Respecto del manejo de los temas, lo considera, primero, «un alto poeta religioso» y después un «poeta místico»;[82] y reconoce sus conocimientos teológicos que le permiten abordar con «maestría» y «con perfecta ortodoxia y con hondo y veraz sentimiento poético y religioso», temas tan difíciles como los de la Inmaculada Concepción o la Trinidad. «Nada hay —agrega Méndez Plancarte, refiriéndose al salmo 81— [...] que no esté dicho conforme a la más pura y exigente teología del Dogma Trinitario y con un lenguaje metafórico del más claro cuñó bíblico y paulino».[83] Por tanto, está convencido de que el *Regio salterio* se mantiene en la ortodoxia y de que las acusaciones de protestantismo fueron «una torpísima calumnia, destituida de todo

fundamento», pues nada hay en él que sea «claramente heterodoxo (ni calvinista, ni pelagiano, ni luterano, ni hussita, ni wicleffita)».[84]

Tampoco le parece justa la acusación de supersticioso; opina que en los escritos de don Guillén es evidente su respeto por el libre albedrío, su creencia de que las predicciones astrológicas tienen solo un valor probable y falible,[85] y porque no defiende el sistema copernicano, a diferencia del Guillén ficticio de Riva Palacio, que sí lo hace;[86] sin embargo, por escrúpulo de conciencia y «por amor a la objetividad histórica», el autor se siente obligado a señalar algunos «defectillos» técnicos de algunos poemas, así como algunas expresiones anfibológicas o teológicamente inexactas, aunque aclara que el contexto las esclarece.[87]

El humanismo de don Guillén lo identifica en la búsqueda del conocimiento universal, en la amplia variedad de fuentes, tanto religiosas como paganas que maneja, en su crítica a la esclavitud y en sus escritos:

> lo mismo componía Salmos al estilo hebreo, que poemas latinos medioevales con rima, o Himnos latinos con métrica clásica; lo mismo disertaba sobre astrología y cantaba la hermosura de los astros con una especie de «embriaguez naturalista», que redactaba sus defensas jurídicas erizadas de citas exactas de la Biblia, de los Santos Padres, de jurisconsultos antiguos y modernos, y de poetas clásicos, mostrando con ello una vastísima erudición y una memoria portentos; lo mismo escribía sobre el arte militar y la «formación de escuadrones» guerreros que se arrojaba a dar consejos al Rey Felipe IV y al Conde Duque de Olivares sobre los oscuros laberintos de la política y «la razón de Estado...[88]

El retrato que propone Méndez Plancarte es muy diferente del de sus predecesores: un humanista, ortodoxo, movido por «un profundo sentimiento religioso y católico», calumniado y condenado injustamente por la Inquisición. En cuanto a su vida de aventuras, se inclina a juzgar que se trata de un error juvenil producto de una imaginación febril y cierta megalomanía: «una novela forjada por

la calenturienta fantasía de aquél joven poeta» que «trataba, evidentemente, de enaltecer su persona».[89] En suma, Lampart parece a Méndez Plancarte un «laberinto psicológico» que «ni el más competente psiquiatra» podría «desenredar»; aunque su apuesta va en el sentido de que era sincero en sus pretensiones libertarias, pues «estaba muy lejos de ser un adocenado ambicioso».[90]

### *Un pícaro heterodoxo que acabó siendo un héroe (Javier Meza, 1997)*

El estudio de Meza se inserta en la tradición de Riva Palacio y González Obregón: coincide con ellos en que Lampart es un impostor y un megalómano, y en que busca maridar la historia con la novela, pues aunque su libro pretende ser histórico, está estructurado en capítulos acompañados de grabados de Goya que resaltan su carácter novelesco, además de que su discurso está planteado desde la perspectiva de un narrador omnisciente que opina, imagina, conjetura y juzga, mediante un estilo lleno de exclamaciones, adjetivaciones, humor, juicios de valor y proyecciones de conceptos contemporáneos hacia un contexto diferente,[91] por lo que propone a don Guillén como un personaje histórico y mítico, el más literario de entre todos los anteriores.

Sin embargo, Meza discrepa de sus antecesores al considerar a su biografiado un rebelde que «nunca aceptó someterse a la voluntad de sus jueces», pero de ningún modo lo ve como un precursor de la Independencia porque asegura que sus motivaciones no eran ni idealistas ni sinceras, de modo que le parece una justicia poética que aunque ocupe «un lugar como héroe en la columna de la independencia de México», su efigie esté ubicada «en el basamento del monumento, alejado de todas las miradas».[92]

En su obra, Meza introduce dos nuevos rasgos a la caracterización del personaje, pues cree que don Guillén era un pícaro y que, a diferencia de lo que opinó Méndez Plancarte, era un heterodoxo, aunque nunca aclara en qué consistía esta heterodoxia, y reconoce que al final de su vida mostró un sincero sentimiento religioso.[93] De estos supuestos se desprenden dos consecuencias importantes: a diferencia

de lo que proponen Riva Palacio y González Obregón, para Meza la Inquisición procedió con justicia al aprehender a Lampart —lo que no justifica su abuso de autoridad— y que todo lo que le ocurrió fue por su propia culpa, debido a un confuso enredo de simulaciones que acabó mal, porque se arriesgó demasiado al tratar de engañar a los inquisidores, a quienes, por cierto, el autor describe mediante los lugares comunes de la leyenda negra que difundieron sus predecesores, aunque también como víctimas de las intrigas del irlandés, a quien le reconoce «su capacidad creativa para burlar[los] y aun hacer[los] enloquecer».[94] Y como su hipótesis consiste en que era un pícaro, su discurso está encaminado a demostrarlo, contrastando las características del personaje tipo con las del histórico, privilegiando de las fuentes aquellos pasajes que demuestran su idea.

A partir de varios autores, Meza reconstruye las características del pícaro del siglo XVII: la pobreza, «la locura y la risa, el engaño y la desobediencia»,[95] el individualismo, la curiosidad, el entremetimiento, la rebeldía, la burla, el juego, la ironía, la sorna, el alboroto, la audacia, la astucia, el ingenio, la trampa, el fraude y el vivir de las apariencias y el fingimiento, herramientas que le servían para lograr beneficios, salir de la marginación, trepar en la escala social, medrar y vivir fácil, aprovechándose de los ingenuos y los crédulos; y encuentra todos esos atributos en don Guillén, a quien se refiere como un pícaro,[96] «cuya industria o inteligencia le dictaba cubrirse de la máscara de la locura inofensiva» para burla de otros y conseguir beneficios.[97]

Esta última condición está íntimamente ligada a la idea de la impostura, pero marca la diferencia con los autores previos, ya que, si el fin último del pícaro es el beneficio propio, el medio para alcanzarlo es la mentira; de allí que el título de la obra proponga que todo lo que hizo y dijo don Guillén era falso, y que una mentira lo llevó a otra hasta que acabó enredado en la telaraña de sus embustes, que terminó por asfixiarlo, pues el autor asegura que «cuando fingir se convierte en regla, la realidad se desdibuja y aparece la ficción».[98] Sin embargo, pese a que supone que todo fue una mentira, cree que en sus palabras a veces salía a relucir la verdad,[99] pero no se atreve a proponer un deslinde porque, se pregunta, «¿quién puede descifrar

lo cierto y lo falso en las acusaciones de un mentiroso?»[100] Meza, que continuamente trata de enmarcar la situación particular de don Guillén en su contexto histórico, justifica su mitomanía con dos argumentos: vivió en una época «obsesionada por lo hiperbólico» y aprendió de la simulación en los colegios jesuitas donde estudió, pues defendían que el fin justificaba los medios:

> inventaron métodos con el fin de capacitar a sus predicadores en el arte de la simulación; la Compañía de Jesús, convencida de que el fin justifica los medios, resolvió que «acomodarse» a los otros es el medio necesario para conseguir el fin de «ganarlos para Cristo».[101]

Aunque no consulta los documentos del Fondo Conway, el autor encuentra suficientes indicios en el resto de las fuentes como para encontrar en don Guillén todos los rasgos que definió para el pícaro: inteligencia, curiosidad, atrevimiento, persuasión, habilidad para expresarse, astucia, audacia, curiosidad, buena memoria, cierto grado de locura[102] y rebeldía. Virtudes que ya habían sido señaladas por los autores previos, aunque Meza les otorga un sentido distinto al suponer que las empleaba, no para alcanzar secretos fines políticos o ideales altruistas, sino para asegurar su supervivencia: obtener beneficios o salvar el pellejo. Por ejemplo, supone que la memoria y la astucia le sirvieron para memorizar «los nombres [...] de las figuras más sobresalientes, para tejer en torno a ellos y de su propia persona los más sorprendentes relatos»;[103] que el prolongado encierro fue lo que determinó su crítica a los inquisidores,[104] aunque años más tarde el sentimiento de injusticia confundió en él «la pasión por la mentira» con «la pasión por la verdad»;[105] o que el deseo de dinero fácil le sugirió algunas partes de su supuesto plan independentista: «El irlandés más bien quería dinero, por eso, como el indígena lo conocía, no le hizo caso».[106]

Junto a esos rasgos «positivos», Meza reconoce los «negativos»: la megalomanía, la mitomanía, la ambición y el exceso de imaginación, a los que agrega el orgullo y el cinismo,[107] todos relacionados y justificados en un pícaro que busca su beneficio a costa de cualquier

medio. El autor se suma a las posturas de Riva Palacio y González Obregón, y comparte la opinión del hermano de don Guillén, de fray Miguel de Santa María y de los inquisidores de que el reo mentía sobre su pasado:[108] sus relaciones con los poderosos, sus orígenes y estudios, y sus hazañas y riquezas;[109] pero interpreta de un modo diferente esta situación, pues supone que mentía, primero, para sacar ventaja de los ingenuos que le creían,[110] y que después, una vez preso y enredado en sus mentiras, su orgullo le impidió desdecirse[111] y siguió mintiendo para justificar sus embustes previos: «Como don Guillén sabía que la miseria en la que había vivido en México contradecía sus historias de alcurnia y riquezas, también les dijo a los inquisidores que el mejor disfraz que existía para un confidente y espía del rey era fingirse pobre».[112] Según Meza, años más tarde siguió mintiendo para obtener algún privilegio que mejorara su situación en la cárcel, al grado de que se prestó a espiar para los inquisidores a los prisioneros portugueses y se arriesgó a querer quedar bien con ambos,[113] pero su estrategia fracasó al ser desenmascarado.[114] Además, supone que mintió para salvarse: engatusando a Diego Pinto para que «lo ayudara en sus planes de fuga», convenciéndolo de que era un redentor «que tenía que cumplir una misión y exigir justicia»;[115] pretendiendo tomar por sorpresa a los inquisidores alegando que era poseedor de información secreta de la que dependía la corona, por lo que pedía que lo remitieran a España;[116] fingiendo actitudes de arrepentimiento, escribiendo obras piadosas como el *Regio Salterio* o alabando la vanidad de los inquisidores,[117] aunque a veces lo hacía con ironía,[118] y todas esas mentiras acabaron perdiéndolo porque se convirtieron en cargos.[119]

Para Meza, la mentira estaba vinculada con otros «defectos» del personaje: su «febril imaginación»[120] que lo mantuvo siempre «en el umbral de la alucinación y la realidad»[121] pero le permitió inventar historias que lo ayudaron a sobrevivir,[122] y su megalomanía, que lo impulsó a hacerse pasar por «un caballero de sangre ilustre»,[123] amigo o pariente de personajes poderosos, experto en política internacional, poseedor de secretos de estado, líder de un proyecto emancipador, etcétera: «Su pasión por la mentira y lo fantástico

sobresalen en el comentario que en cierta ocasión hizo a Antonio de Caraballo, a quien le dijo que había sido menino de la reina de Inglaterra».[124]

La propuesta de Meza, empero, no logra resolver el hecho de la vasta erudición de don Guillén, aunque lo designe como «pícaro e hidalgo»,[125] ni tampoco explica las razones por las que alguien tan culto habría devenido en pícaro. Su conclusión es que fingiendo ser héroe, acabó siendo uno, «revelándose y resistiendo al autoritarismo inquisitorial»,[126] y utilizando «la mentira como forma de rebelión en contra de un orden social que repudió porque lo excluía»,[127] aunque no deja claros los términos y razones de dicha exclusión.

*Un creyente del poder de la escritura (José Joaquín Blanco, 2004)*

Con su peculiar estilo desenfadado, José Joaquín Blanco repite el contenido del expediente inquisitorial —aunque no parece haberlo consultado personalmente—, critica las obras de Riva Palacio y González Obregón como exageraciones de la historia y la literatura —pero se adhiere a la postura de que don Guillén de Lampart es un impostor— y propone una interpretación parecida a la de Meza: le parece un «extravagante desatino» que su efigie esté en la columna de la Independencia como «pretendido» precursor de la emancipación sin tener ningún mérito: por extranjero, por no tener «antecedentes verificables», porque vivió «sin mayor provecho y sin dejar rastro alguno en la sociedad novohispana» y no demostrar «profesión, méritos ni obras, antes de ser encarcelado por el Santo Oficio». Su postura, por tanto, coincide con la de González Obregón, a quien le reconoce que lo redujo «a su justa dimensión».

Blanco asume una mirada un poco más objetiva e histórica: afirma que el personaje de don Guillén, tal como lo venden Riva Palacio y González Obregón (al parecer sus únicas fuentes), es un personaje «literario–ideológico» construido a la medida de los ideales de los liberales decimonónicos. Advierte que los documentos deben ser leídos «con múltiples reservas», ya que, por un lado, los testimonios y declaraciones de testigos y delatores podrían ser «parciales o interesados», tanto para ellos como para los inquisidores y, por el otro,

el «confuso pensamiento» de don Guillén podría deberse a que sus declaraciones y escritos estaban condicionados por la «desesperación o tortura». De hecho, admite que el «personaje que revela el proceso inquisitorial se antoja calumnioso o delirante», pues la huella que va dejando en los interrogatorios muestra, como ya habían señalado los autores previos, megalomanía, mitomanía e imaginación delirante, «a ratos lúcida y a ratos totalmente extraviada».

Un primer argumento para desmentir el lugar que se le ha dado a Lampart es que sus ideas sobre la ilegitimidad de los derechos de España sobre sus posesiones americanas no era nueva, pues así lo «habían afirmado muchos frailes y soldados españoles desde del siglo XVI en México, y lo que sostuvo toda la Europa no católica durante siglos. Y buena parte de la católica: en Francia e Italia»; el segundo es que su historia, a diferencia de cómo la mostraron Riva Palacio y González Obregón, fue «un asunto pasajero y menor», «totalmente ignorado por la sociedad novohispana», pues no hay indicios de que «sus pretendidos planes para erigirse en rey de México» fueran a ponerse en práctica y sólo fueron conocidos por «escasos y peregrinos confidentes, que pudieron mentir»; y «casi ningún novohispano, salvo su media docena de acusadores o testigos astrosos, los inquisidores y algunos burócratas» se enteraron de su vida o su pensamiento; de lo que sí se enteraron todos fue «de que cierto hereje se había fugado —lo que era no solo escandaloso, sino casi inverosímil— de las inexpugnables cárceles del Santo Oficio, y que además había pegado en la madrugada algunos escritos injuriosos y blasfemos en tres o cuatro edificios céntricos», pero esto porque la misma Inquisición se encargó de anunciarlo a través de edictos para «que quien supiera de él debería denunciarlo [...] bajo amenazas de excomunión mayor y líos inquisitoriales, así como entregar aquellos papeles al Santo Oficio».

Para Blanco, don Guillén es un personaje como tantos otros en su época, y la leyenda negra sobre la Inquisición ha sido malentendida, pues si al final el rey tomó cartas en el asunto e hizo caso de las denuncias de «corrupción y arbitrariedad», no se debió a un asunto de justicia moral, sino económica: «Sobre todo le dolió mucho al rey

enterarse de que los inquisidores mexicanos apresaban a presuntos judíos de origen portugués muy ricos, ¡y enseguida los volvían pobres en su contabilidad!, para no entregar nada de esa riqueza confiscada al tesoro real».

Para Blanco, la tercera evidencia es que Lampart solamente se convirtió «en un escándalo histórico y en una ejemplarizante figura cívica» hasta que Riva Palacio lo rescató del olvido debido a que su propuesta de abolir la esclavitud, de ofrecer igualdad a todos los grupos sociales y de reducir los «onerosos impuestos a todas las castas», «indudablemente fascinó a los liberales de la Reforma», y sus vicisitudes con la Inquisición les permitió «airear un aspecto macabro de la dominación española», por supuesto, para destacar, por contraste, los logros del gobierno post–independentista.

Lo interesante de la propuesta de Blanco es que resalta un rasgo del personaje que no llamó la atención del resto de los autores, pese a que Meza lo menciona de paso: «su compulsión por la escritura»,[128] su «fe absurda [...] en la escritura», pues, dado el bajo índice de alfabetismo en el México del siglo XVII, muy pocos podían ser sus interlocutores. Efectivamente, antes de ser apresado, don Guillén escribía cartas a diferentes destinatarios, y proclamas expresando sus ideas, ya preso escribió para los inquisidores sus defensas y contra defensas, escribió pasquines para la sociedad novohispana y cartas al rey y al virrey denunciando a los inquisidores, y escribió para sí mismo o para Dios el *Regio Salterio*; escribió en sábanas y pedazos de papel, y con instrumentos y tinta hechos con materiales inverosímiles. Don Guillén confiaba en la trascendencia de la palabra escrita y logró, reconoce Blanco, que «sus fragilísimos textos» sobrevivieran, aun cuando «muchas aparatosas obras eclesiásticas o burocráticas» «ya se han olvidado».

## Segunda parte: un héroe incomprendido y nunca valorado

### *Un héroe ¿verosímil? (Troncarelli, 1999)*

En 1999, el investigador italiano Fabio Troncarelli publicó *La spada e la croce. Guillén Lombardo e l'Inquisizione in México* (Roma, Salermo), obra que le da un giro de trescientos sesenta grados al

proceso de mitificación de don Guillén, pues, a diferencia de los que lo antecedieron en el rescate de este personaje, él parte del supuesto de que Lampart dijo la verdad y fue víctima de un complot de magnitudes insospechadas que involucraba a personajes en los más altos cargos de la administración religiosa y civil española y novohispana, y en el que estaban en juego eventos políticos internacionales, como la Independencia de Portugal y la liberación de Irlanda (pp. 179–186, 203–209), una intriga en la que hubo espionaje y contraespionaje, conspiraciones, emboscadas, traiciones e intercambio de favores, y en la que don Guillén llevó las de perder, porque, al ser aprehendido por la Inquisición, puso en riesgo planes secretos e intereses de modo que acabó convirtiéndose en un chivo expiatorio y, al final, sus denunciantes, los testigos, sus patrocinadores, sus amigos, sus cómplices, sus protectores, sus enemigos y los inquisidores, movidos por diferentes razones —rencores, venganzas, evasión de responsabilidad, encubrimiento de intereses, etétera—,[129] coincidieron en descalificarlo y tacharlo de mentiroso, impostor, megalómano y loco. El libro de Troncarelli dedicado a demostrar esta hipótesis fue publicado en español en 2003 con el título de *El mito del «Zorro» y la Inquisición en México. La aventura de Guillén Lombardo (1615–1659)* (Lleida, Milenio).

La obra aborda el mismo período temporal que los novelistas e historiadores previos: desde el viaje de Lampart a la Nueva España en la flota que trasladó al marqués de Villena hasta el auto de fe en el que murió y la posterior caída en desgracia de los inquisidores que lo condenaron, la cual Troncarelli interpreta como una venganza poética.

Esta propuesta se distancia de las anteriores en varios aspectos: el primero, el que al asumir los dichos de don Guillén como verdaderos se da a la tarea de rastrear y presentar documentos que procuran demostrar su veracidad, no solo respecto de sus orígenes, vida, estudio y andanzas hasta antes de su llegada a la Nueva España, sino también en cuanto a sus supuestas relaciones con el rey, el conde duque de Olivares y Palafox, y sobre su condición de espía. El segundo, porque a partir de esas nuevas fuentes logra ubicar a don Guillén como un personaje protagónico en muchos de los episodios

clave de la historia europea de la época, sustentando así su hipótesis de que no solo no estaba loco, sino que era reconocido y, tan importante, que había sido requerido como consejero, espía y estratega en varias cortes, e incluso fue retratado por Van Dyck y Rubens.[130] El tercero, porque proyecta la fama y la trascendencia de Lampart más allá de su época, y lo convierte en el precursor de un héroe moderno que, como supuestamente él mismo lo hiciera, luchó por la libertad, la justicia y la igualdad: nos referimos al Zorro,[131] creado en 1919 por el periodista norteamericano Johnston MacCulley en su novela *La maldición de Capistrano*, aparentemente inspirado por los personajes de don Guillén de Lampart y Martín Garatuza de las novelas de Vicente Riva Palacio.

Troncarelli se propone refutar todas las acusaciones contra Lampart haciendo lo que supone que los inquisidores debieron y «se negaron a hacer»: comprobar sus aseveraciones,[132] y lleva a cabo esta empresa recabando una cantidad impresionante de datos históricos acompañados de conjeturas y deducciones, poniendo en juego la imaginación para reconstruir los vacíos de información, dando como resultado una obra de múltiples y complejas tramas secundarias cuyo denominador común es la omnipresencia de don Guillén.

Para el autor, Lampart dijo la verdad, primero, porque le parece imposible que alguien tan inteligente desafiara a los inquisidores «de un modo [tan] poco inteligente».[133] ¿Por qué mentiría —se pregunta— si con ello perdería credibilidad?;[134] segundo, porque supone que no calculó los riesgos de ser apresado por la Inquisición y se sentía «un reo especial» respaldado por «sus relaciones de poder».[135]

Una vez aceptada la premisa de que don Guillén dijo la verdad, las contradicciones señaladas tanto por los inquisidores como por los novelistas e historiadores posteriores parecieran quedar resueltas. Una muestra de este razonamiento es la siguiente: si don Guillén era, como él decía, un espía enviado a la Nueva España por el conde duque de Olivares para vigilar las actividades del marqués de Villena por su parentesco con el insurrecto rey de Portugal (o para conseguir adeptos para la causa de Irlanda), entonces era lógico que entre sus pertenencias se encontraran documentos falsos y cartas

dirigidas —aunque nunca enviadas— a personajes importantes de la época, que eran parte de los «útiles de trabajo de un espía y aventurero»[136] y no, como concluyeron los inquisidores, pruebas de los desvaríos de un megalómano.

Para cada contradicción, Troncarelli encuentra argumentos para explicarla o propone alguna hipotética justificación, a veces forzada o poco verosímil, como sucede en el caso de con quién estaba la lealtad de don Guillén o de su relación con los judíos con los que compartió las cárceles del Santo Oficio. He aquí algunas de las soluciones que da a las dudas suscitadas durante el proceso: si era megalómano, ¿para qué entrevistar a tantos testigos?,[137] si había dudas sobre sus orígenes y primeros estudios, había que creerle a él y no a su hermano, llamado como testigo, pues él «lo ignoraba todo porque en aquella época ya había dejado el domicilio familiar»;[138] su supuesta pobreza y su empleo como profesor de latín eran un disfraz para mantenerse encubierto; sus enigmáticas cartas, que los inquisidores atribuyeron a su falta de juicio, estaban escritas en un código que solo el destinatario y él conocían;[139] su desmedida crítica al rey de Inglaterra fue una reacción juvenil por la ausencia y falta de apoyo de su padre, quien tuvo que recluirse en un convento tras ser acusado de conspirar con los españoles;[140] si mintió sobre su edad durante su estadía con los piratas[141] y manipuló los hechos fue «para aparecer como víctima y no como protagonista [...] para obtener mayores ventajas»;[142] su ambición de convertirse en rey de México no era ni arbitraria ni egoísta, ni tampoco contraria a los ideales que perseguía, sino una justa retribución «por los servicios prestados» a sus habitantes, al haberles «concedido el derecho a la libertad», y era un honor que confiaba obtener «mediante un consenso general absoluto y espontáneo»);[143] su atrevida afirmación de ser hijo natural de Felipe III fue solo una «mentira política» que le confería «el papel mítico de "rey encubierto" que derrocaría a los soberanos malvados»;[144] y sobre el porqué sus poderosos amigos no lo salvaron de la Inquisición, propone varias conjeturas: el que la situación se salió de control, el que él era un doble agente y fue traicionado por todos, el que la caída del Conde duque de Olivares impidió que lo

ayudara,[145] etcétera. Troncarelli justifica incluso algunas de las manifestaciones de la locura de Lampart, como el cubrirse de estiércol, atribuyéndolas al folclor europeo.[146]

El autor insiste en el compromiso del historiador con la objetividad, y su obligación de ser crítico con las fuentes y no caer en mitificaciones o prejuicios; no obstante, en algunos momentos se deja llevar por la pasión al personaje y cede a la tentación de convertirlo en un héroe. En primer lugar, porque es claro que Troncarelli admira a don Guillén y lo considera un hombre adelantado a su época cuyo mérito no es reconocido, por lo que busca que se le aquilate como crítico de los reyes injustos y como el precursor del intento de independizar a México y de tratar de llevar a la práctica el ideal de igualdad y justicia para los indígenas y los negros. Sin embargo, en su afán reivindicativo, su discurso se convierte en un panegírico y siempre encuentra argumentos que justifican y enaltecen sus acciones, por lo que lo idealiza al extremo de mitificarlo, como se puede apreciar en el siguiente pasaje:

> [Don Guillén] afrontó a cara descubierta el invierno de la historia, en unos momentos en que nadie se atrevía a creer ni en la liberación ni en la más leve esperanza de prevención. Fue el rey de un posible ideal, de una historia que no ha quedado escrita, [...] es una especie de rey–sacerdote que entrega su vida para que el mundo siga girando.[147]

El autor tiende a presentar a su protagonista y a otros personajes, como Palafox, como hombres de esta época y no de aquella en la que vivieron, pues del mismo modo en que se han querido ver posturas feministas en sor Juana Inés de la Cruz, encuentra en ellos la vocación de antropólogos o de defensores de los derechos humanos.[148] Incluso, visualiza desde una concepción muy actual a los indígenas y a los negros —términos genéricos que designan a muy diversos grupos de diferentes etnias, lenguas y culturas— asumiendo que, para el siglo XVII, habían logrado desarrollar una consciencia colectiva que les permitía añorar la libertad y acariciar el deseo de pertenecer a una nación independiente de España,[149] la cual los criollos, más

cohesionados y con más ventajas intelectuales, culturales, sociales, económicas y políticas, se tardaron en madurar. En segundo lugar, porque a través del uso de generalizaciones, adjetivación y juicios de valor, presenta un mundo maniqueo en el que se enfrentan los «buenos» (los que buscan la libertad, la igualdad y la justicia, como Palafox y don Guillén,) y los malos (los opresores, los injustos, los corruptos, los que abusan del poder y de su investidura, como los inquisidores). El autor se ensaña especialmente contra el imperio hispánico y la Inquisición española y sus funcionarios. He aquí algunos ejemplos del primer caso: «*La arrogancia de las españoles*, en algunas ocasiones, *recibió justo castigo*»,[150] «los países uncidos *al carro monstruoso del imperio español* tuvieron un extraño destino».[151] «Si Palafox estaba la vez bajo el imperio de la carne y del espíritu, *típica contradicción española*».[152]

Sobre la Inquisición española y su extensión novohispana reconoce que hay dos posturas que considera igualmente erróneas: la de los que repiten la leyenda negra sin cuestionarla, y la de quienes minimizan sus acciones y, aunque dice que a él no lo mueven ni prejuicios ni motivaciones morales, se adhiere a la primera, aunque —aclara— fundando sus opiniones «en consideraciones de carácter histórico», lo cual no le impide matizarlas con adjetivos y prejuicios, pues se refiere a «la monstruosidad del sistema responsable de horrores innumerables»,[153] a su «régimen de terror», a su actitud «implacable contra todos los que se apartaran del dogma religioso oficial», a sus acusaciones arbitrarias, «inexorables y ciegas», y a su «papel contrario a sus propios objetivos espirituales» pues

> en lugar de defender la religión y la rectitud moral de los habitantes de las colonias, favoreció una fe conformista, hipócrita, intolerante, y fue valedor[a] de un régimen social y político violento y corrupto, bastante discutible en el plano cristiano y muy criticado por los teólogos y los filósofos más aperturistas de los siglos XVI y XVII.[154]

Troncarelli se ensaña aún más contra los inquisidores que procesaron y condenaron a don Guillén, a los cuales cataloga de brutales,

corruptos[155] y arbitrarios, pues sostiene que fingían «que cumplían con su deber» dejando «sin fundamento las acusaciones del prisionero»,[156] se «hicieron los desentendidos»,[157] fingieron creerle[158] y, para mostrarlo «como un impostor loco, [...] no lo obligaron a denunciar a sus cómplices ni le dieron tortura, pero tampoco lo soltaron con penas leves como debían de haberlo hecho»;[159] además, asegura que durante el proceso mintieron deliberadamente, no comprobaron sus dichos ni la autenticidad de sus documentos, falsearon y manipularon informes,[160] desaparecieron y omitieron pruebas[161] y enviaron al rey «resúmenes tendenciosos y engañosos».[162] Sirvan tres ejemplos para mostrar el desprecio con el que el autor se refiere a ellos: «El nuevo fiscal se había licenciado en teología en la universidad de México, y, tras haber hecho más o menos despreocupadamente unos cursos de derecho en Salamanca, obtuvo su título de maestro en Sevilla, una universidad menos prestigiosa».[163] «Pese a su astucia, Mañozca era un hombre mediocre, henchido de rencor».[164] «Unos hombres que tenían mucho que perder y reaccionaban como fieras enjauladas».[165]

Su antihispanismo se extiende a la Nueva España, a la que considera un «gran desastre», «donde reinaba la incertidumbre y el desorden» y una «atmósfera asfixiante».[166] Esta imagen es muy parecida a la que plantea Riva Palacio, por lo que parece calcada de la historiografía mexicana decimonónica que, como parte de las estrategias para justificar y legitimar los logros de la Independencia, desacreditaba todo el período virreinal; así, Troncarelli habla de «cristianos oprimidos»,[167] de una sociedad descristianizada[168] e inmovilizada «que se contemplaba a sí misma para enmascarar problemas más profundos», de sermones que incitaban a «adherirse a normas espirituales complejas, abandonar toda idea crítica y evitar cualquier debate teológico»;[169] respecto de la cultura no es más elogioso: considera la educación y la producción académica de bajo nivel, de auto consumo, ecléctica y carente de originalidad, llena de palabrería e incapaz «de superar los dogmas de Aristóteles»; y opina que el teatro le daba la espalda al mundo indígena y que la oratoria —de la que, por cierto, dice que «nos ha quedado muy poca cosa»— era de una «retórica fastidiosa».[170]

De hecho, los capítulos en los que el autor bosqueja el contexto histórico novohispano presentan diversos errores, como el que diga que sor Juana estuvo enfrentada «a la hostilidad de los jesuitas», que su confesor, Antonio Núñez de Miranda, era «primer inquisidor de la ciudad de México», cuando solo fue calificador, o el que repita el lugar común de que la monja perdiera la confianza en sí misma «y sumergida en un sentimiento de culpabilidad», vendiera sus libros y renunciara «para siempre a cualquier tipo de actividad intelectual»,[171] cuando investigaciones más recientes, como algunas de Elías Trabulse y las de Soriano Vallés, han superado esa idea.

Otros errores son afirmar que el cacao era «el alimento básico del pueblo»,[172] cuando en realidad lo era el maíz, o que afirme que con Palafox fue la primera vez que «el poder estaba en manos de un rey–sacerdote que encarnaba dos elementos hasta entonces siempre disociados, la fuerza y la fe»,[173] cuando, entre el siglo XVI y XVII, Pedro Moya de Contreras (1584–1585) y fray García Guerra (1611–1612), ambos arzobispos de México, ostentaron también el cargo de virrey, lo mismo que Marcos de Torres y Rueda, obispo de Yucatán (1648–1649) y Diego Osorio y Llamas, obispo de Puebla (1664); o que afirme que el marqués de Villena fue el primer virrey destituido, cuando lo precedieron Gastón de Peralta, marqués de Falces; Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique, y Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel, marqués de Gelves.[174]

En cierta medida, mediante el contexto histórico novohispano que describe Troncarelli, intenta justificar la necesidad de un personaje como don Guillén, al que considera una especie de iluminado o salvador, como Gregorio López.

Pese a estos deslices, la obra de Troncarelli tiene indiscutibles méritos, entre los que se destacan principalmente cuatro: el primero, la retranscripción, relectura y reinterpretación de las fuentes ya utilizadas por otros desde una óptica novedosa, así como la puesta en juego de documentos poco estudiados o desconocidos, como el expediente del Fondo Conway del ITESM consultado solo por Méndez Plancarte, y otros provenientes de bibliotecas y archivos tanto europeos como americanos. El segundo, las retadoras preguntas que

se hace y las audaces pero verosímiles hipótesis y conexiones que establece entre personajes, situaciones y hechos. El tercero, la minuciosidad y exhaustividad de su investigación y el trabajo detectivesco desplegado para dar con la fuente o el dato necesario para reconstruir una historia llena de lagunas y contradicciones. Y el cuarto, el más interesante desde el punto de vista literario y que es el que hace el parte aguas en la historiografía sobre don Guillén: la habilidad narrativa para entrelazar la historia con la ficción, que ubica la obra en el terreno de la historia novelada, semejante —con la debida distancia— a la de González Obregón.

Al igual que en los casos de Riva Palacio, González Obregón y Meza, son muchas las estrategias narrativas que utiliza Troncarelli para persuadir al lector de su propuesta; aquí solo se esbozan algunas de las más importantes, encaminadas a influir y orientar la opinión del lector. La principal, y de la que en cierta forma se derivan las demás —también usadas por los autores antes estudiados—, es que el narrador sea omnisciente y, por lo tanto, asuma que a partir de la información extraída de los documentos es válido recrear lo que pensaban o sentían los personajes históricos o «colorear» una escena, un paisaje o un retrato con la imaginación y la adjetivación:

> Felipe IV, pese a no tener la valentía de Olivares, tenía buena memoria y era rencoroso. Como un escorpión, había que esperar para atacar de improviso cada vez que le obligaran a retroceder. El rey acababa de defender a los inquisidores de un ataque frontal por miedo que el ataque se extendiera a toda la inquisición, pero todo el mundo sabía que el proceso de Lombardo dependía únicamente del enojo, de la rabia de los inquisidores de Nueva España y que, el primer paso en falso, el rey se volvería contra ellos.[175]

Comentar y juzgar los hechos y los sucesos, o los dichos y las acciones de los personajes, generalmente mediante la ironía o el sarcasmo: «Villena era primo del Duque de Bragança, *que había tenido el mal gusto* de rebelarse contra España y, posteriormente, de proclamarse rey de Portugal».[176] «Le arrancaron a media voz, no sin presionarle,

que su hermano siempre había sido un inquieto y que siempre le había acarreado problemas. *Aquellos jueces tan honestos* resaltaron este único juicio moral, como si se tratara de una prueba de cargo».[177]

O sugerir como verdadero lo que solo es verosímil, al intercalar afirmaciones contundentes en pasajes donde se combinan hechos históricos e hipótesis:

> *Evidentemente* el obispo de Puebla disimuló esta idea entre una cascada de alabanzas a la gloria de la corona española, de la que exaltaba su papel providencial. Sin embargo, pese las apariencias, las alusiones a la mala gestión, al despotismo de los funcionarios reales y a la posible debilidad del rey eran frecuentes.[178]

Mediante una más se proponen hipótesis verosímiles, ya sea de hechos o de conexiones entre personajes y sucesos: como cuando el autor sospecha que la misteriosa mujer con la que supuestamente estaba don Guillén la noche que lo apresaron era la esposa del virrey de Cadereyta, que el secretario de Palafox estaba implicado en el complot,[179] y que Antonio Turcios podría ser pariente de «Antonia de Turcios, cortejada por Don Guillén»,[180] pero no hay evidencia, de modo que aunque no hay seguridad de que fuera así, *podría haberlo sido*.

Derivada de la anterior, una estrategia más consiste en desarrollar una historia a partir de una primera hipótesis verosímil, construyendo sobre ella un castillo de hipótesis secundarias que, para ser verdaderas, requieren de la condición de que la primera premisa lo sea; por ejemplo, al contar sobre las tertulias que se llevaron a cabo en la nave que traía a don Guillén a la Nueva España, Troncarelli habla de que hubo un concurso poético en el que se presentaron «versos mediocres, serviles y melifluos, pero de perfecta métrica», entre los que se destacó «como una estrella solitaria, un soneto barroco y oscuro, pero lleno de pasión, sobre la generosidad de los amantes» y, aunque admite que literariamente es defectuoso, lo atribuye a haber sido escrito por «alguien que se expresa en lengua extranjera» que posee «la grandeza de espíritu de un bardo celta que se enamora locamente de la poesía de Góngora y de Quevedo»,

es decir, supone que era «una obra de Don Guillén».[181] Son muchas las condiciones que se tendrían que cumplir para llegar de la premisa inicial a la conclusión. He aquí otros ejemplos:

> Cuando Palafox todavía era virrey, se encontró con Lombardo para pedirle consejo sobre la organización de las tropas. En adelante, no se volverán a ver y ante el público simularán que no se conocen. Lombardo intentará rehabilitarse ante los ojos de la opinión pública que veía en él al culpable de haber denunciado al marqués de Villena y al responsable de su caída, aunque tras las maniobras del irlandés se puede apreciar la influencia del obispo de Puebla y que, como ya había ocurrido con el relato anónimo sobre el mal gobierno de Villena, ambos se siguieran el juego fingieron no conocer el complot.[182]

> ¿cómo podía atreverse un hombre tan joven a dar consejos al hermano del rey de España, rodeado de ilustres representantes de la nobleza y oficiales de carrera? [...] Pese a las apariencias, este episodio no es tan inverosímil como parece. [...] El joven irlandés pudo tomar la palabra durante una reunión improvisada y febril, apenas acabado el combate, al lado de dos de sus maestros que le conocían bien y nobles irlandeses que luchaban a su lado, mezclado con un grupo de oficiales, sacerdotes y familiares de un príncipe que ignoraba los asuntos de la guerra, pero que estaba seguramente dispuesto a oír a cualquiera que tuviera alguna idea sobre la cuestión.[183]

Una estrategia más es ofrecer salidas completamente imaginarias a incógnitas históricas, como cuando al tratar de explicar por qué doña Inés llamaba afectuosamente a Don Guillén «lis», de entre todas las hipótesis posibles, escoge decir que «quizá porque tenía un corazón puro».[184]

A partir de lo dicho hasta aquí resulta evidente que Troncarelli le cuenta al lector *una historia* y no necesariamente lo sucedido históricamente, y de hecho así lo advierte al inicio del libro aunque el lector lo olvide después: «La historia que vamos a contar es la de un rey de invierno que no pudo llegar a la primavera».[185] Si bien

es cierto que el discurso está cimentado en información histórica documentada, se entretejen hábilmente en él, a veces con un zurcido tan invisible que sorprende, hipótesis verosímiles y ficción, dando como resultado una trama novelesca llena de suspenso, peligro, drama, enredos, intrigas, secretos, espionaje, traiciones, injusticias, heroísmo, conjuras, persecuciones, rebeliones, guerras, confinamiento, fugas, castigos y muerte, relatados en un estilo tan desenfadado como apasionado, que atrapa al lector y acaba por persuadirlo tanto de la heroicidad de Lampart como de que fue víctima de una injusticia histórica, iniciándose así una nueva faceta de su mitificación a la que se han sumado todos los autores posteriores.

Sin embargo, si la obra se lee con atención, la verdadera propuesta del autor no es que las cosas sucedieron como él las cuenta, sino que así pudieron haber sucedido... si todas las circunstancias, personajes y sucesos de los que habla hubieran ocurrido y coincidido tal como él los dispone, por lo que, al igual que todas las que la preceden —ya sean novelas históricas o historias noveladas—, hay que tomarla con las reservas del caso.

### *Miembro de una red de espías irlandeses en Nueva España (Natalia Silva, 2009)*

Natalia Silva sigue de cerca a Troncarelli afiliándose a la postura de que don Guillén no fue un impostor, sino que ese calificativo, aceptado por escritores posteriores, está presente en los documentos del expediente y es fruto de la molestia de los inquisidores por la actitud y críticas del reo.[186]

Silva solo toca de lado el caso de don Guillén, pues su interés se centra en demostrar la existencia de una red de irlandeses en la Nueva España, y para ello analiza, a partir de un discurso más o menos objetivo, el caso de Diego de la Cruz o Nugent, franciscano de la provincia de san Jorge de Nicaragua, denunciado a la Inquisición por hablar bien de su compatriota, ya muerto para entonces.[187] Cotejando los «discursos de vida» de ambos, encuentra una conexión entre ellos y con la mencionada red: Gilbert Nugent, un probable pariente en común, quien según el investigador italiano

«había sido encargado de una misión secreta, la de la rebelión de los nobles irlandeses contra Inglaterra».[188]

A partir de esta idea atribuye la inconsistencia de la información sobre el viaje de don Guillen a la Nueva España «al sistema de espionaje vigente en la época», que «suponía la utilización de personajes cercanos a la Corte que arribaban de forma anónima a las posesiones españolas» para enviar noticias «al Consejo de Indias o al monarca». La autora encuentra pistas para sustentar esta hipótesis en las declaraciones de los hermanos Lampart:[189] la solicitud de don Guillén de que su hermano «ocultara su parentesco»; las diferentes versiones que el reo da sobre las razones de su traslado a América, una de ellas que vino «con ánimo de esperar que se cumplieran en Irlanda las capitulaciones que el dicho embajador [Gilbert Nugent] ofreció a su Majestad», y el hecho de que varios irlandeses pasaron a América en 1640,[190] y cuya presencia supone que «no era casual o parte de iniciativas individuales de exaltados aventureros», sino que estaba relacionada con «los procesos políticos que se vivían en Europa, y en especial en la comunidad de exiliados irlandeses en España», entre los cuales identifica a dos bandos: «los Old Irish, afectos a España» —el de los franciscanos—, y «los New Irish, afectos a Inglaterra» —el de los jesuitas.[191]

A diferencia de José Joaquín Blanco, y siguiendo la opinión de Troncarelli, Silva sostiene «que el caso Lamport no pasó desapercibido en su época»[192] y las noticias «corrían por boca de todos», más allá del círculo de los involucrados, y que su fuga y la crítica a la Inquisición preocuparon a los irlandeses, muchos de ellos franciscanos, que conformaban esa red, tenían comunicación entre sí y discutían sobre política internacional.[193] Esta afirmación es interesante porque la autora parece vincular a don Guillén con los franciscanos, como su hermano y Diego de la Cruz, pero, en la declaración que transcribe González Obregón, él reconoce que se formó en colegios jesuitas y Meza habla también de ese vínculo.[194] La autora opina además que la filiación a esa red podía ser utilizada «para promover lealtades y deslealtades», y que la mención favorable de don Guillén, como le sucedió a Diego de la Cruz, podía «producir

reacciones» en causas políticas «como la de desplazar candidatos indeseables a cargos religiosos».[195] También sugiere que entre Diego de la Cruz y Lampart podría haber algo más que «un *lazo de sangre*» o una solidaridad patriótica: un «parentesco político o un nexo corporativo de tipo territorial».[196] Por último, un aspecto innovador —y peligroso académicamente— de este trabajo es que pone atención en un nuevo tipo de fuentes: los foros de internet y *blogs*, que divulgan información sin precisar su origen o veracidad, y en las cuales se están creando, al parecer, nuevas leyendas y mitos sobre don Guillén.[197]

### *Un agente secreto internacional (Andrea Martínez Baracs, 2012)*

La postura de Martínez Baracs coincide con la de Riva Palacio al considerar a don Guillén «justamente un precursor de la independencia de México»,[198] y, como la de él, la de González Obregón, la de Meza y la de Troncarelli, su versión del personaje no es imparcial, pues aunque pretende hacer historia, cae en la tentación de caracterizarlo mediante adjetivos y juicios de valor. Al igual que Silva, se suma a la postura de Troncarelli de que Lampart era lo que decía ser, atribuyendo a «la contaminación psicológica y moral de las mazmorras inquisitoriales» esa «pátina de fraudulentas» que tenían sus historias:

> descontando las exageraciones retóricas, algunas mentirillas usuales en su tiempo y circunstancia, y un estilo febril que su cautiverio justifica de sobra, la información histórica concuerda y lo básico de su biografía es verdadero.[199]

Como Méndez Plancarte, cree que era un hombre de buena fe, y como todos sus predecesores, hace propia la leyenda negra de la Inquisición novohispana,[200] pero yéndose al otro extremo de quienes lo suponen impostor y un poco loco por los indicios que aportan los documentos, ella, siguiendo a Troncarelli, no cuestiona en ningún momento la cordura y sinceridad de don Guillén. Mientras que los demás autores trataron de construir una versión del personaje integrando las contradictorias piezas del rompecabezas de su vida y

temperamento, ella las asume como si fueran múltiples personalidades o hubiera muchos don Guillén:

> soldado católico irlandés, fruto tardío de la Rebelión del Earl o conde de Tyrone (1593–1603); teólogo, astrólogo, gramático, matemático, maestro de retórica, poeta latino, cortesano e intrigante de la Pax hispánica, intrépido guerrero de los tercios de irlandeses en las guerras europeas de la Corona de España. Rebelde irlandés y mexicano y valiente y desdichado aventurero...[201]

Martínez acepta la versión de Troncarelli de que aunque la Inquisición no le creyó,[202] Lampart era un «espía»,[203] experto en política internacional a las órdenes de Felipe IV y el conde duque de Olivares,[204] encargado «de los informes, rumores e intrigas en torno a posibles separatismos»; y entre estos informes secretos le atribuye, como el autor italiano, el que «originó la destitución de Villena». Su condición de espía justificaría, por tanto, la suplantación de identidades, la adopción de disfraces y la falsificación de documentos.[205] Probablemente aludiendo a la «cifra» dada a conocer por Méndez Plancarte,[206] Martínez afirma, de nuevo siguiendo a Troncarelli, que como espía Guillén tenía «canales propios de comunicación»,[207] es decir, una escritura secreta que solo él, el rey y el conde duque podían descifrar, afirmación que otros autores consideraron solo un ardid.[208]

Martínez no resuelve la incógnita de por qué, si Lampart tenía amigos y protectores tan importantes, acabó en la Inquisición y murió olvidado, pues se contradice al proponer varias soluciones: por un lado, afirma que el derrumbe político del conde duque de Olivares facilitó su caída,[209] por otro, que, calumniado por don Guillén, el marqués de Villena «juró venganza contra él y pudo estar así en el origen de su caída»;[210] más adelante afirma que «el motivo de su prendimiento fue impedir que sus informes secretos pasasen a Madrid», y agrega que «su principal impugnación era la Inquisición, y así esa institución lo capturó»;[211] sin embargo, según los autores estudiados aquí, sus críticas al Santo Oficio se dieron *después* de su encarcelamiento, por lo que no pudieron haber sido la causa del mismo.

Por otro lado, sostiene que su denuncia se debió a un «error de tratar de hacer pasar una carta confidencial por medio de gente ligada a la Inquisición»,[212] pero por otro que «El motivo verdadero de la captura de Guillén fue que, en la carta incautada, exponía al rey la lógica fraudulenta tras la persecución de los portugueses novohispanos», ratificada en uno de los pasquines;[213] sin embargo, según los autores previos, don Guillén no se entera de la situación de los portugueses hasta que estuvo prisionero. La autora se contradice cuando afirma que, en la prisión, Lampart se encontraba «sin apoyos ilusorios o verdaderos, totalmente solo», pero más adelante, que su fuga «pudo ser facilitada por algún gran personaje, tal vez gente al servicio de Palafox», como propone Troncarelli.[214]

Otra de las facetas que resalta Martínez siguiendo al autor italiano es la de «revolucionario en dos reinos»,[215] refiriéndose a su supuesta participación en el movimiento separatista de Irlanda y en el intento de independencia de Nueva España, ambos, casualmente, fracasados. Para la etapa irlandesa, Martínez lo caracteriza como un «feroz guerrero gaélico»,[216] uno de los «gansos salvajes», retratado por Rubens en 1634,[217] un instrumento «en la fragua de esa importante rebelión, un O'Neill aún más internacional»,[218] parte del plan para convertir Irlanda en un protectorado de España,[219] probablemente coautor de la propuesta de anexión de Irlanda a España, y encargado de conseguir recursos para la causa con el rey español.

En cuanto a la etapa novohispana, considera sincera su «indignación por la injusticia social», lo califica de un «luchador social *avant la lettre*», de «caballero andante subido sobre el lomo del mundo», y opina que su idea de la igualdad social es precursora de la de José María Morelos,[220] cuando esta idea ilustrada está presente en muchos otros pensadores previos; y contradiciendo lo anterior, no deja de considerar sus ambiciones un tanto egoístas, pues a cambio de la libertad de los novohispanos deseaba ser «su Rey y Príncipe».[221] Martínez piensa que para don Guillén la liberación de España «se equiparaba a la de Irlanda» porque ambos tenían como trasfondo «el despojo del derecho antiguo de los naturales», aunque, como bien lo señala, esto entraña una contradicción, pues mientras que por

un lado quería anexar Irlanda a España, por el otro quería quitarle valiosos territorios.[222] Esto hace difícil de entender dónde estaba la lealtad de Lampart, lo cual la autora no aclara: a veces con Felipe IV, de quien se decía hermano bastardo, pero a veces contra él:

> El príncipe bastardo, cansado de esperar un reconocimiento que debían facilitar sus hazañas militares, y sus brillantes credenciales académicas, idealista, inventa salvar una tierra, un reino, dándole el poder a esclavos e indios y una nueva Corona para sí mismo.[223]

Una más de las facetas de don Guillén que destaca Martínez es la de defensor de judíos; supone que la misión secreta que le encomendó el Conde Duque de Olivares «era proteger como fuera a esos financieros criptojudíos portugueses perseguidos por la Inquisición».[224] Esta postura es interesante, primero, porque la Inquisición era una institución al servicio del Estado, es decir, del rey; y segundo, porque, efectivamente, ser judío u ocultar judíos era un delito de fe; entonces, si Lampart defendía judíos, era un hereje, y la Inquisición podía perseguirlo. La autora justifica esta declaración diciendo que «Guillén buscaba de buena fe que adoptase una política más inclusiva. Encontraba probablemente una similitud entre los judíos desterrados, que huían de las persecuciones, sin nación y acogidos a la merced de la monarquía española, y los irlandeses católicos, vasallos voluntarios de Felipe III y Felipe IV»;[225] sin embargo, otros autores, basados en las mismas fuentes, señalan lo contrario: que don Guillén tenía una mala relación con los portugueses con quienes compartió la prisión.

En las declaraciones transcritas por González Obregón, al parecer Lampart solo les dirige la palabra para que le tuvieran confianza «y no le tuvieren por sospechoso en declarar sus culpas en el Tribunal y callarlas» y no los consideraba «merecedores de fe [confianza]»,[226] y Meza recoge evidencias de esta misma actitud: «Recurriendo a un argumento racista, pretendió descalificar las denuncias de los criptojudíos alegando que provenían de gente de la que el mismo Jesús había desconfiado.[227] Este autor señala,

además, que Lampart insistió que varias de las cosas que hizo o escribió eran solo un ardid que tenía por fin «provocar a los portugueses y conocer sus intenciones».[228] Además, como ya se ha visto, asegura que fungió como soplón de los inquisidores para descubrirlos.[229]

Martínez sustenta la caracterización de Lampart como defensor de judíos en la relación que hace de sus sufrimientos; pero, como ella misma lo intuye, la defensa no tiene nada que ver con el hecho de que sean judíos, sino porque son «sus compañeros de cárcel».[230] Es decir, sus críticas se dirigen contra los abusos de la Inquisición, sea quien fuera de quien abusase. Por último, Martínez Baracs considera a Lampart un teólogo,[231] incluso cuando Méndez Plancarte no se atrevió a decir tanto de él. Por todo lo anterior, la caracterización de don Guillén propuesta por Martínez Baracs, además de novelesca, es quizá la más contradictoria por intentar crear la imagen de un héroe moderno al que denomina con términos actuales como «agente secreto», «enviado secreto», «intrigante internacional» o, anacrónicamente, «agente de Amnistía Internacional».

## A manera de epílogo

Después de este recorrido, resulta indudable que la figura histórica de don Guillén sigue atrayendo la curiosidad de investigadores y de literatos, y en los últimos años, a raíz de la publicación del libro de Troncarelli, aún más; solamente en el último año se han presentado en varios congresos comunicaciones sobre diferentes aspectos de su vida o su obra que anuncian investigaciones en curso. Además, se han defendido sobre el mismo tema varias tesis de grado y posgrado. En breve, el estado de la cuestión que aquí se propone necesitará ampliarse para incluir todos esos nuevos estudios y constatar si se dirigen hacia nuevos rumbos.

Por lo pronto, de las obras analizadas aquí, podemos concluir que todos los autores coinciden en sostener la leyenda negra sobre la Inquisición y culparla de las desdichas de Lampart, aunque los puntos de controversia siguen siendo prácticamente los mismos que se cuestionaron los inquisidores y calificadores y no es posible

visualizar que se resuelvan en el corto plazo. He aquí una síntesis de los rasgos más importantes del personaje donde se pueden observar las contradicciones que encierra:

- Miente: es un impostor (espía, caudillo, pícaro, guerrero, etcétera)/ Dice la verdad: es un héroe/mártir.
- Era un espía o incluso un doble agente/Era un megalómano.
- Estaba loco/ Se fingía loco/ Lo tildaron de loco.
- Era un heterodoxo/ Era ortodoxo.
- Defendió a los judíos/ Los espió y los acusó en beneficio propio.
- Quería independizar a la Nueva España/ Era una patraña para conseguir dinero de los ingenuos y hacerse el importante.
- Es precursor de la independencia/ solo lo es porque así lo han vendido algunos autores.
- Su historia se conoció/ No se supo de ella hasta la novela de Riva Palacio.
- Actuó solo/ Lo respaldaban personajes importantes y un proyecto político más ambicioso.
- Lo motivaban intereses egoístas/ Era sincero en sus ideas de libertad y bienestar para indios y negros.
- Cayó por sus propias mentiras/ Cayó porque cayeron sus protectores.

Muy pocos son los autores que se mantienen objetivos e imparciales y que intentan dejar a un lado expectativas, ideología, filiaciones o prejuicios. Lo que es evidente es que sus vicisitudes, el turbulento momento histórico que le tocó vivir y las incógnitas que lo rodean han favorecido que don Guillén pueda ser —igual que en su época— el abanderado de distintas causas e intereses, y por ello quienes han escrito sobre él toman partido y seleccionan de la gran cantidad de información disponible aquellos pasajes que sustenten sus hipótesis y desechen o desmerecen los que proponen lo contrario.

Como sucede también en el caso de sor Juana, la oscuridad histórica que lo rodea y, por lo tanto, la hasta ahora imposibilidad de establecer los límites precisos entre la verdad, la verosimilitud y la

ficción, los ubican en el ámbito de la leyenda y el mito, lo que ha posibilitado que sigan creciendo y desdoblándose para expresar los valores y necesidades de cada época. Quizá la gran diferencia entre estos dos personajes históricos y literarios sea que don Guillén de Lampart cumple con todas las condiciones para constituirse en mito: la multiplicidad de nombres, la oscuridad de su origen, la resolución de contrarios, la ambivalencia entre verdad y mentira que lo convirtieron en una máscara donde los ideales libertarios y las conspiraciones secretas se proyectan o actualizan.

*Notas*

1. J. J. Blanco: «Retratos con paisaje. Los misterios de don Guillén de Lampart» en *Nexos*, 2004.

2. En los documentos aparece indistintamente como Guillén o Guillermo de Lampart, Lamport, Lamporte, Lampartte o Lombardo. G. Méndez Plancarte propone que lo correcto es Lámporte: *Don Guillén de Lámport y su «Regio Salterio» (Ms. Latino inédito de 1655)*, pp. 73–76. J. Meza se decide por Lamporte: *Los laberintos de la mentira. Guillén de Lamporte y la Inquisición*; A. Martínez por Lampart: *Don Guillén de Lampart, hijo de sus hazañas*; Fabio Troncarelli por Lombardo: *El mito del "Zorro" y la Inquisición en México. La aventura de Guillén Lombardo (1615–1659)*.

3. Como puede constatarse en la bibliografía de este escrito, los últimos años muchos autores se han interesado en don Guillén de Lampart, aunque no todos han aportado elementos, por eso aquí nos referiremos solo a aquellos que creemos que de algún modo han marcado un hito en la evolución del proceso de mitificación.

4. Otros han andado este mismo camino, pero con intenciones diferentes: N. Silva Prada: «Orígenes de una leyenda en el siglo XVII: redes irlandesas de comunicación y propaganda política en los casos inquisitoriales novohispanos de Guillermo Lombardo y fray Diego de la Cruz» en *Signos históricos*; y la tesis de M. B. Vázquez Guillén: *Tras las huellas del Zorro de Wexford*.

5. Estos expedientes contienen los *Cuadernos* primero, segundo y tercero de la causa contra don Guillén de Lampart, y los *Cuadernos separados de los escritos que se hallaron a don Guillén*.

6. Eran los tomos 21 y 22 de esa colección. G. Méndez Plancarte: *Don Guillén de Lampórt y su Regio Salterio*, p. 6.

7. El AGN resguarda otros documentos que no están incluidos en los volúmenes mencionados, y que ahora es fácil identificar con el catálogo en

línea del repositorio. Tal es el caso, por ejemplo, de los edictos emitidos para prohibir la lectura y posesión de los pasquines que don Guillén fijó en diferentes puntos de la ciudad durante su fuga en 1650: *Edicto Inquisitorial contra los libelos de don Guillen Lombardo, alias de Guzmán o Guillermo Lampart, de nación irlandés.* AGN, Indiferente virreinal, caja 1252, exp. 2, 28 ff.; *Edicto que da a conocer la noticia sobre unos escritos que don Guillen Lombardo, alias de Guzmán y de propio hombre de Guillermo Lampart de nación Irlandés, fijó en la puerta principal de la Santa Iglesia Catedral, imponiendo gravísimos crímenes y calumnias al recto proceder del Santo Oficio de la Inquisición, a sus ministros y al arzobispado. De esta forma exhortan a la población a que acudan al Santo Oficios y den noticia de estos escritos y su ubicación, sin romperles, ocultarlos o quemarlos por su propia voluntad y decir si saben de alguien que les tenga y oculte.* Indiferente virreinal, caja 0274, exp. 04, 64 ff.; *Edicto a través del cual exhorta a la población a acudir al Santo Oficio y den informes sobre don Guillen Lombardo, de nación Irlandés y Diego Pinto Bravo, acusado de quebrantar la Santa Fe Católica y los cuales se fugaron de la cárceles secretas del Santo Oficio.* Indiferente virreinal, caja 274, exp. 1, 23 ff., y *Edicto que ordena a todos y cualesquier personas que exhiban ante el Santo Oficio los escritos fijados en lugares públicos por don Guillén Lombardo y don Guillermo Lampart, por tratarse de calumnias dirigidas al Santo Oficio.* México, Edictos Inquisición, vol. 3, foja 76. Diversas cartas enviadas a España que tocan de manera directa o indirecta el asunto: *Cartas escritas al Consejo de Inquisición y de Indias que fueron en la Flota del año 1649: Don Guillén de Lampart, 539. Visita del virrey a los inquisidores, 541. Don Guillén, 566.* AGN, Inquisición, vol. 416, exp. 42. *Borradores de cartas que las más de ellas son para el consejo de Inquisición de los años 1643, 1646, 1647, 1650, 1653, 1656, que según parece están muchas copiadas en los libros. Al principio algunas cartas sin fechas, otras del año 1641 y 1644: Marqués de Villena, 438. Don Guillén de Lampart, 434–466.* AGN, Inquisición, vol. 416, exp. 38. Otros documentos sueltos fueron a parar a otros fondos, como el denominado Indiferente virreinal que resguarda papeles varios del período colonial: 1642. *Proceso contra Thomás Núñez de Peralta, vecino y mercader de esta ciudad y natural de la villa de Cobillán, por observante de la ley de moisés (a fojas 245, pide ser pasado al hospital por estar enfermo y su cárcel anegada. Conspiración de don Guillén.* México. AGN, Inquisición, vol. 395, exp. 5, 265 ff. 1651. *Traslado de la confesión de Diego de Pinto, complicado en la fuga de don Guillén Lombardo.* México, AGN, vol. 506, exp. 1, ff. 1–83. 1651. *Respuesta al virrey sobre los papeles que le envió don Guillén de Lampart, preso en la cárcel de la Inquisición de México*. Madrid, 31 de diciembre de 1651. AGN, Reales Cédulas Originales, vol. 4, exp. 60, ff. 141–142.

8. *Proceso de fe de Guillén Lombardo de Guzmán, alias «Guillermo Lampart» natural de Wexford (Irlanda) y vecino de México, por herejía, apostasía y*

*fautoría. Fue relajado en auto general de fe el 19 de noviembre de 1659.* AHM, Inquisición, 1731, exp. 53. *Carta del virrey conde de Alba de Aliste*, 1651 (La descripción del contenido de esta carta es extensa). AGI, México, 36, n. 54. Ambos documentos, que abarcan más de mil páginas, están digitalizados y pueden consultarse en el portal PARES. Andrea Martínez cita el expediente del AHNM aquí mencionado, pero Javier Meza cita otros: Inquisición 1729, exp. 5 y 1732, doc. 33.

9. En algún momento estos documentos debieron de haber sido sustraídos del expediente inquisitorial no se sabe cómo, y terminaron en manos de Lord Conway, quien los «donó, junto con su biblioteca y otros valiosos documentos, a la Biblioteca Cervantina del ITESM». A. Martínez Baracs: *Don Guillén de Lampart, hijo de sus hazañas*, p. 11.

10. Vicente Riva Palacio menciona las cartas a los reyes de Francia y Portugal, y al papa y «las cédulas, las cartas a los oidores, las disposiciones que debía publicar el gobierno» en *México a través de los siglos*, p. 607.

11. L. González Obregón: *D. Guillén, la Inquisición y la Independencia en el siglo XVII*, p. 77.

12. Reconstruyendo lo que Méndez Plancarte enlista en uno de los apéndices y en el índice de imágenes, es posible reconstruir el contenido de casi todo el legajo *Papeles de Guillén de Lampart* que se encuentra en el Fondo Conway del ITESM: ¿1642? Inventario de papeles que se hallaron en un baúl pequeño de Mechoacán, que al tiempo de la prisión se le cogió a don Guillén Lombardo de Guzmán, ff. 1r–22v. 1650. Una carta escrita a don Guillén por su hija doña Teresa, 16 de enero, f. 23r. 1650. Carta a don Guillén de su esposa doña Ana de Cano y Leiba, 18 de febrero, ff. 24r–25r. s/f. Canción (sin título) a Antandra, «En esta planta amena...», f. 28v. s/f. Memorial al rey, firmado por don Guillén, fechado en México, ff. 30r–38v. s/f. Proclama de Independencia..., ff. 40r–47v. 1642. Carta al rey de Francia, ff. 48 r y v. 1642. Carta al Papa, 30 de julio, ff. 49 r y v. 1642. Carta al Rey de Portugal, 30 de julio, ff. 56r–63v. (las cartas al rey de Portugal y al Papa están firmadas por D. Guillén d Austria). s/f. Cifra de don Guillén, f. 73. s/f. Sátira «A Sicilia le duele la cabeza...» f. 84. 1634. Testimonio de tonsura y órdenes menores de don Guillén, 16 de mayo, f. 87. s/f. «Letrero del Retrato del prodigioso joven don Guillén Lombardo de Guzmán...», por don Pedro Calderón. Incompleta en f. 88 r y v y completa en f. 142 r y v. s/f. Romancillo «Hechicera, Madre...», f. 139v. s/f. Horóscopo de don Sebastián Alfonso Carrillo trazado por don Guillén, f. 143. 1615. Testimonio de bautismo de don Guillén de Lámport (25 de febrero), f. 147. s/f. Cuadernillo escrito por don Guillén «Para formar escuadrones sin dilación...», fols. 173–204. s/f. Romance octosílabo «Qué linda cara que tienes...», f. 201r. s/f. Romance octosílabo «Al son de una clara fuente...», f. 202v. s/f. «Información» de don Guillén, hecha en Madrid, ff. 205–245. Dice Méndez Plancarte que

«Hay una nota (probablemente de la Inquisición) que dice: "Es información fingida"». s/f. *Carmen Triumphale*, impreso, f. 247. 1651. Carta a Felipe IV, firmada, al virrey Conde de Alva de Aliste, de fecha 31 de diciembre, reprendiéndolo por haber entregado a la Inquisición los papeles de don Guillén. s/f. Escudo de armas en colores de don Guillén (Méndez Plancarte agrega que probablemente sea inventado). Méndez Plancarte no menciona la Propuesta al rey Felipe IV para la liberación de Irlanda... probablemente de 1639–1640, ff. 153r–154v., ni «un poder otorgado por los nobles irlandeses a Nugent, para negociar en su nombre el apoyo de la Corona de Castilla a la rebelión irlandesa, f. 160r. Ambos mencionados —y el primero transcrito— por A. Martínez Baracs en *op. cit*., pp. 18 y 87–97. Al parecer los documentos del baúl fueron cosidos juntos, pero, quizá por error, se mezclaron con otros que se fueron integrando al proceso en fecha posterior, ya cuando don Guillén estaba preso.

13. G. Méndez Plancarte, *op. cit.,* p. 20.

14. En *México a través de los siglos*, tomo II, «Historia del virreinato» (1521–1807), p. 605–610, Riva Palacio resume el proceso contra don Guillén y transcribe algunos extractos.

15. Los libros III y IV son prácticamente la descripción novelada de lo que se relata en los documentos del proceso. Transcribe el texto de uno de los pasquines tomo II, pp. 182–188. Al final incluye un apéndice con la transcripción de la «Sentencia y ejecución de don Guillén de Lampart», tomo II, pp. 293–346.

16. González Obregón resume, parafrasea y transcribe prácticamente todo el proceso.

17. El autor da cuenta de otras fuentes que aclaran acontecimientos indirectos con el caso de don Guillén, la persecución de los portugueses en Nueva España que culminó con «el gran auto de fe» de 1649, así como de los resultados de la Visita que se realizó a la Inquisición de México por las denuncias de corrupción y negligencia. Capítulo XIII, «El auto grande», pp.212–235; Capítulo XIII, «Resultados del auto grande», pp. 235–242; Capítulo XIV, «La visita», pp. 242–296; Capítulo XVI, «Los últimos condenados a la hoguera», pp. 296–342. En este último, la información sobre don Guillén se encuentra en las pp. 319– 342.

18. *Libro primero del regio salterio de Guillermo Lombardo o Lamport, irlandés, de Wexford, rey de la América citerior y emperador de los mexicanos, constituido por el altísimo dios de Israel hacedor de las cosas visibles e invisibles, el verbo encarnado, nuestro señor Jesucristo, señor de los cielos y del orbe de la tierra y sempiterno redentor del mundo...*, «Al Ilmo. Sr. Inquisidor General, y Consejo Supremo de la Santa y General Inquisición de España» (AGN, Fondo Riva Palacio, tomo 22, f. 281 r y v, a dos columnas (lo menciona en la p. 79 y lo reproduce íntegro en las pp. 133–139), el resto, provenientes del

fondo Conway, los reproduce en su propia obra: Canción a Antandra: «En esta planta amena...» pp. 81–82, Romance octosílabo: «Al son de una clara fuente...», pp. 83–83, Romance octosílabo: «Qué linda cara que tienes...», p. 84, Romancillo: «Hechicera, Madre» pp. 84–85, Sátira «A Sicilia le duele la cabeza», p. 86, «Letrero del retrato...», pp. 87–88 y *Carmen triumphale «a la llegada del eminentísimo y excelentísimo príncipe el señor don Gaspar de Borja, cardenal de la santa iglesia romana* s/p, la última imagen al final del libro, lo transcribe y traduce en las pp. 139–144. Méndez Plancarte duda de que la sátira sea de don Guillén, pues supone que pudo haber sido «uno de tantos pasquines anónimos contra el Conde Duque de Olivares», p. 87. Tampoco considera suyos los dos romances y el romancillo: «me inclino a creer que más bien se trata de florecillas anónimas nacidas en el bosque de la poesía popular española, destinadas al canto y recogidas por nuestro poeta durante sus juveniles andanzas amorosas», p. 85. En cambio, considera que puede ser suyo el «Letrero del retrato...» atribuido a don Pedro Calderón, pues duda de que el poeta español hubiera dedicado un panegírico tan hiperbólico a don Guillén, p. 89. El autor hace un recuento de las otras obras que el propio don Guillén dice que escribió, pero de las cuales no se han encontrado rastros: panegírico *Defensio Fidei, contra carolum Angliae regem et suam fidem*, de 1627, los panegíricos *Laudes Comitis Ducis* y *Las hazañas del mayor monarca Felipe IV,* probablemente de 1631 o 1632; el discurso sobre *La antipatía política de los dos privados*, el conde duque de Olivares y el cardenal Richeliu; un discurso de las lágrimas de la Magdalena dedicado a la condesa de Linares, y una relación de la muerte del Duque de Frislan, pp. 147–149.

19. En 1998, C. Bayardi publicó: «Tres salmos de Don Guillén de Lampart», traducido por Raúl Falcó, *Revista de Literatura*, pp. 205–216; y O. Isidro Vázquez da a conocer cinco himnos del *Regio Salterio*: «Himnos novohispanos del siglo XVII: *Regivm Salterivm Gvillielmi Lombardi»,* tesis, 2011.

20. El escudo elaborado por don Guillén, las cartas de Teresa y doña Ana de Cano, la *Propuesta al rey de España para la liberación de Irlanda* y la *Proclama por la liberación de la Nueva España...*, así como otros documentos relacionados con la causa de don Guillén, como el texto *Pregón de los justos juicios de Dios, que castigue a quien lo quitare* que es uno de los pasquines que don Guillén colocó en lugar público durante su fuga, y se encuentra en AGN, Inquisición, vol. 1497, exp. 1, f. 8; y *Comunicaciones de cárceles: don Guillén Lombardo de Guzmán alias Azucena* en AGN, Inquisición, vol. 1496, ff. 98–117, y la descripción del *Auto general de la fe...* de R. Ruiz de Zepeda.

21. A. Martínez Baracs: *op. cit.,* pp. 87–138.

22. C. Gutiérrez de Medina: *Viaje del virrey marqués de Villena*, editado por Manuel Romero de Terreros, 1947.

23. T. IV, suplemento n. 5. «Relación sobre el gobierno del marques de Villena» y «El Venerable Señor D. Juan de Palafox y Mendoza. Obispo

de la Puebla de los Ángeles. Justificado en el tribunal de la razón por haber remitido a España y separado del virreinato de México al Exmo. S. D. Diego López Pacheco Duque de Escalona», contiene este opúsculo el nombramiento del virrey en el Duque de Escalona, la defensa que hizo su hijo el conde de Sancti–Estevan ante el rey Felipe IV y la repuesta a ella del señor Palafox, México, 1831.

24. T. I (1648–1654), pp. 143–144 y t. II, pp. 124–129.

25. *Auto general de la fe a que asistió presidiendo en nombre y representación de la Católica Majestad del rey nuestro señor don Felipe IV (que dios guarde) con singulares demonstraciones de religiosa y cristiana piedad y ostentaciones de grandeza, su virrey gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la real audiencia y chancillería que en ella reside, el excelentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque, marqués de Cuéllar y Cadereyta... Celebrado en la plaza mayor de la muy noble y muy leal ciudad de México, a 19 de noviembre de 1659 años, por los muy ilustres señores inquisidores apostólicos Dr. don Pedro de Medina Rico...* Con licencia, en México, en la imprenta del Secreto del Santo Oficio, por la viuda de Bernardo Calderón. Esta relación es mencionada por J. García Icazbalceta en *Bibliografía mexicana del siglo XVI,* p, 458 y ss.

26. J. Toribio Medina: *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de México*, pp. 319– 342.

27. Por ejemplo, Fabio Troncarelli, Andrea Martínez Baracs y Natalia Silva Prada, como veremos más adelante.

28. G. Méndez Plancarte: *op. cit.,* pp. 33–34.

29. José Joaquín Blanco comenta que esta obra «ha regido la visión oficial y social de nuestra historia antigua, hasta la fecha»: *Retratos con paisaje. Los misterios de don Guillén de Lampart*.

30. V. Riva Palacio: *México a través de los siglos*, t. II, «Historia del virreinato» (1521–1807), pp. 606–610.

31. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua*.

32. Tanto Ortiz Monasterio (*Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, p. 283 y ss.) como Blanco («Los misterios de don Guillén de Lampart») han hecho una buena reseña del argumento de esta obra.

33. V. Riva Palacio: *Memorias de un impostor*, t. I, p. XV. J. Ortiz Monasterio ha analizado este tópico en las obras de Riva Palacio en *op. cit.,* p. 291 y ss.

34. V. Riva Palacio: *Memorias de un impostor*, tomo I, p. XIII.

35. G. G. Méndez Plancarte: *Don Guillén de Lámport y su Regio Salterio*, p. 155.

36. José Joaquín Blanco interpreta esta sociedad secreta como «una exótica masonería pro–independentista de la que tampoco hay fuentes y que suena a un episodio más bien anacrónico, del tipo de "los guadalupes", que solo ocurriría hasta principios del siglo XIX, con ribetes románticos» en «Retratos con paisaje. Los misterios de don Guillén de Lampart».

37. Las dos últimas, en parte, sugeridas quizá, por las declaraciones de don Guillén sobre la conspiración con la que pretendía convertirse en virrey que supuestamente involucraba a varias personas.
38. V. Riva Palacio: *Memorias de un impostor*, t. I, p. X.
39. *Idem*, p. 61.
40. *Idem*, p. 131.
41. *Idem*, p. 132.
42. *Idem*, p. 104.
43. *Idem*, p. 126.
44. *Idem*, p. 60.
45. J. Ortiz Monasterio: *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, p. 283.
46. Algo similar sucede con el hacer participar en la conspiración de don Guillén a los indígenas a través del patrocinio del movimiento con el supuesto tesoro de Moctezuma, justificando la independencia como la restitución de la libertad que se perdió con la Conquista. *Idem,* p. 289 y ss.
47. «Reyes emperadores, cuenta la historia que ascendieron al solio por la voluntad de los pueblos y por el esfuerzo de su brazo, antes que por derechos de la sangre y de la herencia». V. Riva Palacio: *Memorias de un impostor*, t. I, p. 127.
48. *Idem*, p. 122.
49. *Idem*, p. 189.
50. *Idem*, p. 122.
51. *Idem*, p. 132.
52. «Todos aquellos hombres, con la faz sombría y las cejas tenazmente fruncidas, meditaban en las palabras de su jefe, y seguramente no había uno entre todos ellos que no le mirara con respeto, y que no comprendiera la salvaje energía del hombre que hablaba con tanto desprecio de la inquisición, y que jugaba en una partida tan desigual su vida, no designándose siquiera tomar la más insignificante precaución».
53. Fabio Troncarelli y Andrea Martínez Baracs.
54. *Idem*, p. 190.
55. *Idem,* p. 128.
56. *Idem*, p. 182.
57. J. T. Medina: *op. cit.,* pp. 319–342.
58. *Idem*, p. 319.
59. *Idem,* p. 324.
60. *Idem*, pp. 325–326.
61. Hay confusión en cuanto al título y el lugar de impresión. Luis González Obregón lo cita como *Injusticias históricas. Olvido del primero que concibió e intentó la independencia de México* en *op. cit*., p. 232, aunque no anota la casa editora. Con este mismo nombre lo menciona María Bertha Vázquez,

quien afirma que «fue publicado por el periódico *El Universal,* septiembre de 1901)» en *Tras las huellas del Zorro de Wexford*, tesis, p. 52, nota 52. Natalia Silva lo asienta como: Alberto Lombardo: *D. Guillén Lombardo. Estudio histórico*, México, Tipografía Económica, 1901, en «Orígenes de una leyenda en el siglo XVII». González Obregón señala que su autor «por desgracia no tuvo a la vista el proceso original, sino simplemente los extractos publicados en la obra *México a través de los siglos*, tomo II», *op. cit*., p. 229, nota 1. Ni Javier Meza ni Andrea Martínez Baracs consignan esta obra.
62. L. González Obregón: *D. Guillén de Lampart, la Inquisición y la Independencia*, p. 64.
63. *Idem*, p. 69.
64. *Idem*, p. 234.
65. *Idem*, p. 63: «Lo había oído, quizá, en la cocina del Real Palacio».
66. *Idem*, p. 227. Otro ejemplo en p. 68.
67. *Idem*, pp. 66–67.
68. *Idem*, pp. 65–66.
69. *Idem*, p. 66.
70. *Idem*, p. 67.
71. *Idem*, p. 68.
72. *Idem*, pp. 227–228.
73. *Idem*, pp. 232–235.
74. En 1919 el periodista Johnston McCulley publicó en *All–Story Weekly* el relato *La maldición de Capistrano* inspirándose en la novela de Riva Palacio, cuyo personaje, Diego de la Vega, da inicio a la leyenda de *El Zorro*.
75. L. González Obregón: *op. cit.,* p. 187 y G. Méndez Plancarte: *op. cit.,* p. 5.
76. G. Méndez Plancarte: *op. cit.,* pp. 19 y 34.
77. *Idem,* p. 96.
78. *Idem,* p. 97.
79. *Idem,* p. 8.
80. *Idem,* pp. 7 y 16.
81. *Idem,* pp. 19 y 33–34.
82. *Idem,* pp. 44 y 46.
83. *Idem*, pp. 40 y 42.
84. *Idem*, pp. 53, 55 y 58.
85. *Idem*, pp. 61 y ss.
86. V. Riva Palacio: *Memorias de un impostor*, capítulo «Los misterios de Urania», p. 119.
87. G. Méndez Plancarte: *op. cit.,* pp. 19 y 43.
88. *Idem*, 71–72.
89. *Idem*, pp. 77–78. Cabe aclarar que para el promedio de vida de su época, don Guillén no podía ser considerado un joven y quizá tampoco un inmaduro.
90. *Idem*, p. 34.

91. J. Meza: *op. cit*. El autor utiliza, por ejemplo, frases como «sin duda», «estaba claro», «es obvio», «por no perder la costumbre», «con su inveterada costumbre», etcétera, mediante las cuales quiere dar por demostradas sus ideas. Un ejemplo: «¡Por supuesto que no! Fray Juan se traiciono en su declaración», p. 37. En otros casos conjetura cosas: el que don Guillén dijera que vino a la Nueva España a cobrar un dinero que le debían a su mujer «ese era un pretexto de pícaro aventurero», p. 58. Utiliza adjetivos calificativos que desmerecen la objetividad: «el deslenguado pícaro», p. 66.
92. *Idem,* p. 264.
93. *Idem,* pp. 13, 206, 211 212.
94. *Idem,* p. 10.
95. *Idem,* pp. 41– 46.
96. *Idem*, pp. 58, 66, 81, 162, 165.
97. *Idem*, p. 44.
98. *Idem*, pp. 127– 128.
99. *Idem,* pp. 96 y 188, nota 37.
100. *Idem*, p. 100.
101. *Idem*, pp. 127–128.
102. Como Riva Palacio y González Obregón, admite que al principio la locura podía ser fingida, pero al final de su vida era real. *Idem*, pp. 40 y 262.
103. *Idem*, p. 38.
104. *Idem*, p. 138.
105. *Idem*, p. 120.
106. *Idem*, p. 68.
107. *Idem,* p. 176.
108. *Idem*, p. 57.
109. *Idem*, pp. 39, 40 y 76.
110. *Idem*, p. 44.
111. *Idem,* pp. 219, 222 y 258.
112. *Idem,* p. 81. Otros ejemplos pp.100 y 210.
113. *Idem,* p. 100.
114. *Ibidem*.
115. *Idem,* p. 165.
116. *Idem*, pp. 180–181.
117. *Idem,* pp. 200, 201, y 234– 235.
118. *Idem*, p. 209.
119. *Idem*, pp. 101 y 109.
120. *Idem*, pp. 63 y 70.
121. *Idem,* p. 259.
122. *Idem,* p. 57.
123. *Idem,* pp. 67, 162–163 y 205.
124. *Idem,* p. 96.

125. *Idem*, p. 37.
126. *Idem, p*. 264.
127. *Idem,* p. 255.
128. J. Meza: *op. cit*., p. 154. «La escritura que lo dominaba, al mismo tiempo lo ayudaba sobrevivir en la terrible soledad carcelaria».
129. F. Troncarelli: *op. cit*., p. 103, nota 6.
130. *Idem,* pp. 154–160. La pintura de Rubens *Retrato de un joven capitán* se encuentra en el Timken Museum of Art de San Diego, California.
131. Una obra significativa que ahonda en la relación de Lampart con el zorro es la de Gerard Ronan, «The Irish Zorro». *The Extraordinary adventures of William Lamport (1615–1659).*
132. F. Troncarelli: *op. cit.,* p. 130.
133. *Idem,* p. 128.
134. *Idem*, p. 118.
135. *Idem*, p. 19.
136. *Idem*, pp. 124, 128.
137. *Idem*, p. 117.
138. *Idem*, pp. 130–131, 134 y 136–137.
139. *Idem*, p. 94.
140. *Idem*, p. 138.
141. *Idem*, p. 139.
142. *Idem*, p. 59.
143. *Idem*, pp. 115–116.
144. *Idem*, p. 116.
145. *Idem*, pp. 209–210.
146. *Idem*, p. 273, nota 30.
147. *Idem*, p. 10.
148. *Idem*, pp. 104–105 y 202.
149. *Idem*, pp. 9–10; 73–74 y 234.
150. *Idem*, p. 9. Las cursivas son nuestras.
151. *Idem*, p. 75.
152. *Idem*, p. 86.
153. *Idem*, p. 273.
154. *Idem*, pp. 48, 49.
155. *Idem* , pp. 281–282.
156. *Idem*, p. 260.
157. *Idem*, pp. 143–144.
158. *Idem*, p. 114.
159. *Idem,* pp. 177 y 129.
160. *Idem,* p. 272.
161. *Idem,* pp. 128–129.
162. *Idem,* p. 260.

163. *Idem,* p. 167.
164. *Idem,* p. 280.
165. *Idem,* p. 272.
166. *Idem,* p. 75.
167. *Idem,* p. 87.
168. *Idem,* p. 89.
169. *Idem,* p. 56.
170. *Idem,* pp. 54–55.
171. *Idem,* p. 53.
172. *Idem,* p. 82.
173. *Idem*, p. 203.
174. I. Rubio Mañé: *El virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, p. 148.
175. *Idem*, p. 255
176. *Idem*, p. 95. Las cursivas son nuestras.
177. *Idem*, 259. Las cursivas son nuestras.
178. *Idem,* p. 101.
179. *Idem,* pp. 117–118.
180. *Idem,* p. 250, nota 20.
181. *Idem,* p. 17.
182. *Idem,* p. 105.
183. *Idem,* p. 149.
184. *Idem*, p. 92
185. *Idem*, p. 9.
186. N. Silva: *op. cit*., p. 15.
187. *Idem*, p. 22. Señala que aunque Troncarelli habla de él no cita sus fuentes. *Idem*, p. 16.
188. *Idem,* p. 20.
189. Asegura que el hermano de don Guillén «pecó por imprecisión», que sus declaraciones se contradicen, y que se percibe «una fuerte rivalidad» entre ambos en torno al tema «de los estudios». *Idem*, pp. 16, 18.
190. *Idem,* pp. 24–25.
191. *Idem*, pp. 26– 27.
192. S. Prada: *op. cit.,* p. 39.
193. Siguiendo a Troncarelli, enlista como parte de esa red a «Diego Nugencio, Juan Lombardo, Diego de la Concepción, Miguel de Santa María, Thomas Gage, Tomás de León y el mismo Guillermo Lombardo». *Idem*, p. 39
194. L. González Obregón: *op. cit.,* p. 101. J. Meza señala lo mismo: *op. cit*., pp. 127–128.
195. S. Prada: *op. cit.,* p. 39.
196. *Idem*, pp. 40–41.
197. *Idem*, p. 26.

198. *Idem,* p. 40.
199. *Idem, p. 75.*
200. *Idem,* pp. 18–19.
201. *Idem,* p. 23.
202. *Idem*, p. 39.
203. *Idem,* p. 26, 40 y 29.
204. *Idem,* pp. 25 y 38.
205. *Idem,* pp. 39– 40.
206. G. Méndez Plancarte: *op. cit.,* en el anexo de imágenes, s/n.
207. A. Martínez Baracs: *op. cit.,* p. 26.
208. J. Meza González: *op. cit.,* pp. 180–181.
209. A. Martínez Baracs: *op. cit.* p. 25.
210. *Idem*, p. 26.
211. *Idem*, p. 36.
212. *Idem*, p. 26.
213. *Idem*, p. 29.
214. *Idem*, p. 37.
215. *Idem,* p. 82.
216. *Idem,* p. 46.
217. *Idem,* p. 82. La autora toma como verdad lo que Troncarelli presenta como una conjetura.
218. *Idem*, pp. 72–73.
219. *Idem*, pp. 68–69.20
220. *Idem,* pp. 40, 48 y 47.
221. *Idem,* p. 46.
222. *Idem,* p. 73–74.
223. *Idem,* p. 40.
224. *Idem,* pp. 25–26.
225. *Idem,* p. 67.
226. L. González Obregón: *op. cit*., pp. 121, 136–137.
227. J. Meza González: *op. cit.,* p. 123.
228. *Idem,* pp. 83 y 123.
229. *Idem,* pp. 83.
230. A. Martínez Baracs: *op. cit.,* p. 57.
231. *Idem,* pp. 36 y 62.

*Referencias*


Alberro, Solange: *Inquisición y sociedad en México 1771–1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bayardi Landeros, Citlalli: «Tres salmos de Don Guillén de Lampart» (traducido por Raúl Falcó) en *Revista de Literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Blanco, José Joaquín: «Retratos con paisaje. Los misterios de don Guillén de Lampart» en *Nexos*, 2004, http://www.nexos.com.mx/?p=11356 y http://www.nexos.com.mx/?p=11336.

_____: «Los misterios de don Guillén de Lampart» en *Revista Sociedad latinoamericana,* 2010, http://sociedadlatinoamericana.bligoo.com/content/view/810097/Los-misterios-de-don-Guillen-de-Lampart.html.

Burciaga Campos, José Arturo: *Vicente Riva Palacio. Contra la Inquisición novohispana. Un juicio literario en el siglo XIX*, Zacatecas, Taberna Libraria, 2013.

Enríquez Sánchez, Margarita: «Guillén de Lampart: ¿precursor de la independencia en México? Nueva España 1642» en *Contribuciones desde Coatepec*, *Revista Coatepec de la uaem*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2012, http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCgQFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistacoatepec.uaemex.mx%2Findex.php%2Fcontribuciones%2Farticle%2Fdownload%2F272%2F265&ei=BSZUU8vPBIigyATH_IC4Dw&usg=AFQjCNEzMMBTIljY4_WVlBtj5nVgt34big&bvm=bv.65058239,d.aWw.

García Icazbalceta, Joaquín: *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600, con biografías de autores y otras ilustraciones, precedido acerca de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México por Joaquín García Icazbalceta, nueva edición, por Agustín Millares Carlo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1886:1954.

Greenleaf, Richard E.: *La inquisición en Nueva España. Siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Guijo, Gregorio M.: *Diario 1648–1664*, México, Porrúa, 1986.

González Obregón, Luis: *Don Guillén de Lampart, la Inquisición y la independencia en el siglo XVIII,* París–México, Viuda de Bouret, 1908.

Isidro Vázquez, Olivia: *Himnos novohispanos del siglo XVII*: *Regium Psalteriu Guillielmi Lombardi*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/4M8AMIG8E57EV2I6PD9TC97CLXBSEY13C1IS8XS934R584G9S9-37510?func=full-set-set&set_number=730825&set_entry=000002&format=999

Lizardo Méndez, Gonzalo: *Memorias de un basilisco* (en prensa).

Martínez Baracs, Andrea: *Don Guillén de Lampart, hijo de sus hazañas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Méndez Plancarte, Gabriel (est., sel. y notas): *Don Guillén de Lampórt y su Regio Salterio* (manuscrito latino inédito de 1655), México, Ábside, 1948.

Mmeza González, Javier: *El laberinto de la mentira. Guillén de Lamporte y la Inquisición,* México, Ediciones Sin Nombre / Universidad Autónoma Metropolitana–Xochimilco, 1997:2002.

Ortiz Monasterio, José: *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio,* México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora / Universidad Iberoamericana, 1993.

Ramírez Vidal, Gerardo: «El *ethos* retórico en la Proclama por la independencia de México de don Guillén de Lampart» en M. A. Vitale y Ph. J. Salazar: *Rhetoric in South America*, http://www.africanrhetoric.org/pdf/4_Ramirez%20Vidal_Rhetoric%20in%20South%20America.pdf.

Riva palacio, Vicente: *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*, México, Porrúa, 1872:1994.

_____: *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social. Político, religioso, militar, artístico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual, obra única en su género, publicada bajo la dirección del general D. Vicente Riva Palacio, e imparcial y concienzudamente escrita en vista de cuanto existe de notable y en presencia de preciosos datos y documentos hasta hace poco desconocidos por los reputados literatos*, t. ii El virreinato. Historia de la dominación española en México desde 1521 hasta 1808 (1521–1807), México, Espasa y Compañía (España) y J. Ballescá y Compañía (México), 1884.

Rovira, José Carlos: «Dos novelas sobre la Inquisición americana para reinventar la Independencia» en *Philologia Hispalensis*, 2011.

Rubio Mañé, Ignacio: *El virreinato i. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Sainz, Gustavo: *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas,* México, Ediciones del Ermitaño, 2013.

Silva Prada, Natalia: «Orígenes de una leyenda en el siglo xvii: redes irlandesas de comunicación y propaganda política en los casos inquisitoriales novohispanos de Guillermo Lombardo y fray Diego de la Cruz» en *Signos históricos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665–44202009000200001&script=sci_arttext.

Toribio Medina, José: *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1905), 1991.

Vázquez Guillén, María Bertha: *Tras las huellas del Zorro de Wexford*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/4M8AMIG8E57EV2I6PD9TC-97CLXBSEY13C1IS8XS934R584G9S9-38127?func=full-setset&set_number=730829&set_entry=000003&format=999.

# México en la geografía quijotesca del siglo XVII: miradas y polémicas contemporáneas

**Eva Valero Juan**
Universidad de Alicante

La geografía cervantina tiene en el mundo algunos lugares privilegiados por la especial repercusión que la obra del célebre alcalaíno adquirió en su tradición y su cultura; entre ellos es bien conocido que México es uno de los más distinguidos al haberse constituido, a lo largo de la historia, en uno de los centros principales de recepción, aclimatación y difusión del *Quijote*. Ello no parece injustificado si tenemos en cuenta que el virreinato de la Nueva España fue una puerta principal de entrada del *Quijote* a América en el mismo año de su nacimiento, 1605; si recordamos que tras la emancipación, México fue el país donde se realizó la primera edición hispanoamericana del *Quijote*, en 1833; y que en la actualidad es una de las naciones en que la tradición cervantina está más arraigada, como prueba el hecho de que cuenta con una de las más reputadas instituciones sobre la obra de Cervantes: la Fundación Cervantina de México. Bien conocido es que el centro de esta tradición se encuentra en la ciudad de Guanajuato, designada por la UNESCO en 2005 «capital cervantina de América»; la ciudad alberga el Museo Iconográfico del Quijote y el Centro de Estudios Cervantinos (CEC), y es donde anualmente se celebra el Festival Internacional Cervantino.

Un patrimonio como este no puede sino estar respaldado por un amplio espacio crítico sobre las obras de Cervantes, recorrido por un nutrido número de escritores e historiadores mexicanos. De hecho, son muchos los autores contemporáneos que han trabado el vínculo del *Quijote* y Cervantes con la nación mexicana, desde que se constituyó como primer virreinato de España en América hasta el siglo XX. Es más, algunos de los textos se relacionan unos con otros, sobre todo cuando se trata de regresar a la historia para determinar la

llegada del *Quijote* y sus personajes al joven virreinato; en ellos veremos que las teorías expuestas por cada cervantista han dado lugar, incluso, a una encendida polémica sobre los datos que la atestiguan.

En concreto me refiero a los textos de Luis González Obregón de 1909: «De cómo vino a México *Don Quijote*» y, siguiendo en orden cronológico, el estudio de Francisco A. de Icaza «Una superchería manifiesta. De cómo fue a México el primer ejemplar del *Quijote*», de 1917, para terminar con el texto que resume la discusión, el de José Rojas Garcidueñas: «Don Quijote en México», recogido en su libro *Presencias de Don Quijote en las artes de México*, de 1968.

Existe otro texto de Icaza, «El Quijote en la América española, hasta principios del siglo XIX» en el que también informa, apoyándose en las investigaciones del eminente cervantista Francisco Rodríguez Marín (a las que luego me referiré), sobre los ejemplares de la edición príncipe de la obra que se enviaron a América entre junio y julio de 1605. Recordaré que la investigación de este último vio la luz en dos famosas conferencias reunidas bajo el título de *El* Quijote *y Don Quijote en América*, leídas en 1911. La base de las dos conferencias fue la documentación existente en el Archivo de Indias sobre las salidas de naos y los registros de embarque de la Casa de Contratación hacia América, que consignaban los lotes de libros embarcados en el puerto de Sevilla; documentación que hasta ese momento no había sido investigada.

Rodríguez Marín encontró en aquellos polvorientos registros la referencia a las primeras cajas de libros con cinco *Don Quixotte de la Mancha* presentados a la Inquisición para enviarlos a América en la flota de Tierra Firme con destino al Perú, en fecha tan temprana como es el 25 de febrero de 1605, es decir, cinco o seis semanas después de la publicación de la primera parte de la obra. Pero el dato esencial que aquí más nos interesa se encuentra en el resultado final de su investigación. Del recuento total de ejemplares de las primeras ediciones del *Quijote* que iniciaron el aventurado viaje hacia el Nuevo Mundo, Marín calcula que hacia finales de 1605 habría en América cerca de mil quinientos ejemplares:

> Pero los trescientos cuarenta y seis ejemplares del *Quijote* que hallé registrados en 1605 no son, ni con mucho, todos los que se llevaron allá en dicho año; porque es de advertir que la colección de los registros de ida de naos correspondientes a aquel tiempo está muy incompleta; tanto, que de flotas en que fueron treinta y más naves, apenas si quedan los registros de quince o diez. Para calcular el número total de ejemplares del *Quijote* que se enviaron a las Indias en 1605, no me parece, pues, exagerado multiplicar por cuatro el número de los que se averigua que allá fueron; y, hecho así, adquiérese el convencimiento de que antes de terminar el año en que salió a la luz la mejor y más donosa de las novelas del mundo, y muy a comienzos del siguiente, había en las tierras americanas cerca de mil quinientos ejemplares de ella.[1]

En cuanto a las fechas, calculó que la Flota de Tierra Firme traería cinco ejemplares embarcados en Sevilla en febrero de 1605 hasta Lima (vía Portobelo, Panamá) que llegarían en mayo de 1606; mientras que la Flota de Nueva España trajo doscientos sesenta y dos ejemplares, que fueron embarcados en Sevilla el 12 de julio de 1605, y que, según sus cálculos, llegarían al Virreinato (vía Veracruz, puerto de San Juan de Ulúa) hacia finales de 1605.

En este estudio fundamental de Rodríguez Marín hay que subrayar que la investigación se basó en los datos que consignan la salida del *Quijote* hacia las Indias, y en especulaciones sobre los meses de llegada teniendo en cuenta el tiempo del viaje trasatlántico en aquel entonces. Pero el cervantista no pudo trabajar en los archivos americanos para comprobar documentalmente sus conjeturas sobre la llegada efectiva de aquellos libros. Por tanto, si Rodríguez Marín realizó la dura tarea de desempolvar papeles en el Archivo de Indias, parece imprescindible, teniendo en cuenta todas las dificultades que las flotas sufrían para poder llegar a su destino, que otros realizaran el mismo trabajo emprendido por Rodríguez Marín en los archivos americanos para confirmar, puntualizar o modificar las conclusiones obtenidas por el cervantista español. Esos trabajos de investigación fructificaron en los estudios de los autores mexicanos que abordaré a continuación.

Pero antes de adentrarnos en los detalles de la llegada del *Quijote* a México, quiero detenerme en algunas cuestiones interesantes y fundamentales para el tratamiento del tema, que Icaza trata en su citado artículo sobre la llegada a América de libros de ficción durante el siglo XVII. Por ejemplo, las peripecias de los libros, ya no en su embarque (sobradamente conocidas por los trabajos de Rodríguez Marín —1911—, José Torre Revello —1991— o Irving A. Leonard —1940, 1941—) sino en su arribo a las Indias. Recordando las leyes que prohibían enviar novelas (obras de ficción) a las colonias americanas, plantea Icaza que en muchas ocasiones curiosamente la denuncia no se producía en el embarque sino en la llegada, donde se incautaban libros que podían ser quemados o pasar a manos de las clases privilegiadas. Entre ellos, Icaza supone que se encontrarían los primeros ejemplares del *Quijote*, que sería leído al principio, por tanto, por una minoría privilegiada. Ahora bien, es evidente que el pueblo también conoció de inmediato a sus protagonistas, como lo prueban las diversas representaciones, en forma de fiestas y mascaradas en las que, como en España, aparecieron don Quijote y demás personajes de la obra. Don Quijote y Sancho realizaron así su particular aventura americana: la de salir de las páginas de la obra para ser protagonistas de la historia y probar suerte en las imaginadas Indias de Occidente.

Pero volvamos a la polémica sobre la llegada del *Quijote* a América. El origen del debate se debió a Francisco A. de Icaza (quien también había polemizado con el bibliógrafo chileno José Toribio Medina, otro de los cervantista más destacados de Hispanoamérica, sobre la autoría de «La Tía fingida»). Como antes he adelantado, Rojas Garcidueñas resume dicha polémica en su texto perteneciente a su libro *Presencias de don Quijote en las artes de México*. En primer lugar, recuerda Garcidueñas el texto de Luis González Obregón, en el que narró que fue Mateo Alemán quien trajo personalmente a México la edición príncipe del *Quijote* en 1608, siendo este el primer ejemplar de la obra que llegó al virreinato. Obregón copió el dato de un acta de registro que certifica que efectivamente Mateo Alemán trajo a México un ejemplar de la edición primera de Juan de la Cuesta,

pero, como hemos podido comprobar, este no fue precisamente el primer *Quijote* que desembarcó en el puerto de Veracruz. Para su hipótesis, Obregón se basó en un expediente inquisitorial que cayó en sus manos y cuyo encabezado reza «Inquisición de flotas venidas de los Reynos de S. M. desde el Anno de 1601 hasta el presente de 1610», en el que encontró una referencia al *Quijote* como libro requisado en una ocasión por la Inquisición a su llegada al puerto de San Juan de Ulúa, el 19 de agosto de 1608:

> fue recogido y mandado a este Santo Oficio de la Inquisición de México, un libro en 4º, aforrado en pergamino, que dice en su carátula: «El Ingenioso Hidalgo Don Qvixote de la Mancha, Compuesto por Miguel de Ceruantes Saauedra, Dirigido al Dvqve de Béjar, Marqués de Gibraleón de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel y Burguillos. (Escudo) Año 1605. Con privilegio. En Madrid, Por Juan de la Cuesta», que pareció al Comisario de la Veracruz y Oficiales Reales de la Real Aduana, ser Romance que contiene materias profanas, fabulosas y fingidas.[2]

Y concluye Obregón:

> No proporciona más pormenores el importantísimo expediente, pero al margen de estas líneas que he copiado, con caracteres minúsculos, casi borrados y de letra diferente, encontré una apostilla que decía: «se volvió el libro por súplica de S. Illma. d. fr. garcía guerra a su dueño Matheo Aleman, Contador y Criado de su Magestad.[3]

Frente a esta historia, Garcidueñas recuerda los resultados de los estudios de Rodríguez Marín en *El* Quijote *y Don Quijote en América*:

> Fue don Francisco Rodríguez Marín, devoto cervantista, quien encontró en uno de los registros de embarque (trámite ordinario de la Casa de Contratación) el dato para nosotros interesantísimo de que en la flota que zarpó de Sevilla el 12 de julio de 1605, en la nao «Espíritu Santo» venían cajones con 262 ejemplares de *Don Quijote*

> *de la Mancha*, para ser desembarcados en San Juan de Ulúa y consignados a Clemente Valdés en México.[4]

Cuando González Obregón conoció este estudio, corrigió su teoría y, además, realizó una investigación en el Archivo General de la Nación de México conducente a complementar las informaciones obtenidas por Rodríguez Marín en el Archivo de Indias de Sevilla. El resultado de su investigación concluye que el *Quijote* llegó a México en veinticinco barcos (que por ello González Obregón llamó «la Flota Cervantina») entre los últimos días de septiembre y los primeros de octubre de 1605.

Rojas Garcidueñas lanza en su texto una dura crítica a Icaza, a quien tacha de orgulloso, agrio y amargado por las burlas y las ofensas con que este, en el texto «Una superchería manifiesta. De cómo fue a México el primer ejemplar del *Quijote*» había agraviado a González Obregón por su teoría inicial, sin conocer la rectificación y la nueva investigación que Obregón había realizado tras tener noticia de lo hallado por Rodríguez Marín. Efectivamente, en aquel texto Icaza acusó a Obregón de difundir embustes y de oscurecer la historia literaria al haber transmitido «la falsedad de esa serie de *invenciones novelescas*»[5]

> ¿no es penoso que personas de los conocimientos y antecedentes del señor González Obregón —escribe Icaza—, malgasten el tiempo en esos embustes que, afortunadamente, ni siquiera tienen el mérito de estar bien fraguados? Y digo afortunadamente, porque de otro modo serían más difíciles de evidenciar. Cuando hay todavía tanto por hacer en nuestra historia literaria en España y en los países de habla española, es verdaderamente lastimoso que se dediquen a oscurecerla y enredarla, por ansia de notoriedad o de lucro, o por simple pasatiempo, los pocos que podían contribuir a levantarla y esclarecerla tanto como merece.[6]

Con esta breve reseña, comprobamos que el viaje de los primeros ejemplares del *Quijote* a la América hispana (sus embarques y

desembarques, los detalles de fechas, de número de remisiones, etcétera) es un tema que ha sido ampliamente estudiado por un buen número de investigadores a lo largo del siglo XX; que incluso ha dado lugar a polémicas; y que también ha sido fabulado o novelado por escritores que han nutrido esta historia con el imprescindible contrapunto literario.

En su texto, Garcidueñas relata además (como lo hace también, aunque de forma mucho más escueta, Rafael Heliodoro Valle en otro texto que trataré después) la presencia del personaje, don Quijote, en las artes de México, empezando, precisamente, por el estudio de la mascarada que recorrió las calles de México el domingo 24 de enero de 1621, cuya *Relación* constituye el primer testimonio escrito de la presencia de los personajes cervantinos en México y, en concreto, en su capital. Como dice con gracia Garcidueñas, don Quijote protagonizó en la ciudad de México una nueva salida no prevista por Cervantes en fecha tan cercana a la de la publicación de la obra. Más pronto había amanecido don Quijote en Perú, de donde surge el primer testimonio escrito de los personajes de Cervantes en América en fecha tan temprana como es 1607, en una *Relación* que relata otra festividad callejera en la que don Quijote hace su aparición en un lugar tan remoto como la pequeña aldea andina de Pausa.[7]

Ambas relaciones son dos interesantísimos documentos que atestiguan la popularidad del personaje desde el momento en que desembarcó en tierra americana. La reflexión principal de Garcidueñas sobre el relato de la mascarada mexicana se centra en la comprobación de que, a la vista de la fama de tales personajes en su desfile por las calles de la ciudad de México en 1621, las novelas de caballerías debían de haber sido también muy populares en aquellas Indias en las que, como se repitió en el pasado hasta la saciedad, no se gozó de novelas de ficción debido a las leyes prohibitivas de la circulación en América de tales libros, teoría que mantuvo el propio Menéndez Pelayo en *Antología de poetas hispanoamericanos*:[8]

Sobre este asunto, fue Rodríguez Marín quien, en la primera de sus conferencias de 1911 —«El *Quijote* en América»—, comenzó desmontando esta antigua creencia que, basándose en las reales cédulas

que prohibían el paso a Indias de «libros de romance de historias vanas o de profanidad»,[9] sostenía que «nuestros antiguos libros de caballerías y, en general, todos los de materias profanas y fabulosas e historias fingidas, el *Quijote* entre ellos, no fueron llevados a las Indias durante todo el siglo XVI y gran parte del XVII».[10] En esta conferencia demostró que aquellas prohibiciones fueron tajantes solo con los libros que resultaran perniciosos para la fe y el dogma y que se encontraran en los índices eclesiásticos. Aún más: que el Santo Oficio de la Casa de Contratación de Indias que revisaba las cajas de libros fue tan permisivo con los libros de ficción que, como los documentos constatan, hubo una inundación de libros de caballerías en América desde las últimas décadas del siglo XVI. Estos libros, por tanto, no encontraron grandes obstáculos para trasladarse a América, puesto que «la Inquisición de Sevilla y sus censores —informa Torre Revello—, en todas las épocas permitieron el paso a las Indias de los libros de caballerías, por no figurar estos en los expurgatorios, los que en el siglo XVI van en casi todos los embarques»[11]

En su libro *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, podemos encontrar, además, amplísima información sobre otro hecho especialmente significativo para el tema que tratamos: la proliferación hacia mediados del siglo XVI de ediciones de libros de caballerías en ciudades españolas entre las que destaca, precisamente, Sevilla, la ciudad que, por ser la sede de la Casa de Contratación, debiera haber sido la más tajante en el cumplimiento de la mencionada legislación.[12]

Pero vayamos al texto de 1621, cuyo análisis pormenorizado abordé en *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal* con el fin de extraer algunas ideas fundamentales para completar el presente artículo en relación al último texto de Garcidueñas al que me referiré. Fue en ese año de 1621 cuando don Quijote hizo su primera aparición en el virreinato de la Nueva España, en este curioso texto que relata un desfile de máscaras por las calles de la capital para celebrar la beatificación de San Isidro Labrador: se trata de la *Verdadera relación de una máscara que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el Labrador de Madrid, hicieron*

*en honra de su gloriosa beatificación*.[13] En el texto vemos la aparición de vistosos carros (una más de las arquitecturas efímeras de la teatralidad barroca) que llevan a los protagonistas del desfile con sus máscaras. Lo interesante es que en esta *Relación* mexicana don Quijote, Sancho y Dulcinea no solo introducen la nota paródica en un desfile que, siendo en principio religioso, es de fuerte propaganda política (está presidido por la imagen de Carlos v seguido de todas las naciones del mundo representadas por sus mandatarios), sino que, además, aparecen, de forma explícita, en su cualidad de personajes «modernos». En el desfile marchaban

> todos los caballeros andantes autores de los libros de caballerías, Don Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva, el caballero del Febo, etc., yendo el último, como más moderno, Don Quijote de la Mancha, todos de justillo colorado, con lanzas, rodelas y cascos, en caballos famosos; [...] y últimamente a Sancho Panza, y doña Dulcinea del Toboso, que a rostros descubiertos, los representaban dos hombres graciosos, de los más fieros rostros y ridículos trajes que se han visto...

La paradoja es evidente: recordemos que la armadura y las armas de don Quijote «habían sido de sus bisabuelos», por tanto, de los tiempos de los reyes católicos; es decir, una armadura envejecida e irrisoria que don Quijote quería que conviviera con los vestidos propios de su época, cuando en las puertas del siglo xvii estas armaduras solamente se utilizaban ya en celebraciones en las que se representaban justas y torneos. En fiestas como la que nos ocupa, el motivo lúdico era precisamente la discordancia entre los caballeros que, como motivo festivo, lucían una esplendente vestimenta medieval, y la imagen anacrónica de quien, queriendo revivir esa herencia de un pasado aniquilado en la esfera de la realidad, aparece con un traje real, envejecido, mohoso y, por tanto, ridículo. Esa disonancia movía a la risa a un público que ya no estaba formado por conquistadores, sino por colonos o criollos.

Sin embargo, a pesar de la anacronía que representaba, don Quijote era el caballero «más moderno». Esta paradójica imagen de

don Quijote inaugurando una confusa modernidad nos conduce a la reflexión principal: más allá de que fuera lógica la aparición de los personajes del *Quijote* en celebraciones de las Indias españolas, a donde la obra había llegado de forma masiva desde finales de 1605, ¿qué significación histórica podemos dar a esta aparición de don Quijote en las mencionadas representaciones festivas —y, por tanto, en los textos que las describen— en esta América virreinal de comienzos del siglo XVII?

Efectivamente, si en la España de comienzos del siglo XVII el éxito del *Quijote* significaba la extinción de un pasado medieval de héroes y caballeros, en América la aparición de don Quijote significaba también un tránsito sustancial en su historia. El *Quijote* era un signo de época tanto para España —donde el mundo de la caballería se identificó cada vez más con lo lúdico en sus fiestas y mascaradas barrocas— como para la América hispana.

Concluida la Conquista, las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII vieron consolidarse las bases y estructuras de la nueva sociedad colonial. El siglo XVII se convertía entonces en un período histórico inspirado en la idea de colonización, más que en la idea de conquista que había presidido la centuria anterior. En este sentido, la inmediata fama del *Quijote* en América —conseguida no solo a través de la difusión del libro, sino también con el protagonismo de don Quijote en numerosas fiestas— es un símbolo inequívoco de la evolución histórica y social a la que me estoy refiriendo. La contraposición que se establece en el texto entre Carlos V y don Quijote es muy sintomática de lo que estoy planteando.

No menos curioso (y aunque nos salgamos del ámbito colonial en este caso) es otro festejo recordado por Garcidueñas en su texto: un desfile para celebrar el Día de la Raza, organizado oficialmente por el primer gobierno constituido por la Revolución mexicana, el 12 de octubre de 1919, y llevado a cabo por estudiantes de la Universidad Nacional de México. En el desfile, un estudiante representaba a Colón en una carabela, y otro a Cuauhtémoc, entre otros tantos caballeros encabezados por las figuras de don Quijote y Sancho. Detrás, desfilaron estudiantes con farolillos y todas las banderas de

las naciones hispanoamericanas lanzando discursos sobre la unidad de los pueblos hispanos. Don Quijote, que fue convertido en símbolo de la raza en la España del fin de siglo —la del desastre, la de la derrota de los noventayochistas— estaba por tanto siendo asumido también como tal por el nuevo gobierno revolucionario, al protagonizar, precisamente, estos festejos, caminando delante de todas las banderas unidas por el sustrato hispánico común.

La distancia de tres siglos que separa ambos desfiles de Don Quiijote (1621–1919) por las mismas calles de la ciudad de México, es el recorrido histórico indispensable para la evolución del personaje: de figura cómica protagonista de un libro cuyo valor original fue el de la risa y el entretenimiento a símbolo de la espiritualidad y los nobles valores de la raza y la cultura hispánica a ambos lados del Atlántico.

Garcidueñas completa su trabajo con un amplio recorrido por las ediciones mexicanas ilustradas del *Quijote* en el siglo XIX, al tiempo que ofrece la descripción de las más afamadas obras de arte mexicanas que representan a Don Quijote o algunas de sus hazañas: los cuadros e ilustraciones de Pelegrín Clavé, Julio Ruelas, José Guadalupe Posada y Roberto Montenegro; las innumerables figuras y escenas del *Quijote* labradas por Lorenzo Rafael; o la presencia de Don Quijote en los escenarios de México.

Otros textos de autores mexicanos contemporáneos insisten en aquella idea que ya Unamuno plasmó en *Del sentimiento trágico de la vida* para sugerir el espíritu idealista —quijotesco—, que impulsó a los primeros protagonistas de la gesta americana: «hay un quijotismo filosófico, sin duda, pero también, una filosofía quijotesca. ¿Es acaso otra, en el fondo, la de los conquistadores...?» Por ejemplo, Antonio Rodríguez, en «Don Quijote: Península Ibérica», analiza el quijotismo de la Conquista: los Colón, los Gama, los Cortés y los Alburquerque no eran sino Quijotes más atrevidos que el propio personaje. Pero no se olvida de que la Conquista tuvo también su componente sancho-pancesco, porque en su origen y en su desarrollo, como dijo Lope de Vega, primó más la codicia de Sancho que el idealismo de don Quijote: «No les lleva cristiandad, sino el oro y la codicia».

Interesantes resultan también los textos del hondureño Rafael Heliodoro Valle, cuya biografía mexicana le llevó a preocuparse por las cosas de este país. En «¿Cuándo llegó a México don Quijote?» (1939), recordó, por ejemplo, el intento de Cervantes por encontrar un empleo en la provincia de Soconusco, en Chiapas (entonces provincia de Guatemala), citando un amplio fragmento del documento dirigido al Rey que se halla en el Archivo General de Indias:

> Pide e suplica humildemente quanto puede a V. M., sea servido de hacerle merced de un oficio en las Indias de los tres o cuatro que al presente están vacíos, que es el uno la Conthaduría del nuevo Reyno de Granada, o la Gobernación de la Provincia de Soconusco, en Guatimala, o Conthador de las Galeras de Cartagena, o Corregidor de la cibdad de La Paz.[14]

En otro artículo, «El ingenioso hidalgo en México» (1939), la iconografía de las ediciones mexicanas, de los medallones y bajorrelieves de Lorenzo Rafael, ofreció la nómina de los principales estudios y artículos que pueden incorporarse a la literatura cervantina en México; además, hizo memoria de las ediciones mexicanas, desde la primera en 1833, la segunda de 1842 (con litografías de Mafse y Decaen y los dibujos de Heredia y Blanco), hasta la edición de 1900.

Las fechas conmemorativas de Cervantes y su obra son clave para algunos escritos; entre los cuales destaco, para concluir, la amonestación del poeta Amado Nervo en su artículo «El centenario de la muerte de Cervantes», donde, con mucha ironía, reprende la actitud de los centenarios, en los que la inundación de escritos y discursos sobre la obra o los múltiples concursos y efemérides conmemorativas no resultan en la incentivación de la lectura del *Quijote*. Ni siquiera los discursos críticos suponen para Nervo haber leído (o releído, como dice, «para no herir susceptibilidades») el *Quijote*: «Leamos el *Quijote*, sí..., pero que empiecen por leerlo detenidamente los "cervantistas", los eruditos, los comentadores...» Sin embargo, entre las iniciativas nacidas del Centenario, Nervo resalta y encomia una en especial, la creación del Instituto Cervantes:

> El más humano —escribe Nervo—, el más bello de los propósitos es, sin embargo, a no dudarlo, el del señor López Muñoz, que insinúa la fundación de un Instituto Cervantes, destinado a amparar a los escritores desvalidos de España e Hispano–América. La cordialidad española extendería, por tanto, hasta nosotros los hispanoamericanos el beneficio de esta institución. [...] ¡Y qué manera más delicada de honrar la memoria del inmenso y desvalido autor del Quijote, «regocijo de las musas»... y tristeza de sí mismo, que amparar en su nombre a tantos y tantos de estos escritores que lo han menester![15]

Concluyo con esta imagen de los escritores desvalidos, amparados por el desvalido mayor, que fue Cervantes, y por el nacimiento de la institución que lleva su nombre, para acoger, como símbolo de la hermandad de la lengua, a los escritores españoles y latinoamericanos.

*Notas*

1. F. Rodríguez: *El* Quijote *y Don Quijote en América,* p 104.
2. L. G. Obregón: «De cómo vino a México *Don Quijote* y una tradición sobre el Quijote» en *México viejo y anecdótico,* p. 37.
3. *Ibidem*.
4. Centro Virtual Cervantes.
5. G. J. Rojas: *Presencias de Don Quijote en las artes de México*, p. 20.
6. *Ibidem*.
7. Ver E. M. Valero: *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal. Estudio y edición de textos.*
8. «No sorprende, en verdad, la falta de libros de caballerías y otras invenciones novelescas, puesto que sobre ellos pesaba en las colonias dura proscripción, y apenas podían entrar sino de contrabando los que se imprimían en la Península, según se deduce del contexto de una cédula de 4 de abril de 1531, confirmada por otras posteriores». M. Menéndez: *Historia de la poesía hispano–americana*, p. 18.
9. Así reza la real célula de 4 de abril de 1531. Según J. Torre Revello, en su libro *El libro, la imprenta...*, «la primera ley que conocemos, que prohibe el paso de obras profanas, es del año de 1531 y está dirigida a los oficiales de la Casa de la Contratación; en la misma se les ordena que no permitiesen a persona alguna llevar libros "de ystorias y cosas profanas saluo tocante ala Religion xpiana e de virtud en quese exerciten y ocupen los dhos yndios e

los otros probladores de las dichas yndias"», (p. 210). G. Lohmann Villena, en su trabajo «Los libros españoles en Indias», recuerda una ordenanza anterior: «la primera resolución conocida sobre la circulación de libros en el Nuevo Mundo data de 1506, cuando el monarca Fernando ordenó que no se consintiese en la Española la venta de aquellos "profanos, de vanidades ni de materias escandalosas"», p. 226.

10. F. M. Rodríguez: *El* Quijote *y Don Quijote en América*, p. 97.

11. J. R. Torre: *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, p. 215. «El Tribunal de la Inquisición de Sevilla estaba encargado de hacer el expurgo de los libros que se embarcaban para América y hemos podido comprobar que no ponía reparo alguno en el paso de los *Amadís* y sus similares, que se unían en las listas en detalle, para conocimiento de las autoridades, junto a tanto otro libro de filosofía, teología, de moral, de historia, etcétera». J. Torre Revello: *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española,* p. 96. Guillermo Lohman Villena realiza un pormenorizado estudio de los libros de caballerías que gozaron de mayor popularidad y difusión en las Indias en «Los libros españoles en Indias», específicamente en las páginas 234 y 235.

12. «Empezaremos por localizar a Sevilla, como la ciudad en donde se hace el mayor número de ediciones de dichas obras en el siglo XVI —el gran siglo de la Conquista en tierras de América—, donde se tira más de un centenar de ellas entre las distintas obras que registra en su *Catálogo razonado*, Pascual de Gayangos; síguele después Toledo, con tres decenas, y a continuación en número algo menor, Burgos y Alcalá de Henares» (J. Torre Revello: *op. cit*., p. 212).

*13. Verdadera relación de una máscara que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el Labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación*, publicado por el Conde de las Navas en Cosas de España, Sevilla, Rasco, 1891.

14. En *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía, sacados de los archivos del Reino y muy especialmente del de las Indias,* pp. 531–532.

15. Centro Virtual Cervantes.

*Referencias*

*Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía, sacados de los archivos del Reino y muy especialmente del de las Indias*, tomo xxv, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1875 (Liechtenstein: Kraus reprint Ldt, 1966).

Icaza, Francisco A. de.: «Una superchería manifiesta: De cómo fue a América el primer ejemplar del Quijote» en *Supercherías y errores cervantinos*, Madrid, Renacimiento, 1917.

Lohman Villena, Guillermo: «Los libros españoles en Indias» en *Ann Arbor,* ii, 6, Michigan, 1944.

Leonard, Irving A.: «Don Quijote and the book trade in Lima, 1606» en *Hispanic Review*, viii, 4, 1940.

Leonard, Irving A.: «On the Cuzco book trade, 1606» en *Hispanic Review*, ix: 3, 1941.

_____*: Los libros del conquistador,* 1949, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de la poesía hispano–americana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

Obregón, Luis González: «De cómo vino a México *Don Quijote* y una tradición sobre el Quijote» en *México viejo y anecdótico,* México, Espasa–Calpe Mexicana. 1966.

Rodríguez, Antonio: «Don Quijote: Península Ibérica» en *El Quijote mensaje oportuno: apuntes para un ensayo de interpretación*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1947.

Rodríguez Marín, Francisco: *El* Quijote *y Don Quijote en América,* Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1911.

Rojas Garcidueñas, José: *Presencias de Don Quijote en las artes de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas. 1968.

Torre Revello, José: *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Valero Juan, Eva María: *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal. Estudio y edición de textos*, Roma, Bulzoni, 2012.

_____*:* «El Quijote en México, antología virtual» en el *Quijote en América,* Centro Virtual del Instituto Cervantes, 2006, http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/mexico/default.htm

# La historia y la sociedad colonial mexicanas como pretexto de la experimentación narrativa en *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, de Gustavo Sainz

**Cecilia Eudave y Carmen Alemany Bay**
Universidad de Guadalajara
Universidad de Alicante

## Algunas notas sobre la trayectoria narrativa de Gustavo Sainz

Gustavo Sainz (1940), desde la publicación de *Gazapo* (1965), su primera novela, pasó a formar parte de aquel grupo denominado «la Onda» que la escritora Margo Glantz sistematizara en su estudio–antología titulado *Onda y escritura en México,*[1] publicado en 1971. En él se incluían jóvenes narradores, nacidos entre 1938 y 1950, que fueron educados social, política y culturalmente con las noticias de la televisión, el auge de las drogas, las canciones de los Beatles y de los Stones, e intentaron reflejar en sus ficciones la nueva cultura y poner en evidencia la rigidez y la falsa moral de las clases medias mexicanas; así lo hicieron patente, entre otros, José Agustín (1944) con *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), Parménides García Saldaña (1944–1982) con *Pasto verde* (1968) y el propio Gustavo Sainz con la novela citada.

La de ellos fue una narrativa de corte urbano que intentó separarse de la de precedentes como Agustín Yáñez, Juan José Arreola, Rosario Castellanos o Elena Garro. A partir de la ciudad como centro de su universo nos presentaron a personajes jóvenes que se iniciaban en la vida y que buscaban la autosatisfacción a través de las drogas, la música rock y el sexo con el fin de liberarse del peso de la tradición y de los yugos familiares. Estas temáticas iban asimismo acompañadas de técnicas narrativas variadas como el *collage*, la parodia, la caricatura, juegos de variaciones temáticas que hacían repercutir el ritmo de la música en la escritura así como la utilización de efectos ópticos procedentes del cine como el montaje, el *travelling* o el *close*

*up*. El uso de la intertextualidad se hacía patente a través de un lenguaje que emulsionaba con la mezcla de la ironía, la sátira, el humor negro y que incorpora sin paliativos jergas, idiolectos, expresiones lingüísticas propias de los jóvenes con el fin de expresar inmediatez y escribir tal como hablaban. Una oralidad que nació de «los desperdicios del habla cotidiana, la superficialidad, los juegos de palabras y el vocabulario secreto de diferentes colectividades».[2]

Desde la publicación de *Gazapo*, novela en la que «La complejidad de su estructura hace difícil la ordenación cronológica de los sucesos, y la actitud del narrador, que entremezcla realidad e invención sin que el lector tenga la posibilidad de distinguir las fronteras, aproxima ya a esta obra a los límites de la metaficción»,[3] Gustavo Sainz utilizará el lenguaje como instrumento de búsqueda. Con el tiempo, se granjeará la fama de ser, como ha apuntado Ignacio Trejo Fuentes, «el mayor "experimentador" de la literatura mexicana»[4] por su rebeldía ante la literatura, tal como quedó de manifiesto en su *Autobiografía*, publicada a sus veintiséis años y con solo una obra editada. Tras ese primer título llegaron *Obsesivos días circulares* (1969), donde la angustia, el erotismo y la violencia se convertirán en ejes de una narración que deriva también hacia la metaficción. Ya en los setenta, y con la publicación de *La princesa del palacio de hierro* (1974), desaparecerá el mundo juvenil para encarar una dura crítica a las clases acomodadas de su país; le seguirán otras obras como *Compadre Lobo* (1977), *Fantasmas aztecas* (1982), *Paseo en trapecio* (1985), *Muchacho en llamas* (1987), *A la salud de la serpiente* (1991), *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (1992), *La muchacha que tenía la culpa de todo* (1995), *Salto de tigre blanco* (1996), *La novela virtual* (1998) hasta *El tango del desasosiego* (*Perplejidad)* (2008). Si hay una característica compartida por sus publicaciones es, como ha afirmado John S. Brushwood, que «retan los convencionalismos lingüísticos... todas son originales en cuanto a la voz narradora»[5] y, asimismo, y tomando como referencia la voz de Evodio Escalante, «El texto [de Sainz] se convierte en un prodigioso tejido intertextual».[6]

## Gustavo Sainz, peculiar narrador de nueva novela histórica

Como hemos apuntado, fue en 1992, fecha clave por ser recordatoria del IV Centenario del Descubrimiento de América, cuando Gustavo Sainz publica *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, su primera novela histórica, un subgénero narrativo que forma parte del canon y que, en principio, contrastaría con el espíritu iconoclasta que caracterizó al autor desde sus comienzos.

A pesar de ser una fecha tan simbólica, no fueron numerosas las novelas históricas que se publicaron en México—país que ha generado y sigue generando numerosas obras dentro de este subgénero—; algunas de estas aportaciones son *Las puertas del mundo. Una biografía hipócrita del Almirante*, de Hermino Martínez (1949); *El médico de los piratas* y *Llanto. Novelas imposibles*, de Carmen Boullosa (1954), y *La lejanía del tesoro del segundo*, de Pablo Ignacio Taibo II (1949), autor este último, al igual que Sainz, alejado de las producciones históricas. Ya señaló algún crítico que en la trayectoria literaria del escritor, *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* «parece transitoria y marginal».[7] No en vano, lo que le motivó a crear una ficción como esta no fue la celebración de aquellos fastos, sino la publicación por parte del Gobierno de un artículo en el que después de muchos siglos se le ofrecían una serie de prebendas a la Iglesia, por ello Sainz intentó marcar en esta novela que los tiempos de la Colonia emparentaban con los actuales, como trataremos de explicar más adelante.

*Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* se ubica en la transición que va desde finales de la época colonial en México hasta el pórtico de la Independencia. El autor aborda la poliédrica sociedad de aquel momento en la que confluyeron importantes conflictos entre lo teológico y lo científico, la convivencia de la cultura española con la indígena y el incipiente criollismo, la descomposición del sistema jurídico, social y económico de la Nueva España así como —y fundamentalmente—, la actuación del Santo Oficio y sus víctimas, encarnadas por un tinterillo bachiller y por el fraile Francisco Frías y Olvera.

Este tinterillo bachiller busca en un cementerio una lápida para poder fingir que el también perseguido fraile Francisco Frías y

Olvera ha sido enterrado. Este será el punto de partida para conocer la sociedad de aquellos días, las diferencias entre las clases sociales y, fundamentalmente, la presión que los inquisidores, representados aquí por Prado y Alfaro, ejercieron en aquellos tiempos en el México colonial. A través de varios planos narrativos que acumulan citas, conversaciones, palabras ajenas y cartas, sabremos que el fraile fue condenado por hereje y blasfemo, y que el tinterillo bachiller fue delatado por sus costumbres poco piadosas y lecturas que no eran del gusto del Santo Oficio.

Como es costumbre en la nueva novela histórica, en una nota final el autor confiesa que parte de la información vertida en el texto parte de documentos de la época:

> Los epitafios que aparecen en esta tentativa de restauración de un retablo barroco son reales y existen en la parte más antigua del cementerio de Querétaro. Asimismo los nombres de los personajes son nombres de personas que existieron realmente en la «realidad» historiable. Y la mayor parte de lo que dicen o de lo que los hago decir fue recogido por los escribanos del Tribunal del Santo Oficio al finalizar el periodo colonial.[8]

Sin embargo, la información que obtiene el lector tras haber hecho la lectura de esta novela corta es un tanto epidérmica porque el autor, como habitualmente ha hecho en sus novelas, se ha dedicado a elaborar una estructura compleja en la que parece que los contenidos son meros instrumentos que acompañan un engranaje técnico —párrafos divididos en siete líneas, intertextualidad profusa, indeterminación de los hablantes, etcétera— que se adereza con un lenguaje que pretende emular el de aquellos tiempos. Por tanto, estamos ante una nueva novela histórica de carácter singular —probablemente pocas obras pertenecientes a este subgénero habrá tan experimentales—, pues se aleja extraordinariamente de la construcción «habitual» de este tipo de ficciones.

Asimismo, convendría señalar en este punto que *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, y remitiéndonos a la fecha de su publicación,

no indaga en una figura histórica relevante de la Colonia o de los tiempos de la Independencia, sino que elabora un retablo en el que se representa la vida de la sociedad en el pórtico de la Independencia, adelantándose de este modo a una práctica ya habitual de la nueva novela histórica; a saber, agotada la ficción que remitía a los grandes próceres, este tipo de narrativa derivará hacia reconstrucciones de los tiempos de la Colonia y de la Independencia.

De características similares será la novela que Gustavo Sainz publique después de *Retablo...*, *La muchacha que tenía la culpa de todo* (1995). Ambas formarían un díptico sobre la Colonia. Aquí se parte de una leyenda colonial, la de la mulata de Córdova, de la que cuenta la leyenda que, estando presa en una cárcel de la Inquisición, pintó un barco en la pared, se subió a él y escapó ante los ojos atónitos de quienes vigilaban su cautiverio.[9] La obra también se caracteriza por un arduo carácter experimental:

> construida solamente con interrogantes. Carente de divisiones en capítulo o en partes, las preguntas del interrogatorio van sumándose, una tras otra, página tras página, hasta que la magia del autor comienza a surtir efectos: las preguntas poco a poco dejan de ser preguntas para convertirse en respuestas.[10]

## El título como efecto en *Retablo...*

Para comenzar con el análisis de la novela conviene centrarse en el título, en este caso suficientemente significativo de las pretensiones del autor. Según la RAE, «retablo» es un «Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla que representan en serie una historia o suceso». Este retablo figurado, que al fin y al cabo es la propia novela, está falto de moderación y de heresiarcas, es decir, de autores de una herejía que encarnarán el tinterillo bachiller y fray Francisco Frías y Olvera. Como afirmara Martínez Carrizales, «El título de la novela es correcto: un retablo. Un plano monumental ahíto de elementos accesorios en abigarrado, apasionado, sensual concierto».[11]

El retablo de Sainz intenta revelar el pensamiento social, religioso y cultural de la de la Nueva España, pero ese retablo representa

también todo un abanico atemporal de escritores que, a modo de intertextualidad, se harán partícipes en la obra. El autor, en la nota final, dará cuenta de esos nombres:

> También abuso en estas páginas de frases que pertenecen a Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, sor Juana Inés de la Cruz (llama viva), Lope Félix de Vega y Carpio, Cristóbal de Castillejo, Juan de Timoneda, Garcilaso de la Vega, santa Teresa de Jesús, Gutierre de Cetina, san Juan de la Cruz, Fernando e Herrera, Diego Sánchez de Badajoz, Julio Jiménez Rueda, Francisco de la Masa, Ramón Menéndez Pidal, T. S. Eliot, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pablo González Casanova, Mario A. Pérez Campa, Liliana Lukin y Carlos Bousoño.[12]

El mismo autor reconoce el «abuso en estas páginas de frases», por tanto, una falta de moderación que no solo afectará a esos usos y costumbres del sistema social y político de la Nueva España, y sobre todo de las acciones del Santo Oficio, sino también a los recursos de los que Sainz hará uso y especialmente el lenguaje. En un afán de identificarse con la época, el escritor elabora un lenguaje extremadamente barroco, por lo tanto, artificial, culturalista, ornamental, sobrecodificado, y para reforzarlo tomará no pocas referencias de escritos de la época para, supuestamente, acortar la distancia entre el pasado y el presente, un lenguaje neobarroco —estamos hablando de finales del siglo xx— que conectaba con una de las líneas narrativas de aquellos días. Como afirmó Irlemar Chiampi a este respecto:

> En los relatos es evidente que una cierta ordenación —y, por tanto, orientación temporal de la historia— entra en crisis en las obras (este concepto ni siquiera se les aplica ya) neobarrocas, que se ofrecen a la lectura como agrupaciones de fragmentos, si no inconexos, sí fuertemente destituidos de desarrollo [...]. En estos textos (difíciles de resumir) no se perciben avances o retrocesos; de ahí la impresión de confusión, de caos, de desorientación y aún de indecisión [...]. Es cierto que son volúmenes abigarrados y atestados de toda suerte de citas y rememoraciones; si son espacios eufóricos de intensidades,

son conjunciones de heterogeneidades, son superficies brillosas donde los estilemas barrocos resplandecen en un revoltijo inflacionario de estratos y camadas, de simultaneidades y sincronías que no alcanzan la unificación.[13]

## El efecto epígrafe en *Retablo...*

Parece significativo y relevante en la construcción de la novela de Sainz el uso del epígrafe que se suma a la programática del texto si partimos de la premisa de que ya desde el título se manifiesta la exuberancia, la inmoderación. En la novela que nos ocupa es excesivo, pero no por ello menos significativo, que el autor incluya tres epígrafes: el primero de ellos, tomado de un artículo académico de 1957, «La conciencia criolla en Sor Juana y Sigüenza» de Francisco López Cámara; el segundo, sacado del libro *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia* de Pablo González Casanova, publicado por el Colegio de México en 1958; y el tercero, una referencia literaria de la novela *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, publicada por primera vez en 1958. Se puede observar que todas estas referencias (que también funcionan como intertextos) pertenecen a libros de finales de la década de los cincuenta y que construyen, desde ahí, la lectura cultural del autor Gustavo Sainz cuya mejor época de escritura y reconocimiento corresponde a los años sesenta y setenta. Ya desde la selección misma de estos libros podemos percatarnos de que, al preferir este material, la instancia narrativa los considera un soporte de significación al mismo tiempo que un factor de construcción de sentido, que una vez descontextualizado e insertado en otro texto (la novela que estudiamos) se va a deconstruir para apoyar al texto que lo acoge.

Así, encontramos que la disposición y selección de estos epígrafes crea un juego referencial y de simulacro —ya que se pretende recrear un hecho sucedido en la Colonia— determinando el sentido de lectura que Sainz propone. Lo curioso aquí es que los textos citados no corresponden a autores de la época que se narra, sino que hablan acerca de la época que se narra, o, en el caso de la novela, imitan sus formas de escritura a partir del neobarroquismo, como hemos indicado. Si

se menciona aquí es porque dentro del texto, el juego intertextual, como se ha mencionado, recurre a la inserción de versos o frases correspondientes a autores del periodo colonial para crear un aparente efecto de verosimilitud de tiempo y espacio.

Es pertinente señalar que un epígrafe «al comienzo está, para el lector, a merced de su relación con el texto»[14] y es responsabilidad absoluta del autor que insertó esos fragmentos ajenos a su narración, creando así una «función de comentario a veces decisiva de esclarecimiento y por ello de justificación, no solo del texto sino también del título».[15] Asimismo, «consiste en un comentario al texto, que precisa o subraya indirectamente su significación»[16] significación que se aclarará o confirmará con la lectura de la novela.

De ahí que, por medio del efecto epígrafe, encontremos algunos aspectos que ya de manera evidente se manifiestan como síntomas textuales en la novela determinando un sentido de lectura. A continuación hablaremos de algunos de ellos. Es importante precisar que todos los epígrafes seleccionados pertenecen a referencias reales, no son apócrifos ni han sido modificados por el autor; es pertinente señalarlo porque el escritor pertenece a un grupo contracultural cuya irreverencia es la marca. Sin embargo, aquí el uso del epígrafe es convencional y, además, son textos que se suman a la tradición del canon literario (Fuentes) y a las formas más académicas (artículo especializado y libro) avaladas por instancias culturales–educativas de prestigio (El Colegio de México). De esta manera, no hay una lectura del hecho histórico desestabilizador desde el uso del epígrafe, sino que, muy al contrario, al buscar ser respaldado por estas instancias, pretende que los epigrafarios, o sea todos nosotros, nos sumemos a un proceso de identificación inequívoca de sentido: la oficial.

Esta contradicción, lejos de entorpecer la lectura, la enriquece, ya que podemos observar el fenómeno de aceptación del yo por parte de los otros como una de las problemáticas más recurrentes en la literatura mexicana, permanente aún en textos de aparente experimentación, textos que intentan reforzar lo propio usando como pretexto al otro ajeno en tiempo y espacio, apoyándose en epígrafes de carácter histórico y filosófico cuya función es más efectiva

a nivel intelectual, como es el caso de los dos primeros empleados en la novela, que además se inician con mayúscula. Mientras que el tercero —aunque se trate de un texto literario sigue conteniendo maracas de elitismo cultural, Fuentes nunca fue escritor para las masas—, se inicia con minúsculas, como si justo ahí se iniciara la novela de Sainz, lo cual ya es significativo a nivel de la construcción del texto: todos los párrafos de la novela se inician con minúscula sin que en ningún caso se rompa el juego tipográfico.

A continuación se señalarán algunas incidencias textuales significativas de estos epígrafes que nos dan la pauta para una lectura que se continuará en la novela como presencias textuales clave. Citamos el primer epígrafe:

> Lo «criollo» en ellos será precisamente eso: el sentido peculiar con que su vida y su obra puede subsumirse, asimilarse a la historia política, espiritual y, principalmente, social del criollo de la Colonia. Pero lo «criollo» en ellos no será sólo la mera actitud nacionalista y patriótica que adoptan, sino el modo como se revela y expresa el mundo autóctono, la realidad americana y la significación que cobra a través de su pensamiento. Eso es precisamente lo importante en ellos: el trasfondo real del mundo histórico que se empieza a manifestar, que adquiere «conciencia» en términos de objetivaciones ideológicas de altos vuelos y de importantísimas consecuencias en todos los órdenes nuestra historia...
>
> Francisco López Cámara
> *La conciencia criolla en Sor Juana y Sigüenza*

Si recuperamos algunas de las nociones de lo que hemos mencionado alrededor de lo que el epígrafe significa y cómo resignifica la lectura del texto que acompañan, podemos comprobar que ya desde este primero la direccionalidad impuesta por el epigrafista (el autor) va a encaminar al lector a la creencia de que lo verdaderamente «criollo» —entrecomillado, lo cual presupone una marca de diferenciación—, es no solo una actitud nacionalista y patriótica —incipiente tratándose aún de un virreinato y no de la sociedad mexicana como tal—,

sino la apropiación de la «realidad americana», realidad que solo él sabe expresar a través de la resignificación, algo sin duda relevante porque el autor pasa por su filtro cómo ve y cómo se representa el mundo autóctono. Este hecho conlleva la descalificación del otro debido a que el trasfondo real del mundo histórico que se empieza a manifestar adquiere conciencia solo por ello y en ellos, afectando de esta manera todos los órdenes posibles. La toma de conciencia es sinónimo de aceptación de una realidad sincrética y contradictoria que en su obra puede subsumirse o asimilarse a la historia, a la política, a lo espiritual. Descontextualizado el fragmento de su contexto original surge otra marca de discurso que emparentaría al criollo con un mestizo en busca de reconocimiento más que a un criollo resentido con la madre patria. Así, la conciencia es a su vez un acto de autoreconocimiento: la identidad, el ser, la definición de lo otro en lo propio desde el punto de vista de la intelectualidad.

El segundo epígrafe es:

> El Pinciano considera que la poesía «es un arte superior a la metafísica, porque comprende mucho más y se extiende a lo que es y no es»; el adicionador del Rengifo afirma que son materia del arte poético «todas las cosas que tienen que ser y las que no lo tienen si no es el que del mismo poeta reciben», y Juan de Santo Tomás, confesor de Felipe IV, escribe en su curso teológico que «las reglas del arte son preceptos que se toman del fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse, y así su verdad no se ha de regular por lo que es o no es, porque toda su materia es contingente, y puede no ser o ser de otro modo...
>
> Pablo González Casanova,
> *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*

Encontramos aquí otro de los aspectos relevantes de la novela, pero no ya en relación con una problemática de formación de identidad, sino con la construcción de la obra literaria en sí. El epígrafe perfila la intencionalidad de la novela que nos ocupa al establecer las reglas sobre las cuales se construye el texto, reglas tomadas del canon europeo que permean en lo americano: la poesía es superior a la

metafísica porque se extiende a lo que es y a lo que no es, y el arte poético tiende a ser y, si no lo es, lo será a manos del poeta para finalmente ser avalado por la instancia teológica que, de manera determinativa, repite lo mismo que las dos sentencias anteriores, pero ahora dictando las reglas del arte, preceptos que establecen la verdad que no es regulada por lo que es o no es, porque todo es relativo y «puede no ser o ser de otro modo».

Este epígrafe sienta las reglas del juego al remitirnos a un barroquismo que va y viene sobre sí mismo, pero cuya postura de arte es impuesta desde fuera —además, estas reglas de arte son tomadas desde la perspectiva religiosa, tan cuestionada y aborrecida en la novela de Sainz, ya que proceden de santo Tomás—, y en la novela se presenta como un pastiche donde todo es relativo, por lo tanto, válido, porque el fin es el arte mismo. Este juego será exacerbado por Sainz en su novela al complicar el argumento con soliloquios verbales que distraen y solo dejan un elaborado discurso lúdico por momentos vacío y sin forma.

El último epígrafe dice lo siguiente:

> ...he aquí que la medalla se vuelca y el troquel es de arrieros y cachopines, clérigos y pleitantes, y festones y frisos de oro estriados: he aquí el emporio de Cambray y Scita, Macón y Java, y el emporio de relaciones y plegarias, romerías y sermones, regocijos, bizarrías, jaeces, escarches, bordaduras, fiscales, relatores, ediles, cancilleres (resguardo inútil para el hado), alcahuete de haraganes, el que tiraba la jábega de Sanlúcar y un cucurucho negro: simulador confidente, relapso, dogmatista y luego la empresa eternamente memorable.
>
> Carlos Fuentes,
> *La región más transparente*

El epígrafe literario que Sainz ha escogido viene a redondear los síntomas textuales ya enunciados en los dos anteriores, pues ahora la enumeración de habitantes —de esa región más transparente— estrecha el vínculo, ya no es un realidad americana sino mexicana, y estos son los herederos de la confusión y/o reafirmación del yo frente a

lo otro. El desfile de personajes, de oficios o de ejercicios cotidianos dan paso al «simulador confidente, relapso, dogmatista», síntesis de lo que es el mexicano desde la perspectiva de las dos instancias que narran: la de Fuentes, que presta este fragmento para dar vida a la segunda, y la de Sainz, entregando a su personaje principal, el tinterillo bachiller, todas esas cualidades. A nivel de la construcción del texto podemos avalar esta lectura, ya que la novela se inicia con dos puntos —que sabemos se utilizan para llamar la atención sobre lo que sigue—, así el encabalgamiento de los dos textos «simula» que se continúa con *La región más transparente*, o bien con las ideas propuestas por esta novela: «simulador confidente, relapso, dogmatista y luego la empresa eternamente memorable» (hasta aquí texto de Fuentes); aquí el comienzo de la novela: «: más o menos inquieto, pues los inquisidores Prado y Alfaro habían decretado que se recorrieran los registros de Fray Francisco Frías y Olvera...»

Para concluir con este apartado, es importante señalar que los tres epígrafes buscan evidenciar una verdad o dar sentencia sobre lo que enuncian; hablan de la realidad americana, del trasfondo real del mundo histórico, de lo literario como superior a otras instancias, de las reglas del arte como preceptos, como dogmas, para enlazarse con la novela de Sainz que se inicia con decretos, registros, investigaciones, expedientes. Una novela que pretende ser irreverente y de denuncia y que, sin embargo, se apoya en lo dogmático, en lo determinativo, en el canon para hablar de un hecho social y de injusticia inquisitorial que es, a su vez, un pretexto para hablar de otro hecho social contextual al autor y del que se hablará posteriormente.

La instancia narrativa de *Retablo...* avala su postura en lo académico y en la cultura oficial, alejándose de la contracultura que sustenta extradiegéticamente el escritor. De esta manera, la propuesta de Gérard Genette al referirse al efecto epígrafe ve plenamente desarrollada su postura teórica al decir que la ficción en prosa está señalada por un gran consumo (y «no producción») de epígrafes... con pretensiones intelectuales. «El epígrafe es un signo de cultura, de intelectualidad... el epígrafe es casi la consagración de un escritor, que por él elige a sus pares y su lugar en el Panteón».[17] Sainz elige un discurso oficial

de representación y de resignificación de lo histórico y con ello todo juego queda sujeto al simulacro, a la pretensión.

## Los juegos de simulación y reconstrucción en *Retablo...*

¿Cuáles son los procedimientos escriturales de construcción y discursivos que utiliza el autor en ese intento de reproducción de un momento histórico específico ocurrido a finales del siglo XVII y principios del XVIII? En fecha muy temprana, en 1966, Gustavo Sainz publicó el texto «Autorretrato con amigos», incluido en *Revista de Bellas Artes*, en el que exponía su ideario respecto a la escritura del siguiente modo:

> He comenzado por minar al orden tipográfico usual, eliminando guiones de diálogos y la unidad del párrafo;/ He abolido el uso de las cursivas y el de las comillas en citas o frases hechas o títulos de libros, películas o revistas;/ Todo esto no por heroico desplante sino por conferir al lenguaje nueva realidad, integrarlo mediante procesos imaginativos semejantes al que manejo/ soportar el mundo: mundo–inmundo como dijo John Rechy.[18]

A pesar del paso de los años, el escritor se ha mantenido fiel a su credo literario, como vemos en *Retablo...* En el citado texto señalaba la voluntad de «minar» la unidad del párrafo así como también el «orden tipográfico usual», tal como podemos comprobar de manera exultante en la novela objeto de nuestro estudio. El discurso ficcional se configura a través de párrafos de siete líneas separados por un espacio en blanco. La novela asimismo comienza con dos puntos (:) —como hemos señalado con anterioridad—, y finaliza con una barra (/) y se prescinde del uso del punto (.), tanto seguido como final, con lo cual no es extraño que la novela se inicie *in media res*. Retomando el uso de la barra para el final, se vuelve a establecer el juego recurrente de no dar por concluido nada, se inicia con dos puntos para encabalgar los epígrafes, y al final se recurre a la barra que, entre sus usos, indica que puede haber más de una posibilidad; también se utiliza para diferenciar los versos cuando se escribe

en prosa, pero en ambos casos se sugiere, por su uso, algo que no es determinativo. Citamos las tres últimas líneas de la novela: «escrutador satisfecho difunto acusador humilde jorobado altivo más o menos inquieto inquisidor vivo hechizado heterodoxo preocupado de regresar y convertirse en *tierra en humo en sombra en polvo en nada/*»[19] Lo anterior nos lleva a proponer que en la novela analizada existe una recurrencia constante a la indiferenciación que confunde y al mismo tiempo integra todo., premisa ya apuntada desde los paratextos (epígrafes) donde se señala que «toda su materia es contingente, todo puede no ser o ser de otro modo...»

Encontramos también esta sistemática de indiferenciación en otro aspecto relacionado con la configuración de la novela: el de la circularidad, manifiesta en el recurso epistolar que se inserta en la narración. Significativas son las frases que aparecen casi al inicio del texto y que hacen referencia a la relación entre este y la escritura. Se incorpora en cursiva el contenido de una carta —tal como se hace a lo largo de toda la ficción— y el discurso epistolar se interrumpe para hacer reflexiones sobre la escritura: «*Mi muy señora*: todo ya había acabado pero su escritura continuaba, sus palabras continuarían, apenas pudiera pensaba escribir *A fines del año 801, me escribió usted una carta*».[20] Casi al final de la novela esta misma frase aparecerá con leves modificaciones, «todo había acabado pero su escritura continuaría, *Mi muy querida*»,[21] creando con ello un efecto de discurso interminable, repetitivo, perpetuo e imperecedero. La razón de esa circularidad podría radicar en recrear intencionalmente una novela que evidencie a muchos niveles que la historia nuevamente se repite, que a siglos de distancia se mantienen los mismos discursos, los mismos mecanismos de control, vigilancia y temor a nivel social, cultural, político y sobre todo religioso. Por tanto, y una vez más, la nueva novela histórica servirá para aunar denominadores comunes de épocas diferentes con el objetivo de hacer crítica sobre el presente y reseñar que, a pesar del paso de los años, los hombres no hemos aprendido de las enseñanzas de la Historia.

Gustavo Sainz hacía referencia a estas similitudes entre diferentes tiempos históricos en una entrevista realizada en Guadalajara el

28 de noviembre de 1992, a propósito de esta novela y las conmemoraciones del descubrimiento de dos mundos:[22]

> GS: Es una novela que se desarrolla al filo de dos siglos, el XVII y el XVIII, cuando está apenas empezando a fermentarse el movimiento que va a generar la Independencia de México. Es una novela que yo me doy cuenta que surge y que yo la escribo cuando México va a firmar de nuevo las relaciones con el Vaticano. Entonces es una novela sobre la irracionalidad de la Iglesia en el siglo XVII de México, entonces yo pretendo que la lean, a lo mejor nadie la lee así, pero no me importa, sobre cómo era la relación de la Iglesia con la vida privada y con la vida intelectual porque es lo que va a ser otra vez, no, pero entonces mi historia es como una fábula digamos que se desarrolla en el siglo XVII, aunque la cosa es traspasar ahora mismo, ¿no?, todo lo que está pasando ahora mismo./ AC: Vincular el pasado con el presente./ GS: Sí, totalmente indistinguibles./ Arturo: El Santo Oficio pertenece al siglo XVII, aunque en la actualidad sigue existiendo la censura./ GS: Bueno, una censura de tipo moral, en México muy muy fuerte.[23]

Sumemos a esta circularidad discursiva, la epistolar, que se da a nivel diegético y que pretende hacer indistinguibles los tiempos históricos implicados, una sistemática de la indiferenciación a nivel actancial entre fray Francisco Frías y Olvera y un yo narrador (tinterillo bachiller) —que a veces pareciera una tercera persona y va sumando sus pensamientos y reflexiones a los de fray Francisco—. De esta manera, lo indiferenciado se observa claramente en el uso de los narradores (primera y tercera personas), y en la caracterización de los personajes. Citamos: «para mirarla con claridad, jorobándose (jorobándome) como buscara una lápida determinada, pero ninguna parecía convencerme (convencerle), mirando si podía notarse la antigüedad de la inscripciones».[24] Precisemos que, desde nuestra lectura, los personajes principales no son dobles ni idénticos ni distorsionados, porque aquí no se pretende ser el otro, sino que el narrador simula —imita— ser el acusado y el protagonista de la novela.

De igual modo, y a nivel extradiégetico, podemos proponer que esta novela imita a una novela histórica, pero sin ningún rigor en el uso del discurso histórico, sin ningún conocimiento profundo del tema, buscando crear un efecto de aproximación a un hecho histórico que desconoce y tomando prestado el discurso de los otros, no solo al citar los epígrafes sino también en el uso del epitafio, como el autor mismo denomina a los intertextos que utiliza, entregándonos una larga lista al final de la novela de los autores que nutrieron la narración, tal como vimos en páginas anteriores. Con este juego de epitafios a nivel intertextual, el autor imita el lenguaje colonial y el estilo barroco tratando de sumarnos como lectores a un proceso de validación de la simulación de un contexto y hecho histórico que mezcla indistintamente obras de autores novohispanos con contemporáneos a Sainz. De esta manera, el texto, como muchos de Sainz, solo son un pretexto para continuar con la experimentación narrativa que parece ser la meta literaria que lo resume como bien señala Alessandra Luiselli:

> Gustavo Sainz, cuando escribe, tiene en mente un lector ideal, el «lector implícito» del que ha hablado Raymond Williams. Ese lector es un lector astuto, el cual sabe que deberá jugar los juegos de inteligencia que propone el autor y disfruta con los acertijos que Sainz invariablemente presenta en cada una de sus obras [...] Esa intertextualidad sainziana, ciertamente postmoderna, se refiere no sólo a textos sobre la Colonia o a los boleros clásicos, sino que incluye también uno de los discursos más fascinantes que presenta el español como fenómeno lingüístico: los textos aljamiados. Es decir, los escritos morisco–castellanos.[25]

Desde nuestra perspectiva, son los juegos intertextuales los que enriquecen la novela, le dan algún sentido, aunque a momentos la intencionalidad lúdica, producto del manifiesto estético que Sainz nos otorga, más que un texto histórico o una novela, se trata de una ficción histérica, caótica, heterogénea. Creemos, además, que la singular configuración de la obra que nos ocupa está determinada por

su propio contenido; asimismo, creemos que se trata de la simulación (tan presente en la obra) de un acto de confesión.

La división de estos párrafos no atiende ni a razones sintácticas ni tampoco semánticas, tampoco las páginas entienden de esta división. El discurso, al estar separado por un espacio exacto de siete líneas, se enmarca en un registro específico que en este caso corresponde al de la confesión escrita. Estamos pues ante un acto de escritura que obedece a un acta escrita o a un discurso público. Se intenta reproducir la escritura como acto directo, no como el que escribe o reescribe, favoreciendo así una falsa puesta en abismo, creando de este modo la simulación de un discurso incorregible semejante a los de las actas de la Inquisición, un pretexto para hablar, bajo esta máscara inquisitorial de *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas,* de sí mismo y del mexicano de su tiempo. Citamos a Sainz nuevamente apoyando esta premisa:

> Lo que he pretendido hacer en siete novelas, en casi ocho, lo que voy a querer hacer en las novelas que quiero seguir escribiendo, puede sintetizarse en una sola palabra: un autorretrato. Quién soy, pero también quién pude haber sido, quién podré ser, cómo podré ser, la dificultad de ser, la incertidumbre de ser, la disociación de ser, el dolor de ser, la celebración de ser. Pero también el deseo de convertirme, yo mismo, en escritura, es decir, mi intimidad, mis deseos más ocultos, la distribución de mis pasiones, mis temores, vueltos de pronto palabras, frases, párrafos, páginas que se suman a otras páginas, a otras frases, a otros párrafos. ¿Para contar qué? Para describirme a mí mismo, y claro, en un movimiento muy amplio, de manera de alcanzar a buena parte de mi generación, a todos los que nacimos alrededor de 1940, años antes o años después, entonces para describir a una generación, a mi generación. Para resumir este punto: he intentado dibujar, o desdibujar en el sentido picassiano, o de dibujar con una goma de borrar, luego de haber hecho demasiados bocetos, al autorretrato de una generación, de un rostro que puede ser mi rostro, pero también, puede llegar a ser el rostro de algunos de mis lectores, y sobre todo el rostro, uno de los rostros de un país,

> de nuestro país, porque es evidente que mis libros son realistas, incómodamente realistas, o realistas en el más moderno sentido del término, es decir, antropológicos, sociológicos, políticos, lingüísticos, étnicos e históricos.[26]

¿Un autorretrato? o ¿retrato de lo mexicano? Quizá de manera no consciente, y a manera de «retablo», Sainz, desde su discurso estético, busca la posibilidad de acceder a partir del autoconocimiento a un conocimiento de lo mexicano. Descubrir a ese sujeto nacional que me suma y me resume, que me oculta y devela lo que soy, frente a mí, frente a los otros, sean extranjeros o mis compatriotas. De ahí esta sistemática de indiferenciación que adhiere indistintamente discursos, recursos, intertextos, personajes en búsqueda de consolidar un yo resultado de la suma de todos los caos.

## Una novela a modo de centón: identificación de la historia y los personajes

Comentábamos en líneas precedentes que Gustavo Sainz cita en la última página todo un abanico atemporal de escritores que, a modo de intertextualidad, se hacen partícipes en la obra, así como la declaración de que todo lo dicho en ella fue recogido por los escribanos del Santo Oficio. Sin duda, el documento esencial, y del que parte el autor para escribir la novela, son las *Cartas biográficas y filosóficas de un materialista*, de José Antonio de Rojas,[27] que fueron transcritas y publicadas por Nicolás Rangel en 1931, y transcritas y estudiadas también por Pablo González Casanova en 1958; de este texto, reeditado en 1986, tomaremos las referencias.[28]

Antonio de Rojas fue un reo prófugo de la Inquisición de México, nacido en Puebla de los Ángeles en 1773, y que, tras ser condenado por la Inquisición, logró fugarse a Estados Unidos, y desde allí escribir ese documento —sin título y sin pie de imprenta— a inicios del siglo XIX. El documento fue prohibido por las autoridades desde tierras mexicanas, pues, como recuerda María Isabel Terán Elizondo, las autoridades previeron «la peligrosidad del escrito, no solo por su contenido, que cuestionaba los procedimientos y ética

inquisitoriales y la moral de varios sujetos, sino por las circunstancias de su gestación».[29] El impreso consta de una breve autobiografía y cuatro cartas dirigidas a las mujeres que lo delataron: su madre (Ana Josefa Ladrón de Guevara), Catalina Garcés y Rivas, Josefa Sein y Bustamante y Mariana Galindo y Torres

El personaje del tinterillo bachiller es, sin lugar a dudas, José Antonio de Rojas. Nuestro autor copia literalmente muchos de los párrafos de la autobiografía, como las causas de la acusación, en la que se incluye su materialismo, el periplo del personaje, así como la lectura de libros prohibidos, la falsa moral de los eclesiásticos y las mujeres que participaron en la acusación. A modo de ejemplo, citaremos el siguiente texto que aparece en la *Autobiografía*[30] y del mismo modo se inserta en la novela:

> el Fiscal me acusó de que me quitaba el rosario cuando jugaba al florete, de que almorzaba café con leche en Cuaresma, de que decía que los clérigos y frailes jamás entraban en materia temerosos de mala causa o de su crasa ignorancia, y de que los hábitos de nuestros beatos eran útiles para cubrir las tachas del nacimiento, las de la conducta y las del pingüe o cochambre, y todo esto consta en delaciones que este reo tenía y leía, aun cuando caminaba, el Catulo, Tibulo y otros poetas.[31]

Sería ocioso identificar cada uno de los párrafos coincidentes entre la *Autobiografía* y la novela, pues son numerosísimos. En este caso, el autor ha recurrido a uno de los tópicos como fue la lectura de ciertos autores o títulos que poblaban los índices y los edictos de la Inquisición, de ahí que el relator añada un comentario nada baladí: «habría que revisar todos esos volúmenes, de mucho serviría conocer las preferencias culturales de los monjes a lo largo de casi tres siglos»,[32] pues, como es bien sabido, no fueron pocos los que se impregnaron de ideas liberales a través de esos libros. Por este cargo, por el de leer libros prohibidos, también es acusado fray Francisco Frías por el octavo de los delatores: «en varias ocasiones le reveló algunos pasajes obscenos de poetas latinos como Horacio, Catulo y Propercio».[33]

Interesante es resaltar la acusación por materialismo que aparece en varias ocasiones en el texto de Rojas y que asimismo se inserta en la novela. Como se apunta en esta, un testigo afirmó haber oído a fray Francisco «que estaba perfectamente instruido en el materialismo y ya había salido de las mentiras cristianas»;[34] y en el caso del tinterillo, «los ministros de la integridad me forzaron a que me confesase partidario del Materialismo no siéndolo»,[35] o como sigue diciendo, «que usted dijo a la Garcés que cierta persona había instruido a usted en el materialismo desde su tierna juventud, esa es una calumnia (exaltado), yo no he sido ilustrado por nadie en punto a materialismo».[36]

No cabe duda de que tanto el tinterillo como el franciscano, acostumbrados a dictar inventarios de los volúmenes que existían en diversos conventos de México, tal como se nos dice en la novela, sí estuvieron al tanto de aquella corriente del materialismo filosófico, el llamado «materialismo mecanicista», que declaró falsos los postulados y los métodos de la filosofía medieval por inducir a errores. Fue Francis Bacon, la cabeza más visible de este cambio en el ámbito de lo filosófico, quien subrayó la inconsistencia de los dogmas religiosos por su carácter especulativo y fútil. Bacon consideraba la experiencia como fundamento del proceso de conocimiento si se libraba al hombre y a su conciencia de todo tipo de prejuicios, tal como defienden ambos personajes.

Como ya comentamos, las acusaciones que realizaron las cuatro mujeres son tomadas directamente del texto de José Antonio de Rojas. Queremos resaltar que, en el caso de doña Beatriz de la Torre Medrano, en la novela, son varias las cartas que a ella van dirigidas y cuyo contenido no procede de la *Autobiografía*; así, las epístolas suponen continuas rupturas del discurso. Muchas de las referencias a doña Beatriz irán acompañadas de un lenguaje claramente erótico y sensual: «más allá del pubis la consagración, su frente amplia, los cabellos tan largos, su rostro sudoroso entre almohadones, *dígame señora ¿cómo es ancho siendo estrecho?, y ¿por qué mirando al techo es su fruta más sabrosa?*, y no había sido más que una ensoñación a ojos abiertos», normalmente intercalando —intertextualizando—, versos procedentes de la literatura de los Siglos de Oro. Las mujeres

en este retablo son malévolas, depravadas y pérfidas; también ellas terminan siendo acusadas por el acusado: «que no conocía más herejes que las tres hembras que había denunciado, de las cuales solo era rica la Güera, pues las minas de las otras hacían mucha agua».[37]

Sin embargo, no todo el material que contiene la *Autobiografía* se incluye en la novela. En el impreso, José Antonio de Rojas hace una ardiente declaración de la libertad existente en Estados Unidos, tal como dice en la «Carta primera» dirigida a la madre: «Yo me hallo en la bienaventurada Norteamérica donde mora la Libertad, no el libertinaje sin freno, y aquella disolución sin límite que caracteriza todo el reino y sobre todo nuestra Corte, sino la Libertad republicana, hija legítima de la virtud. No puede ser de otro modo».[38] Asimismo, se han excluido los artículos que Rojas copia de la Constitución de Estados Unidos en la carta que remite a doña Josefa Sein y Bustamante.

Las razones de esa exclusión seguramente estriban en que estos argumentos se desviarían del tema central de la novela y claramente no hay un interés por parte de Gustavo Sainz en incluir toda la retahíla de alabanzas que Rojas dirige a los vecinos del norte. Sí se subraya en *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* aquello que, en palabras de María Isabel Terán Elizondo, marca el tono de la denuncia de Rojas:

> lo que más parece haber molestado a Rojas era la falta de congruencia de los eclesiásticos, quienes en su opinión no predicaban con el ejemplo, sino que con sus actitudes y acciones contribuían a difundir una doble moral en la que la religión solo se respetaba en lo exterior, mientras que en el fuero interno se pensaba y se creía algo distinto.[39]

## Un retablo barroco, inmoderado y heresiarca

Si bien el texto de Rojas es la base en la que se asienta *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, hay numerosos aspectos procedentes de otros documentos que enriquecen y redondean la historia. En la novela, como retablo figurado que es, confluyen diversos motivos y temáticas con el fin de mostrar al lector —de forma caótica— las

clases sociales y sus costumbres, el enfrentamiento entre el pensamiento liberal y el heredado de la antigua escolástica. Sin embargo, y como ya hemos anunciado, gran parte de las páginas estarán dedicadas a los improperios ejercidos por la Santa Inquisición y todo lo que de ella se deriva: acusaciones, torturas, la alergia de la Santa Inquisición a los libros y a cualquier tipo de pensamiento que se saliese de los estrictos cánones, así como la persecución de judíos.

A través de la voz del tinterillo bachiller, que, como ya se ha señalado, se mezcla con la de fray Francisco Frías, conoceremos que los cargos importantes en la Nueva España recaían siempre sobre los españoles afincados en aquellas tierras,[40] o que se espeluznaban ante los sacrificios de cautivos[41] y, recurriendo al tópico, se dejaban agasajar por los múltiples manjares: «seguía aquel español en el otro extremo de la sala tentado por un pernil de jamón que destacaba junto a la pedacería de un cabrito al horno, aves asadas, los bizcochos monjiles y los pasteles, desnudos, y pelean con harta destreza y osadía».[42]

Tampoco se escatiman párrafos para explicar las costumbres de los criados, de origen indígena, quienes pedían en procesión a Chalchiuhtlicue la llegada de una lluvia que hiciese crecer las cosechas,[43] o las sirvientas elaborando exquisitos platos,[44] o las brutalidades que los indios seguían ejerciendo contra los españoles:

> a la persona que prenden, ora sea hombre o sea mujer, lo primero que hacen es hacerles la corona quitándoles todo el cuero de la parte superior de la cabeza y dejándoles el casco mondo, tanto como si fuera la corona de un fraile [...] les quitan asimismo los nervios para con ellos atar los pedernales de sus flechas, sácanles las canillas, así de las piernas como de los brazos vivos, y aún de las costillas y otras cien crueldades hasta que el mísero entre ellas despide el ánima, y traen colgadas por detrás las cabelleras de las coronas que les quitan.[45]

Del tapiz descrito en este retablo, al lector le queda la impresión del mundo licencioso en el que vivían tanto los cargos políticos como la clase clerical: «una mocetona que me llevó a su casa donde también noté lo mismo, pero sospeché que por la íntima amistad que me dijo

tener con los reverendos padres Apostólicos, sería santa por el día con ellos y ramera con los viajantes de noche».[46] Un mundo en el que las clases sociales se repelían pero en el que el mestizaje era ya una realidad; los diferentes nombres a los que se recurría para reflejar esta mezcla multiforme, aparecen fijados en el texto: «(de español con india, *mestizo*, de mestizo con española, *castizo*, de castizo con española, *español*, de español con negra, *mulato*, de mulato con española, *morisco*, de morisco con española, *chino*, de español y morisca, *albino*».[47]

Para ir conformando este conjunto barroco no solo formado por figuras, en el texto se recurre en numerosas ocasiones a detallar la variedad de la flora existente en aquellos años; el espacio vegetal se inmiscuye en el discurso conformando una extraña mezcla entre el correr de la acción y la descripción, la detención en el detalle:

> una voz que rezaba Sanctus Deus, Sanctus Fortis, Sanctus Inmortalis, y muchas voces coreando Miserere Nobis (nísperos ahuehuetes curos xagrios nogales ciruelos titibucos laureles cedros higueras parras cidras aupas naranjos caymitos sáuces anones), su mano de largos dedos allí para ajustar eso tan bello.[48]

Como ya hemos anunciado, serán las referencias al Santo Oficio las que se erijan como motor del discurso. Conviene recordar que fue en 1813 cuando las Cortes de Cádiz realizaron la primera abolición de la Inquisición en todos los territorios de España, lo que incluía también los de ultramar. México, Lima o Cartagena de Indias fueron enclaves en los que el Santo Oficio ejerció con mano dura el poder. Pocos años después de abolida la Santa Inquisición, la narrativa latinoamericana refrendó en algunos de sus textos las acciones del poder inquisitorial, así como su perversa persecución contra los judíos, o presuntos judíos.[49]

Mediante las declaraciones de los acusadores conocemos los mecanismos articulatorios de la Santa Inquisición (estos últimos no aparecen en el texto de Rojas) como la existencia del fiscal, el encargado de promover los procesos, y sus secuaces; también su procedimiento, contra el que se revela el tinterillo en no pocas ocasiones:

«me compelieron a que confesara llanamente mis culpas, pero no tenía otras sino haber dicho una que otra vez que el Tribunal de la Fe era injusto en convencer de errores por la fuerza, y en purgar el alma limpiando los bolsillos», en clara alusión a que el Santo Oficio se proveía de las pertenencias de los acusados, como repite en otras ocasiones en el texto. Toda denuncia era anónima y, por supuesto, válida: «lo llevaban a contestar a la publicación de testigos, le describían a sus delatores y las materias de que lo acusaban, sin nombrarlos, pero con todos sus caracteres fácticos esenciales y naturales». De ahí que en la novela sepamos las acusaciones a través del primer testigo, sexto o séptimo, como leíamos en citas anteriores.

Comentábamos ya el papel maléfico de las mujeres que denunciaron al tinterillo; de este retablo se salva sor María Ignacia —no mencionada en la *Autobiografía* de Rojas—, cuya historia cuenta el franciscano, una historia milagrosa que probablemente Gustavo Sainz extrajo de los legajos que los escribanos del Tribunal del Santo Oficio escribieron al finalizar el periodo colonial, tal como se nos dice en la nota final. Los milagros de la monja son contados fundamentalmente en tres momentos, y el tinterillo los va entresacando a lo largo de su discurso señalando que en las reuniones fray Francisco disfrutaba contando estas historias que le valieron también la ojeriza de la Inquisición. De reseñar es que el lector primeramente conoce el desenlace de la vida de la santa porque será en páginas sucesivas cuando leamos episodios anteriores de su vida; una ruptura temporal más, de las que son tan habituales en las páginas de esta novela.

Como se sabe, las leyendas milagrosas formaban parte de la vida cotidiana de las clases altas y de las no tan elevadas. El final de la vida de María Ignacia se resume en que Jesús le quitó el corazón a la monja y, en su lugar, le puso el suyo:

> sí señores, sí, ambos hicieron trueque de vidas, pues hicieron feria de corazones, por eso el Divino Jesús después de haberle dado a María Ignacia su Divinísimo Corazón le dijo *ya esposa mía de mi Corazón no saldrás, yo te concedo que estando toda en mí y yo todo en mí, en*

*lo exterior no se te concederá, como deseas y has pedido, ya moriste al mundo y a todas sus cosas.*

Esa misma sor Ignacia, a quien cuando avance el texto sabremos que se le apareció Jesucristo para anunciarle que iba a arrasar la ciudad de Querétaro, logró aplacar su ira y obró su vida con no pocos milagros. Creemos que, al contar la vida de la santa, el autor tiene la intención de poner de manifiesto las propias incredulidades sobre lo milagroso, sobre esas posibles falsedades de la Iglesia que promulgaba el fraile y por las que, entre otras, fue acusado.

Asimismo, las referencias a las torturas que recibían los acusados aparecen diseminadas a lo largo del texto: «pero el maldito y maloliente Fiscal terminaba diciendo *otrosí pido que si el reo se negase a confesar los delitos de que lo llevo acusado, lo mande Vuestra Señoría Ilustrísima poner a cuestión de tormentos y mantenerlo en ellos hasta que confiese*». Si bien no son abundantes, sí son lo suficientemente explícitas acerca de que eran práctica habitual. Desde la intertextualidad, ya que está escrito en cursiva, se denuncian esos procederes por parte de aquellas instituciones de las que se presume condescendencia, bondad, piedad y clemencia: «*la idea de la tortura, la tortura de la que se valen nuestras instituciones y nuestros sacerdotes, los enviados del Señor, los que sacrifican incruentas y cándidas hostias, la tortura de que se valen para supuestamente indagar herejías e ineludiblemente salir triunfantes*».[50] Las torturas iban acompañadas de penas de cárcel, la llamada «cárcel del secreto», en la que el acusado permanecía incomunicado durante largo tiempo. Mejor suerte corrió el fraile «pues solo lo sentenciaron después de cosa de cinco meses de cárcel y mil penas».[51]

De entre las novelas que tienen como referencia las tropelías de la Santa Inquisición en México, hay un corpus en las que aparece asociada a la persecución de judíos. *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* entraría solo tangencialmente en este grupo. En la novela se hace referencia al «mártir judío, don Tomás Treviño de Sobremonte, quien ya en la hoguera decía fray Francisco, gritaba al pueblo echen más leña que mi dinero me cuesta»,[52] pero la principal referencia

vendrá de la presunta identidad de Cristóbal Colón como judío. Nuevamente, tras la voz del fraile franciscano se encubre la del autor al apostar por la tesis que desmiente que el descubridor de América fuese judío: «me convencí de que la tesis judía no tiene el menor fundamento, es mera presunción sin ninguna clase de apoyo, y por si fuera poco, el lenguaje de Colón no añade ningún indicio a favor, ya que no se parece nada al de ningún texto judeo–español del siglo xv que conocemos, como el testamento del judío Alba de Tormes fechado en 1410».[53] Quizás lo más interesante sea el retrato descriptivo que el autor nos ofrece del tinterillo bachiller: «érase un *naricísimo infinito, frisón archinariz, caratulera, sabañón garrafal, morado y frío*»,[54] una imagen que continuamente aparecerá reflejada en el texto cuando a él se refiere y que tiene su procedencia en el archiconocido soneto de Francisco de Quevedo, «Érase un hombre a una nariz pegado»:

> Érase un hombre a una nariz pegado,
> érase una nariz superlativa,
> érase una alquitara medio viva,
> érase un peje espada mal barbado;
> era un reloj de sol mal encarado,
> érase un elefante boca arriba,
> érase una nariz sayón y escriba,
> un Ovidio Nasón mal narigado.
> Érase el espolón de una galera,
> érase una pirámide de Egipto,
> los doce tribus de narices era;
> érase un naricísimo infinito,
> frisón archinariz, caratulera,
> sabañón garrafal, morado y frito.[55]

Estos versos aparecerán a modo de intertextualidad a lo largo de la novela: «érase un hombre a una nariz pegado, érase una nariz superlativa que se abanicaba con su pluma de ganso antes de volver a mojarla en el tintero, y se masajeaba su largo cuello con la mano izquierda, presionaba su larga nariz»;[56] y un poco más adelante:

> su nariz como el espolón de una galera diría Quevedo, érase una pirámide de Egipto, las doce tribus de narices era, su sombra sobre un cenotafio, como si lo empujaran o trajera un gran peso muerto sobre la espalda, o como si su nariz fuera de veras *una alquitara medio viva*, jorobándose o a medias jorobado.[57]

El tinterillo en la novela no será acusado por ser judío, pero Gustavo Sainz se acoge al tópico de la representación al utilizar una de las señas con las que frecuentemente estos se identifican: la nariz grande; sin duda, se trata de un juego, de un simulacro más para destacar que la Santa Inquisición lo culpabiliza por tantos desórdenes y no por una evidencia, la del judaísmo, que tan perseguida fue por el Santo Oficio. ¿Burla, ironía, sarcasmo? Quizá si convertimos en afirmación esta pregunta obtengamos la respuesta del fin último de este retablo de inmoderaciones y heresiarcas.

## Conclusión

Si bien *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* puede derivar en múltiples lecturas como acercamientos analíticos, creemos que es importante destacar que, más allá de ser una novela conmemorativa escrita en 1992 con motivo del descubrimiento de América o el llamado —para atenuar el término de «conquista de América»— «encuentro de dos mundos», es un texto que sigue proponiendo conflictos de identidad y de definición del yo mexicano.

Sainz, en la novela, que es un centón al fin y al cabo, usa múltiples máscaras, imita diversas formas y procesos discursivos como escriturales, pero, al final, desnuda la novela de toda simulación, de toda penosa imitación, para manifestar uno de los conflictos fundamentales del siglo XX en la literatura mexicana: la necesidad de unificar un mosaico o retablo para ir a tono con la obra estudiada, heterogéneo, caótico, fragmentado de lo mexicano.

Es una novela que efectivamente trata de unificar dos sistemas de pensamiento, de representación de mundos, pero no es el español *versus* el criollo, ni el criollo *versus* el mestizo, sino el mexicano *versus* el mexicano, que hacia el interior de lo propio se muestra

fragmentario y dividido. La otredad encuentra su máximo conflicto en el centro del propio yo, en esas mil formas de «no ser o de ser de otro modo»,[58] como se nos dice en la novela.

De ahí que el texto emule la pluralidad, la confesión, lo heterogéneo, el caos, la fragmentación, la indiferenciación, el juego, la máscara, la simulación. De ahí que la circularidad de la novela no solo sea un recurso narrativo a nivel diegético para decir que la historia es la misma y se repite una y otra vez, sin poder desviar su rumbo, sin cambiar los paradigmas; es también el mexicano, en su prefiguración, en su reafirmación, un ser circular que sigue siendo el mismo desde la Colonia hasta la actualidad. Esto se evidencia en el final del epígrafe tomado de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, que ya apunta a una definición de lo mexicano: «simulador, confidente, relapso, dogmatista y luego empresa eternamente memorable»,[59] así como en las líneas finales de la novela de Sainz que parecieran continuar con la definición:

> tinterillo acusado materialista criollo mal hijo enamorado de Beatriz *que fue tan fuerte durante aquel minuto fenecido* nervioso buen lector latinista lujurioso prepotente expectante adorado exaltado señalado acusado ansioso mexicano alecado esquivo animoso flaco mortal sigiloso escrutador satisfecho difunto acusador humilde jorobado altivo más o menos inquieto inquisidor vivo hechizado heterodoxo preocupado *de regresar* y convertirse *en tierra en humo en sombra en polvo en nada*/.[60]

La enumeración de la que es objeto este «acusado mexicano ansioso» se puede continuar hasta el infinito una vez que la barra ha sido puesta ahí —en otras versiones de la novela, como la electrónica, hay una variante: se ponen dos puntos en lugar de la barra pero el efecto de continuación se mantiene—, la historia que define, reconfigura o transforma al mexicano sigue: hacia la modernidad o la posmodernidad, de cara a los otros o frente a sí mismos, herencia de una compleja y abrumadora cultura sincrética, contradictoria, que busca ser en la simulación o en la imitación de los otros.

*Notas*

1. El término fue popularizado por Margo Glantz y, a partir de entonces, la crítica lo ha utilizado de forma recurrente, aunque alguno de los miembros de «La Onda», como José Agustín, cuestionen el inexacto tratamiento que se le dio a esta manifestación narrativa.
2. M. Glantz: *Onda y escritura en México*, p. 22.
3. J. C. González Boixo y J. Ordiz: «La narrativa en México» en *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo xx*, p. 206.
4. I. Trejo: «Gustavo Sainz: *El tango del desasosiego*» en *Siempre!,* 23 de septiembre de 2008.
5. J. Brushwood: *La novela mexicana (1967–1982)*, p. 46.
6. E. Escalante: «Gustavo Sainz: El novelista como un operador de los discursos» en *Sábado,* 11 de mayo de 1991.
7. L. Martínez Carrizales: «Retablo de moderaciones» en *Casa del Tiempo*, xii, época ii, 20 de mayo de 1993, p. 62.
8. G. Sainz: *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, p. 87. Tomamos como referencia la primera edición de la obra que aparece reseñada en la bibliografía. A partir de ahora, solo anotaremos el número de página. Puede encontrar la novela en http://goo.gl/FN19bl, aunque advertimos que hay algunas variantes que responden fundamentalmente a cambios de estilo.
9. En la entrevista realizada por José Arturo Cortés Caballero, incluida en su tesis doctoral, Sainz afirmaba: «Entre mis proyectos futuros tengo una novela sobre una muchacha árabe en México, en la Colonia, también que es detenida por la Inquisición enjuiciada y entonces a medida que cuento su juicio voy contando cómo los españoles ahogaron a la cultura árabe que en efecto es el mismo cuento de cómo los españoles ahogaron la cultura azteca o la cultura maya o la cultura inca. Pero yo estoy refiriéndome a los árabes, entonces sí no puedo escapar al asombro que me significa estar vivo y sobre todo vivir la época que me ha tocado vivir», p. 38.
10. A. Luiselli: «Gustavo Sainz: la inquisición literaria» en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2 de enero de 1996.
11. L. Martínez Carrizales: *op. cit*., p. 62.
12. *Idem*, p. 87.
13. I. Chiampi: *Barroco y modernidad,* pp. 29–33.
14. G. Genette: *Umbrales,* p. 131.
15. *Idem*, p. 133.
16. *Idem*, p. 134.
17. *Idem*, p. 136.
18. G. Sainz: «Autorretrato con amigos» en *Revista de Bellas Artes*, septiembre–octubre de 1966, p. 210. (El texto fue reeditado en *Los narradores ante el público*. México, Joaquín Mortiz, 1967, 30–43).

19. *Idem*, p. 85.
20. Aquí se cita la fecha de 801, que en realidad es 1801; sin embargo, y como afirmó el autor, y así lo veremos en cita más adelante, la novela se centra temporalmente entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.
21. G. Sainz: *op. cit*., p. 83.
22. El autor hace referencia al artículo 27 de la Constitución, que reza: «II. Las asociaciones religiosas que se constituyan en los términos del artículo 130 y su ley reglamentaria tendrán capacidad para adquirir, poseer o administrar, exclusivamente, los bienes que sean indispensables para su objeto, con los requisitos y limitaciones que establezca la ley reglamentaria; (reformada mediante decreto publicado en el diario oficial de la federación el 28 de enero de 1992) Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2014. Con este decreto, «todos los templos adquiridos o construidos por las asociaciones religiosas serán de su propiedad [de la Iglesia]». A. Nava Negrete: *Derecho administrativo mexicano*, p. 127).
23. Ver J. A. Cortés Caballero: *México en la obra de Gustavo Sainz*.
24. G. Sainz: *op. cit*., p. 13.
25. A. Luiselli: **op**. *cit*.
26. Careaga, p. 15.
27. Agradecemos a María Isabel Terán Elizondo, de la Universidad Autónoma de Zacatecas, habernos proporcionado este texto y la indicación de que existían notables relaciones entre la *Autobiografía* de Rojas y la novela de Sainz.
28. Recordemos que González Casanova aparece citado en el segundo epígrafe de la novela y en la nota final.
29. M. I. Terán Elizondo: «Una sátira contra la Inquisición y la doble moral en el ocaso de la Nueva España: el caso de la *Autobiografía* y epístolas de José Antonio de Rojas» en *La época de Carlos IV (1788–1808). Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII*, p. 1071.
30. Ver *idem*.
31. G. Sainz: *op. cit*., p. 53.
32. *Idem*, p. 33.
33. *Idem*, p. 72.
34. *Idem*, p. 71.
35. *Idem*, p. 25.
36. *Idem*, p. 66.
37. *Idem*, p. 27.
38. *Idem*, pp. 78–79.
39. M. I Terán: *op. cit*., p. 1073.
40. G. Sainz: *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, p. 16.
41. *Idem*, p. 35.
42. *Ibidem*.

43. *Idem*, p. 23.
44. *Idem*, p. 49.
45. *Idem*, p. 37.
46. *Idem*, p. 41.
47. El texto continúa: «de chino con india, *salta atrás*, de salta atrás con mulata, *lobo*, de lobo con china, *jíbaro*, de jíbaro con mulata, *albarazado*, de albarazado con negra, *cambujo*, de cambujo con india, *zambayo*, de cambujo y mulata, *albarazado*, de albarazado y mulata, *barcino*, de barcino y mulata, *coyote*, de coyota e indio, *chamizo*, de chamizo y mestiza, *coyote mestizo*, de coyote y mestizo, *ahí te estás*, de zambayo con loba, *calpamulato*, de calpamulato con cambuja, *tente en el aire*, de tente en el aire con mulata, *no te entiendo*, de no te entiendo con india, *torna atrás*)», para acabar preguntándose: «¿y los apaches, los chichimecas, los tarahumaras?» (pp. 18–19).
48. *Idem*, p. 16.
49. Una de las líneas narrativas será la relación entre la Inquisición y la persecución de judíos que comenzó en México con la publicación de *El Inquisidor de México*, de José Joaquín Pesado, en 1838, tal como ha destacado José Carlos Rovira, quien en numerosos artículos ha dado buena cuenta de aquellas novelas que a este tema se refieren y que recogemos a continuación: de Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir. Historia de los tiempos de la Inquisición* y *Martín Garatuza*, ambas publicadas en 1868; *Un hereje y un musulmán,* en 1870, de Pascual Almazán; *La hija del judío*, de Justo Sierra O'Reilly, publicada en 1874, y más recientemente *Mi vasallo más fiel. Pasiones y pecados de un inquisidor en la Nueva España* de Erma Cárdenas, en 2002, y *Ángeles del abismo*, de Enrique Serna, en 2004. Sin embargo, en *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, si bien se alude a los judíos, el resorte narrativo principal caerá sobre la Santa Inquisición.
50. *Idem*, p. 32.
51. *Idem*, p. 77.
52. Recordemos que Tomás Treviño de Sobremonte, de origen español, fue quemado en la hoguera en la ciudad de México el 11 de abril de 1649. Su delito fue la llamada «ley muerta de Moisés», es decir, a pesar de ser cristiano nuevo continuó en secreto la práctica de la religión judía, así como sus ritos y costumbres. Según se cuenta, sus últimas palabras fueron «echen más leña que mi dinero me cuesta». S. B. Liebman: «Tomás Treviño de Sobremonte: A Jewish Mexican Mertyr» en *Jewish Social Studies*, pp. 63–74.
53. Uno de los múltiples asuntos debatidos en torno a la figura de Cristóbal Colón es su origen judío o no. Hoy en día la versión más aceptada es que no lo fue, ya que los reyes católicos reconocieron documentalmente su nobleza en abril de 1492.
54. *Idem*, p. 13.

55. Nótese que hay un cambio, una variante, del texto de Sainz respecto del de Quevedo, cambió «frito» por «frío».
56. *Idem*, p. 17.
57. *Ibidem*.
58. *Idem*, p. 11.
59. C. Fuentes: *La región más transparente*.
60. G. Sainz: *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, p. 85.

*Referencias*


Brushwood, John S.: *La novela mexicana (1967–1982)*, México, Grijalbo, 1984.

Careaga, G.: «Gustavo Sainz: una literatura incandescente» en *Nexos*, 184, 15 de abril de 1993, http://www.nexos.com.mx/?p=6732 (consultado el 15 de abril de 2014).

Chiampi, Irlemar: *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, artículo 27, Legislación Federal vigente al 7 de enero de 2014, http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/28.htm?s (consultado el 20 de abril de 2014).

Cortés Caballero, José Arturo: «México en la obra de Gustavo Sainz» tesis, University of Arizona, 1994.

Cros, Edmond: *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros, 2003.

Escalante, Evodio: «Gustavo Sainz: El novelista como un operador de los discursos», *Sábado*, 11 de mayo, 1991.

Fuentes, Carlos: *La región más transperente*, sde.

Genette, Gérard: *Umbrales*, México, Siglo xxi, 2001.

Glantz, Margo: *Onda y escritura en México*, México, Siglo xxi, 1971.

González Boixo, José Carlos y Javier Ordiz Vázquez: «La narrativa en México» en Trinidad Barrera (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo xx*, t. iii, Madrid, Cátedra, 2008.

González Casanova, Pablo: *La literatura perseguida en la crisis de la colonia* (en *Cien de México*), México, El Colegio de México, 1986

Liebman, Seymour B. «Tomás Treviño de Sobremonte: A Jewish Mexican Mertyr» en *Jewish Social Studies*. 42, 1980, pp. 63–74.

Luiselli, Alessandra: «Gustavo Sainz: la inquisición literaria» en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2 de enero de 1996, México, Universidad Nacional Autónoma de México, http://lamuchachaqueteniala-culpa.blogspot.mx/2006/10/gustavo-sainz-la-inquisicin-literaria.html, (consultado el 15 de abril de 2014).

Martínez Carrizales, Leonardo: «Retablo de moderaciones» en *Casa del Tiempo*, xii, época ii, 20 de mayo de 1993.
Nava Negrete, Alfonso: *Derecho administrativo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
Quevedo, Francisco: *Poesía original completa* (José Manuel Blecua ed.), Barcelona, Planeta, 1983.
Rangel, Nicolás: «José Antonio de Rojas víctima célebre de la Inquisición» en *Boletín del Archivo General de la Nación*, t. ii, 5, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, septiembre–octubre de 1931.
Rovira, José Carlos: «Sobre las construcciones narrativas del "judío judaizante" ante la Inquisición» en Cecilia Eudave, Alejandro Ortiz y José Carlos Rovira (eds.): *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 2014.
Sainz, Gustavo: «Autorretrato con amigos» en *Revista de Bellas Artes*, septiembre–octubre de 1966 (reeditado en *Los narradores ante el público*. México, Joaquín Mortiz, 1967)
_____: *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
Terán Elizondo, María Isabel: «Una sátira contra la Inquisición y la doble moral en el ocaso de la Nueva España: el caso de la *Autobiografía* y epístolas de José Antonio de Rojas» en *La época de Carlos iv (1788–1808). Actas del iv Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del siglo xviii*, Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), Oviedo, sees.xviii, ifes.xviii, secc., 2009, 1071–1082.
Trejo Fuentes, Ignacio: «Gustavo Sainz: *El tango del desasosiego*» en *Siempre!*, 23 de septiembre de 2008, http://www.gustavosainz.blogspot.com.es (consultado el 20 de abril de 2014).

# Retrato Social de la Nueva España en *El Periquillo Sarniento*

**Clara Cisneros**
Universidad de Guadalajara

El complejo mosaico de la sociedad novohispana es abordado por José Joaquín Fernández de Lizardi «el Pensador Pexicano» en la que se puede considerar su obra de mayor difusión: *El Periquillo Sarniento* a lo largo de la cual, el protagonista, don Pedro Sarmiento, apodado Periquillo Sarniento, cuenta su vida llena de vicisitudes y desgracias ocasionadas por una conducta licenciosa a la que fue orillado por los prejuicios de la época. La narración la dirige a sus hijos desde el lecho de muerte con el fin de alertarlos sobre costumbres prejuiciosas, malas compañías, profesionistas corruptos, pícaros presentables, maestros ignorantes, curas codiciosos e instituciones corruptas, entre otras cosas. En esta tónica se podría decir que se trata de una obra moralizante y docente, pero con su trazo firme Fernández de Lizardi perfila un retrato fiel de una Nueva España en decadencia.

La recepción de la obra en sus tiempos fue polémica: por una parte, gozaba de adeptos que veían reflejados a tantos escribanos y abogados en Chanfaina; por la otra, sobre todo en los círculos intelectuales, los escritores culteranos y clasicistas de la época la criticaron y rechazaron argumentando que el autor sacrificaba lo literario y estético en pos de una tendencia moralizante y docente. Una de las críticas más feroces fue la del poblano D. M. Terán dirigida contra los personajes, la temática, el lenguaje y las descripciones, que considera «cuadros asquerosos y escenas bajas».

Sin embargo, *El Periquillo Sarniento* es mucho más que sentencias moralizantes: encontramos en sus páginas plasmado el esquema completo y complejo de la sociedad colonial, con esto se puede decir que es más que una novela, es, además, un documento histórico–sociológico de inestimable valor.

Entre los rasgos que caracterizan la Nueva España se encuentra una estructura social compuesta por un intrincado tejido de posiciones creado a partir de la diferenciación racial, la riqueza, los títulos nobiliarios, la manera de obtener los medios económicos, las jerarquías y canonjías, entre otras cosas. En la cima de la estructura piramidal se ubicaron los españoles peninsulares, seguidos por los criollos, luego los mestizos, después, con la denominación de «indios» está todo el mosaico étnico cultural de los pueblos mesoamericanos; en lo más bajo de esta escala racial estaban los negros.

La discriminación dirigida a indios y negros por parte de los españoles y criollos no fue impedimento para que se unieran, legítimamente o no, con personas de grupo étnico distinto, lo que dio origen a ese mosaico designado con la categoría de «castas», de las que se conocen al menos dieciséis denominaciones. A lo largo de la obra que nos ocupa encontraremos algunas de estas en situaciones que caracterizan su posición social, y otros tipos sociales (el lépero, el roto, el pícaro y el pelado, entre otros); si bien característicos de la sociedad novohispana, algunos han perdurado (sobre todo el sentido peyorativo) hasta nuestros días.

En la lectura de *El Periquillo Sarniento* se definen con mayor claridad algunos rasgos de los diferentes grupos que comprenden ese mosaico étnico de la sociedad novohispana. Si bien los españoles peninsulares se encuentran en la cima de la escala socio–étnica, no todos los españoles fueron considerados como iguales: tenemos, por un lado, al español peninsular con título de nobleza y fortuna, pero con la práctica injusta del mayorazgo, que solo heredará título y riqueza a uno de sus hijos, dejando a los otros, en ocasiones, en la indigencia, como denuncia Periquillo:

> ¿Pues que es posible que su padre de usted lo quiso dejar pobre con sus hermanos, y quizá expuesto a la indigencia, sólo por instituir al primogénito mayorazgo?
> —Sí, amigo —me contestó el trapiento,— así sucedió y así sucede a cada instante, y esta corruptela no tiene más apoyo ni más justicia que la imitación de las preocupaciones antiguas.[1]

La crítica a la institución del mayorazgo en esta obra encuentra numerosos ejemplos; uno de ellos lleva a la reflexión de que además no todos los hijos que se beneficiaban con el mayorazgo eran capaces de cuidar o acrecentar los bienes heredados, como señala el Periquillo: «Si yo hubiera sido mayorazgo, no me hubiera quedado por corto para tirar todo el caudal en dos semanas, pues era flojo, vicioso y desperdiciado...»[2]

En cuanto al español noble que no gozaba del mayorazgo, no solo quedaba sin fortuna ni medios, sino también impedido por concepciones absurdas para laborar en oficios, ya que el trabajo físico se consideró deshonroso para el noble, aunque careciera de los más elementales recursos. El Periquillo da cuenta de esta y de otras costumbres que, pincelada tras pincelada, van esbozando el retrato social de la Nueva España.

> Mi padre, que como os he dicho, era un hombre prudente y miraba las cosas más allá de la cáscara, considerando que ya era viejo y pobre, quería ponerme a oficio, porque decía que en todo caso más valía que fuera yo mal oficial que buen vagabundo [...] Mas apenas comunicó su intención con mi madre [...] ¿Mi hijo a oficio? No lo permita Dios [...] ¿Le parece a usted bueno que un niño noble sea sastre, pintor, platero, tejedor o cosa semejante?
> —Sí mi alma —respondía mi padre con mucha flema— [...] Lo que me parece malo es que el niño noble ande sin blanca, roto o muerto de hambre por no tener oficio ni beneficio.[3]

Las desgracias traídas por estas absurdas prácticas se multiplicaban y acompañaban al individuo hasta la tumba, más cuando este se enfrentaba a la codicia y dureza de curas y vicarios, como muestra el pasaje donde una pobre viuda suplica al cura entierre a su marido:

—Hija—dijo el cura,— ¿qué calidad tenía tu marido?
—Español, señor.
—¿Español? Pues te faltan seis pesos para completar los derechos, que ésos previene el arancel: toma léelo».[4]

Como podemos observar, en la Nueva España ser español no era suficiente; el español pobre y honrado quedaba expuesto a la indigencia, pero si perdía la probidad comenzaba un descenso social hasta convertirse en un lépero, pícaro y pelado, como lo fueron Periquillo, Juan Largo, el Aguilita, Culás el Pípilo y otros tantos personajes pobladores de esta historia.

Entonces, ¿cómo podía un joven noble aspirar a un vida honorable en la Nueva España? Para los «hijos segundos» se presentaban algunas oportunidades: en las profesiones libres, a condición de tener medios para pagar los estudios y talento para cursarlos; también podían optar por la carrera militar o los conventos. Así, fue bastante común que individuos sin vocación entraran a conventos y cuarteles ya que estos quedaban como las alternativas más viables para este sector de la sociedad. El mismo Periquillo, desesperado por liberarse de la decisión del padre de ponerlo a oficio, sopesó las dos posibilidades: «Pues, ¿qué ya se cerraron los cuarteles?», dijo a su madre para presionarla y que ella hiciera mayores esfuerzos para desafiar la autoridad paterna, porque nuestro protagonista era miedoso y no quería la carrera militar, era flojo y no quería el convento, pero ya había demostrado que no era ni inteligente, ni maduro, ni disciplinado para optar por los estudios; finalmente se metió a monje, pero la vida monacal le pareció insufrible y la muerte de su padre le dio el pretexto ideal para abandonar el convento.

Como vemos, la lucha por la sobrevivencia para las distintas clases y estratos de la sociedad novohispana era difícil, sobre todo si atendemos los prejuicios que, de manera conveniente, practicaban los estratos de la cima de la pirámide social. Dichos prejuicios facilitan la aparición de vicios que no solo no hemos logrado erradicar, sino que, enraizados a través de los siglos, se nos antojan innocuos; entre estos se encuentran la corrupción, el abuso de poder en los cargos públicos y el soborno. Estas y otras formas son aludidas reiteradamente en la obra que nos ocupa. Con referencia a los cargos públicos cita Periquillo un refrán de la época: «No quisiera decirlo, pero quizá por este vicio e ingratitud se inventó aquel trillado refrán que dice: *quieren ver a un ruin, denle un cargo*».[5]

En cuanto al soborno, la primera mención que se hace en la obra tiene que ver con la estancia de Periquillo en la cárcel: «Luego que bajé me cobró el presidente dos y medio, y no sé cuánto de patente. Yo, que ignoraba aquel idioma, le dije que no quería asentarme en ninguna cofradía en aquella casa, y así que no necesitaba de patente».[6]

El soborno va de la mano de la impunidad y otros vicios en el sistema de impartición de la justicia; con la claridad que lo caracteriza, el Pensador lo señala en varias ocasiones: «A excepción de cuatro riquillos consentidos, que con su dinero compraban la impunidad de sus delitos, nadie podía ver al cura ni al subdelegado.[7] Por desgracia para México, la impunidad y otros vicios que denuncia Fernández de Lizardi en su novela no se han podido erradicar.

La corrupción en las cárceles y en general en el sistema judicial también es denunciada por el Pensador en esta obra. En la cárcel conoce Periquillo a don Antonio Sánchez, hombre de bien, al que un Marqués calumnió y, acusándolo falsamente ,lo metió a la cárcel: «dos años cuento de prisión por una injusta calumnia, y mi enemigo no hubiera hallado tanta facilidad para perderme si no hubiera contado con un escribano venal y tracalero».[8] Al respecto, este personaje señala a Periquillo: «Es cierto que las cárceles son destinadas para asegurar en ellas a los pícaros y delincuentes, pero algunas veces otros más pícaros y más poderosos se valen de ellas para oprimir a los inocentes, imputándoles delitos que no han cometido».[9] Este vicio en el sistema judicial no ha podido ser erradicado en más de dos siglos de «vida independiente».

En su estadía en la cárcel, Periquillo conoció a don Cosme Casalla, a quien los presos llamaban el escribano Chanfaina. Al descubrir Chanfaina la buena letra de Periquillo lo nombró su ayudante, situación que beneficiaría doblemente al protagonista: por un lado, ganaría unos reales; por otro, Chanfaina agilizaría su caso y pudo salir en libertad. Al lado de este nefando personaje, Periquillo aprende otro tipo de pillaje y se entera de una serie de corruptelas del escribano, como fue el caso de una joven bonita que, bañada en llanto, fue a pedirle a Chanfaina intercediera por su hermano que había sido preso por ladrón. A los días regresó la joven a reclamar

al escribano señalando: «Si yo hice lo que hice, fue por salvar a mi hermano, según usted me prometió, no porque me faltara quien me dijera por ahí te pudres».[10] Con la libertad literaria que lo caracteriza, el Pensador deja claro que el abusivo escribano había requerido favores de la bonita joven, y que el reclamo se debía a que su sacrificio había sido en vano, pues su hermano ya estaba sentenciado a ocho años en el Morro de La Habana.

> Diciendo esto, la muchacha se fue para la calle y mi amo para la cárcel, donde halló al dicho reo esposado con otro para salir en la cuerda al día siguiente [...] Turbose el escribano al ver esto, mas no desmayó, sino que haciendo una de las suyas desunció al reo condenado de su compañero, y unció con éste a un pobre indio que había caído allí por borracho y aporreador de su mujer.[11]

En esta obra es común cierta indefinición con los términos, lo que indica que el tratamiento inicial estaba relacionado con la apariencia, es decir, si es blanco es español. Lo anterior se deduce de lo que acontece al propio protagonista, pongamos de ejemplo su estadía en la cárcel, ahí los presos de diferentes castas en sus burlas decían a Periquillo: «¡Buena cosa! ¿Con que también los señores españoles son ladrones? ¡Y luego dicen que eso de robar se queda para la gente ruin!»[12]

Para los españoles nacidos en tierras americanas se acuñó el término «criollo», pero con el paso del tiempo se fue consolidando el fenómeno del criollismo con el que la connotación primigenia fue rebasada para engendrar en sí un asunto de cultura, identidad y conciencia. El criollo del los siglos XVIII y XIX se sentía americano y no europeo, mexicano y no novohispano, además de que entre algunos no corría cien por ciento sangre europea.

En el aspecto religioso, fue el criollo quien fomentó el culto a la virgen de Guadalupe, que constituyó una identificación de conciencia con el catolicismo. Además que ya en el siglo XVII, la mayoría de las órdenes religiosas contaba entre sus filas con una mayoría de frailes criollos, que promovieron en la Colonia una relación directa

con los grupos indígenas de las regiones en las que levantaron sus conventos y con frecuencia definieron su posición de acuerdo con las circunstancias locales, aún en contra de los intereses oficiales, ya fueran civiles o religiosos.

Por la importancia del criollismo, resulta más interesante que en *El Periquillo Sarniento* los términos «criollo» y «mestizo» son los menos socorridos, pero los grupos sociales como tales sí están presentes, como lo podemos constatar en el siguiente pasaje en el que se refiere la sociedad en pleno:

> Con tan buen par de pillos, revestidos el uno de autoridad ordinaria y el otro del disimulo más procaz, rabiaban los infelices indios, gemían las castas, se quejaban los blancos, se desesperaban los pobres, se daban al diablo los riquillos, y todo el pueblo nos toleraba por la fuerza en lo público y nos llenaba de maldiciones en secreto.[13]

De hecho, el mismo Periquillo era criollo. Se puede pensar que la ausencia de los términos arriba mencionados obedezca a que ya se sentían vientos de independencia.

Las aventuras en las que se ve involucrado Periquillo con indios son abundantes;[14] en la mayoría, estos son el blanco de abusos y malos tratos por parte no solo del hombre común, sino también de quienes ocupaban un cargo público: «Contraviniendo a todas las Reales órdenes que favorecen a los indios, nos servimos de estos infelices a nuestro antojo, haciéndoles trabajar en cuanto queríamos y aprovechándonos de su trabajo».[15]

Otro ejemplo de abuso a los indios se encuentra en esta obra cuando el protagonista se mete a aprendiz de barbero y se pone a practicar primero con un perro; después, «engreído con esta primera prueba, me determiné a hacer otra con un pobre indio que se fue a rasurar de a medio. Con mucho garbo le puse los paños, hice al aprendiz trajera la bacía con el agua caliente, asenté las navajas y le di una zurra de raspadas y tajos...»[16]

Constantemente, en esta obra se leen pasajes en los que los indios llevan la peor parte de la historia, como cuando, en Tula, Periquillo

se hace pasar por médico y pone en práctica sus «conocimientos» con esta parte de la sociedad novohispana: «A los quince o veinte días ya yo no me entendía de enfermos, especialmente indios...»[17] En esta ocasión el desprecio a los indios era porque estos pagaban en especie, es decir con quesos, gallinas, pulque, fruta o lo que podían, y Periquillo esperaba dinero; además, le decía a Andrés, su colaborador que «para el caso de matar a un enfermo lo mismo tenía que fuera indio que español...»[18] Y así fue, con sus artimañas, el falso médico, recetando sin tener idea, mandó al panteón a un buen número de habitantes, indios o españoles, pero, como la mayoría eran pobres, sus crímenes permanecieron impunes hasta que, por su mala suerte, le tocó atender a la gobernadora de indios: «Por mis pecados me tocó hacer esta suerte con la señora gobernadora de indios. Le di el tártaro, expiró, y a otro día, que iba a ver cómo se sentía, hallé la casa inundada de indios, indias e inditos, que todos lloraban a la par».[19] Lo anterior sugiere que cada grupo social experimentaba características que los distinguía, había ciertas jerarquías, por lo que no era lo mismo un indio rico o con cierto prestigio y dignidad dentro de su comunidad que un indio labrador, artesano y pobre.

La obra del Pensador ofrece datos interesantes sobre la sociedad novohispana en todo su mosaico cultural, uno de ellos se refiere a los pueblos indios, que guardaron cierta «independencia» de usos y costumbres respecto del resto de la Nueva España, aunque esta forma de sobrevivir evidenció un sometimiento a las clases más encumbradas de la sociedad como queda de manifiesto en el siguiente pasaje:

> A este tiempo fue entrando el gobernador de indios con sus oficiales de República, prevenido de tambor, chirimías y de dos indios cargados con gallinas, cerdos y dos carneritos. / Luego que entraron, hicieron sus acostumbradas reverencias besando a todos las manos...[20]

En estas acostumbradas reverencias, está subrayada la fuerza de la costumbre de más de dos siglos de opresión, porque los habitantes de los pueblos indios que lucharon contra los conquistadores no hacían reverencias ni besaban las manos.

Si a los habitantes de las tierras americanas se les denominó «indios» por la equivocación de Colón, muy pronto el término adquirió un matiz despectivo, más cuando se acompañaba de ciertos adjetivos, como el que refiere el encuentro violento entre Periquillo con un artesano que transportaba su loza:

> esa tarde iba tan ligero y aturdido que al doblar una esquina no vi a un indio locero que iba cargado con su loza, y atropellándolo bonitamente, lo tiré al suelo boca abajo [...] el demonio de indio, que en su momento y arrastrándose como lagartija, salió de debajo de su *tapextle*[21] de loza, y afianzándome del pañuelo, me decía con el mayor coraje:
> —Agora lo veremos si me lo pagas mi loza...
> —Anda noramala, indio *macuache*[22]— le dije.

Después de este triste encuentro, Periquillo piensa que sus dos últimas desgracias, la huida de Tula y el accidente con el locero, provenían de los indios con lo que concluyó: «Si es cierto que hay aves de mal agüero, para mí las aves más funestas y de peor prestigio son los indios; porque por ellos me han sucedido tantos males».[23]

En cuanto a los africanos, fueron introducidos en la Nueva España en calidad de esclavos con el fin de explotarlos en el trabajo de las minas. Se calcula que cerca de cien mil africanos arribaron en el periodo colonial. El hecho de que la mayoría eran hombres favoreció su unión con la población indígena, blanca o mestiza, dando como resultado el aumento en las castas y la disminución de los negros, así que a finales del siglo XVII esta población estaba francamente disminuida y diseminada, sobre todo en las regiones de Veracruz y Guerrero.

Aunque no abundan las menciones de este grupo en la obra que nos ocupa, vale la pena señalar una que tiene lugar durante la estadía del protagonista en la cárcel, cuando conoce a un preso apodado Aguilita, quien le ofrece su amistad:

> No te pregunto cuántos años tienes —decía el negrillo—, sino que si los has menester gástalos, y si no tíralos; pero sábete que yo siento

> más el desprecio de un amigo que una puñalada [...] Yo le obedecí puntualmente, y sentándome en la cama, decía entre mí: no hay remedio; este es un negro fino; su color le agravia.[24]

Más adelante, el capítulo XII de la segunda parte trata del duelo entre un oficial inglés y un rico comerciante negro. En dicho duelo, el negro exhibió una honorable conducta al perdonar la vida del oficial; Fernández de Lizardi aprovecha a este personaje para expresar su sentir respecto del trato desigual, la esclavitud y el abuso que sus semejantes recibían solo por su color. Vale la pena consignar una de esas reflexiones:

> Yo deseo, señores, que me descifréis este enigma. ¿Cómo cumpliré bien los preceptos de aquella religión que me obliga a amar al prójimo como a mí mismo, y a no hacer a nadie el daño que repugno, comprando por un vil interés a un pobre negro, haciéndolo esclavo de servicio, obligándolo a tributarme, a fuer de un amo tirano, descuidándome de su felicidad y acaso de su subsistencia, y tratándolo a veces quizá poco menos que bestia?[25]

La primera vez que aborda las diferentes etnias que dieron origen a la complejidad de castas es cuando se refiere al hecho de haberle puesto nodriza; lo hace a manera de parangón entre los animales que no abandonan a sus crías y el hombre que, dotado de razón, lo deja:

> ¿Cuál de estas fía el cuidado de sus hijos a otro bruto, ni aún al hombre mismo? ¿Y el hombre dotado de razón ha de atropellar las leyes de la naturaleza, y abandonar a sus hijos en brazos alquilados de cualquiera india, negra o blanca, sana o enferma, de buenas o depravadas costumbres, puesto que en teniendo leche de nada más se informan?[26]

Vuelve a mencionar las castas cuando, al salir del hospital —al que entró por la paliza que le dio un Payo a quien estafó en el juego—, Periquillo busca un lugar donde pasar la noche; decide entrar en un arrastraderito del cual refiere:

> Como catorce o diez y seis gentes había allí y entre todos no se veía una cara blanca, ni uno medio vestido. Todos eran lobos y mulatos encuerados, que jugaban sus medios con una barajita que sólo ellos la conocían, según estaba de mugrienta.[27]

Si bien en la obra apenas encontramos referidas unas cuantas denominaciones de las al menos dieciséis castas de la Nueva España, al Pensador no se le escapa plasmar al hombre y su circunstancia, la tónica particular de los individuos en la lucha por la sobrevivencia, sea cual fuere el modo de lograrlo, como entrar a robar a la casa de una viuda: «Aquí en la pandilla hay un compañero al que le dicen Culás el Pípilo, que es un mulatillo muy vivo...»[28] De particular interés resulta la descripción que hace Periquillo del patio de la cárcel:

> Había en aquel patio un millón de presos. Unos blancos, otros prietos; unos medio vestidos, otros decentes; unos empelotados, otros enredados en sus pichas; pero todos pálidos y pintada su tristeza y su desesperación en los macilentos colores de sus caras.[29]

Resulta interesante el análisis del protagonista cargado de los prejuicios de clase, ya que, al considerarse noble, exige un trato deferente aún encontrándose en las más adversas circunstancias, como sucede cuando, después de caer preso, es requerido para dar su declaración, se molesta por el modo: «Subí lleno de cólera al ver el tratamiento tan soez que me daba aquel *meco,*[30] *mulato* o demonio de gritón».[31]

Otro hecho abordado en la obra, es el que retrata una de las reacciones humanas más obvias en las sociedades tan injustamente divididas, más tarde o más temprano el rencor, el resentimiento social se hará presente en los diferentes grupos sociales:

> Por mi desgracia, entre tanto hijo de su madre como estaba encerrado en aquel sótano, no había otro blanco más que yo, pues todos eran indios, negros, lobos, mulatos y castas, motivo suficiente para hacer en la realidad, como fui, el blanco de sus pesadas burlas.[32]

La pluma del Pensador tocó temas polémicos, alzó su voz a través de sus personajes y señaló a lo largo de la obra esa doble moral que se acunó en la Nueva España, pero que no murió con ella. Esa tendencia al juicio fácil, *a priori*, sin mediar análisis circunstancial, ese gusto por generalizar; un ejemplo está en un diálogo entre Periquillo y el Aguilita: «No pensé jamás que un hombre de tu pelaje hablara tan razonablemente», a lo que Aguilita responde:

> Aunque no es regla tan general como la supones —me contestó— sin embargo, es menester concederle que es así, por la mayor parte; más esa dureza e idiotismo que adviertes en los indios, mulatos y demás castas, no es por defecto de su entendimiento, sino por su ninguna cultura y educación.[33]

Por añadidura, al lado del complejo mosaico étnico, cultural y económico se desarrolló una interesante tipología social que surgió en la Nueva España, pero no terminó ni con el México independiente y aun sobrevivió la primera revolución social del siglo XX, y en muchos casos (hecho vergonzoso) hasta nuestros días. Dicha tipología está compuesta por el pícaro, el lépero, el roto y el pelado; fundada, entre otras cosas, en la simulación, que es hija de los vicios y prejuicios de la Colonia. Mucho se queja de estas prácticas don Pedro Sarmiento y refiriéndose a los juicios *a priori* basados en la apariencia:

> Si están decentes, si tienen brillo, si gozan proporciones, los juzgan, o a lo menos los lisonjean por sabios, nobles y honrados, aún cuando todo les falte; pero si están de capa caída, si son pobres o a más de pobres trapientos, los reputan y desprecian como plebeyos, pícaros e ignorantes, aún cuando aquella miseria sea efecto tal vez de la misma nobleza, sabiduría y bondad de aquellas gentes.[34]

La tipología que podemos extraer de la obra de Fernández de Lizardi está encarnada en gran medida en el protagonista. Los personajes desplazados integran el alma de Periquillo, pícaro, pelado y lépero. Pícaro en el comportamiento habitual de su juventud, al engañar a

sus padres, al pretender vivir cómodamente en el convento, al botar la herencia de su padre sin miramiento, al dejar morir en la indigencia a su madre, en la vida de juerga y juego arreglado, en la cárcel y en su aprendizaje con el escribano Chanfaina —a quien logra superar en sus picardías—, cuando se hace pasar por médico alterando el título del doctor Purgante y ejerciendo sin honor la profesión en Tula, al engañar a toda la población, con excepción del cura, que sobre él advirtió a los notables de la ciudad señalando al respecto: «que yo sería muy buen médico, pero él no lo creía, porque era muy pedante y charlatán, y quién tenía estas circunstancias, o era muy necio o muy pícaro, y de ninguna manera había de fiar de él, fuera médico, teólogo, abogado o cualquier cosa».[35]

Si bien Periquillo es criollo, blanco, de padres de «limpia sangre», como queda asentado al inicio de la obra, de acuerdo con las circunstancias que enfrenta, va de la soberbia a la sordidez, y no tiene empacho en asumirse pícaro.

> Vayamos ahora mismo al parián, o más bien al baratillo, a comprar una ropilla decente [...] que aunque dicen que el hábito no hace al monje, yo no sé qué tiene en el mundo eso de andar uno decente, que en las calles en los paseos, en las visitas, en los juegos, en los bailes y hasta en los templos mismos se disfruta de ciertas atenciones y respetos. De suerte, que más vale ser un pícaro bien vestido, que un hombre de bien trapiento.[36]

La apariencia, como característica de una parte de la sociedad novohispana denominada «rotos», es tratada también con cierta regularidad por el Pensador en esta obra en la que sintetiza lo que mejor se ajusta a la psicología del mexicano: la espontaneidad.

La crítica al Pensador por parte de los escritores de la época está fundada principalmente en el «mal gusto» que el escritor exhibió en su obra, no solo en la creación de sus personajes, sino también en el lenguaje con el que se comunicaban estos léperos, como cuando refiere Periquillo a sus hijos:

> Con tan buenas compañías y la dirección de mi sapientísimo Mentor, dentro de pocos meses salí un buen bandolonista, bailador incansable, saltador eterno, decidor, refranero, atrevido y lépero a toda prueba [...] Un año gasté en aprender todas estas maturrangas; pero, eso sí, salí maestro y capaz de poner cátedra de fullería y *leperage* (*sic*) a lo decente, porque hay dos clases de tunantismo: una soez y arrastrada como la de los enfrazados y borrachos que juegan a la rayuela y a la taba en una esquina, que se trompen en las calles, que profieren unas obscenidades escandalosas, que llevan a otras leperuzcas descalzas y hechas pedazos, y se emborrachan públicamente en las pulquerías y tabernas, y estos se llaman pillos y *léperos* ordinarios. / La otra clase de tunantismo decente, es aquella que se compone de mozos decentes y extraviados [...] ociosos de por vida, cofrades perpetuos de todas las tertulias, cortejos de cuanta coqueta se presenta, seductores de cuanta casada se proporciona, jugadores; tramposos y fulleros; *cócoras* de los bailes, sustos de los convites, gorrones, intrusos, sinvergüenzas, descarados, necios [...] y máquinas vestidas, escandalosas y perjudiciales a la desdichada sociedad en que viven; y estos tales son pillos y léperos decentes...[37]

Cuando Periquillo se vio favorecido por la fortuna y el billete de lotería que se había ganado en un juego de barajas y salió premiado, el trato que recibió se vio favorecido; en cambio, Periquillo se envaneció: «Querían hilvanarse conmigo diez o doce de aquellos leperuzcos; pero yo no sufrí más compañía que la del condiscípulo, que ya no me decía Periquillo, sino Pedrito».[38]

El Pesandor aprovecha la descripción de situaciones, costumbres, prejuicios, instituciones y tipos sociales que, con su lenguaje popular y de mal gusto, están menos expuestos a la mordaza razón por la cual el pelado desarrolla su propio discurso: «Se rió Januario de gana y me dijo: / —Se conoce que hasta hoy fuiste tunante a medias, pillo decente y zángano vergonzante. En efecto, ignoras, muchos de los términos más comunes y trillados de la dialéctica leperuna...»[39]

Mediante la «dialéctica leperuna», este individuo socialmente rechazado alza la voz para denunciar diversos aspectos de la vida

nacional: nobles pícaros y abusivos, escribanos chanfainas, curas inhumanos y codiciosos, sacristanes saqueadores de tumbas, licenciados corruptos y médicos matasanos, entre otros personajes que compusieron la fauna de la Nueva España.

El término «pelado», según el diccionario del uso del español de María Moliner presenta varias acepciones; la más adecuada para este tipo social señala que se trata de la «persona que no posee bienes o no tiene una posición económica o social apreciable». Fernández de Lizardi no ofrece una definición como tal, pero sí una serie de situaciones que involucran al pelado y lo devalúan como individuo, lo que marca una distancia entre este y las «personas decentes» como del cielo a la tierra.

> Aunque cada rato encontraba muchos de los que antes se decían mis amigos, unas veces hacía yo lo del cohetero por no verlos de vergüenza, y otras, que eran las más, ellos hacían que no me veían a mí, o ya por no afrentarse con mi *pelage*,[40] o ya por no exponerse a que les pidiera alguna cosa.[41]

Por lo general, el pelado es un resentido social que actúa a la defensiva en un sistema que lo desprecia, esta marcación social carece de objetividad. El pelado es un individuo prejuzgado tratado con desconfianza: «Llegué con él a cobrar el billete, y no solo no me lo pagaron, sino que al ver nuestro *pelage*, desconfiaron no fuera hurtado, y dándome el mismo número y un recibo, me lo detuvieron exigiéndome fiador».[42]

El término lleva una connotación peyorativa, y no cambia con el vestido ni con la clase; el pelado es prejuzgado como inferior, es un término que conlleva cierta vaguedad a la hora de intentar definirlo. Periquillo, aún con el dinero de la lotería, seguía siendo un pelado, en relación con otro de mejor posición que él, así lo consigna el Pensador, ya que Periquillo, en cuanto se ve con dinero, derrocha a manos llenas su pequeño caudal cual si fuera un marqués dueño de minas y hacienda; su fiador le aconseja administrarse y le advierte lo que pasará de no hacerlo:

> pero cuando usted llegue, como debe llegar si no se aprovecha de mis consejos, a la última miseria, y no pudiendo sostener la cascarita, conozcan que no era rico, sino un pelado vanidoso, entonces se convertirán en amarguras los gustos y los acatamientos en desprecios.[43]

Periquillo, cuando se saca la lotería, entre todas las locuras que hace, también se casa con una jovencita a la que deslumbró; creyéndolo rico, acepta la propuesta matrimonial. «Ella, luego que conoció que yo era un pelado y que no podía disfrutar conmigo la buena vida que se prometió, también me veía ya de distinto modo».[44]

De alguna manera, en la obra se hace énfasis con el término «*pelage*» a la apariencia del individuo. Cuando Periquillo se alista como ayudante de sacristán, siendo, además de pelado, un pícaro: «Lo primero fue quedarse con un porcentaje de las limosnas y lo segundo, despojar a los muertos y muertas que no iban de mal pelage al hoyo».[45]

Periquillo derrocha lo que había ganado en la lotería y cae de nuevo en la más profunda miseria, entonces regresa a los arrastraderitos de siempre, a la vida de pillaje y a buscar a los otrora compañeros de fullerías que así lo recibieron: «Usted, cuando tuvo dinero, procuró no rozarse con nosotros por pobres, y así ahora que esta pelado, váyase allá con sus amigos de capas y casacas...»[46] Estar pelado es, por lo tanto, estar sin bienes, desnudo, sin nada que lo cubra, sin nada que arriesgar, sin nada que perder, es aquí donde entra la vaguedad del término. Al no tener nada que perder, se atreve, alza la voz, con este acto, se iguala al otro, al que lo somete, al que sí tiene; entonces se vuelve «igualado», término que funciona como sinónimo de «pelado», cargado de desprecio, que subraya la inferioridad.

En la sociedad novohispana el que está arriba de la pirámide social, el español peninsular con privilegios, ve en el criollo que se atreve a alzar la voz a un pelado. De ahí que, en su momento, Hidalgo, Guerrero y Morelos fueron unos pobres pelados; para los conservadores, Juárez no fue sino un pelado; pelado también Porfirio Díaz cuando alzó la voz y se rebeló al gobierno de Santa Anna; después, cuando se instaló en el poder, aquellos que compartían los privilegios del Porfiriato llamaron «pelados», a Madero, Villa, Zapata y a los demás que se

atrevieron a igualarse; en este siglo tan lleno de contradicciones, los conservadores mexicanos ven López Obrador, «el Peje», a un simple pelado que, pese a su pelage, pretende ser presidente.

Para concluir, podemos asegurar que Fernández de Lizardi, al consignar una detallada tipología social (con sus pícaros, léperos, pelados, gente decente, traperos, catrines, rotos, payos, y otros tantos que conformaron ese intrincado mosaico social de la Nueva España), no solo nos hereda una minuciosa descripción que compone un retrato de la sociedad novohispana, sino que, además, nos entrega las bases para estudiar y comprender esta convulsa sociedad actual.

*Notas*

1. J. J. Fernández de Lizardi: *El Periquillo Sarniento,* p. 181.
2. *Idem*, p. 73.
3. *Idem*, p. 30.
4. *Idem*, p. 211.
5. *Idem*, p. 88.
6. *Idem*, p. 110.
7. *Idem*, p. 213.
8. *Idem*, p. 116.
9. *Idem*, p. 111.
10. *Idem*, p. 140.
11. *Ibidem*.
12. *Idem*, p. 121.
13. *Idem*, p. 210.
14. Con lo que se guarda la debida proporción, ya que en los cálculos demográficos de 1810, la población indígena representaba el sesenta por ciento del total de la población en la Nueva España.
15. J. J. Fernández de Lizardi: *op. cit.,* p. 210.
16. *Idem*, p. 148.
17. *Idem*, p. 164.
18. *Ibidem*.
19. *Idem*, p. 177.
20. *Idem*, p. 169.
21. Vocablo proveniente del azteca *tlapechtli*, zarzo o emparrillado tosco hecho de varas, cañas, carrizos u otates, paralelos y unidos que sirve como lecho en las casas rústicas, con horquetas a manera de patas puede servir de trastero, también se cuelga del techo para poner sobre él algunos alimentos (zarzo), sirve para transportar loza o a manera de camilla.

22. Mal hecho, de pobre apariencia. Bruto, mazorral, tosco, feo, barbaján.
23. *Idem*, p. 180.
24. *Idem*, p. 135.
25. *Idem*, p. 229.
26. *Idem*, p. 21.
27. *Idem*, p. 105.
28. *Idem*, p. 107.
29. *Idem*, p. 111.
30. Meco. De acuerdo con el *Diccionario de Mejicanismos*, de Francisco J. Santamaría, hay varias acepciones, al menos dos de ellas explican el sentido del personaje de Fernández de Lizardi: primero, se dice así al indio chichimeca, el segundo se refiere al individuo patán, grosero, indecente, deshonesto, obsceno, soez; individuo de condición canallesca.
31. *Idem*, p. 115.
32. *Idem*, p. 121.
33. *Idem*, p. 130.
34. *Idem*, p. 152.
35. *Idem*, p. 166.
36. *Idem*, p. 99.
37. *Idem*, pp. 59–60.
38. *Idem*, p. 187.
39. *Idem*, p. 97.
40. *Pelage*, con g, porque no se refiere a pelo, sino más bien a carencia a desnudez. Las cursivas son mías.
41. *Idem*, p. 186.
42. *Idem*, p. 187.
43. *Idem*, p. 188.
44. *Idem*, p. 195.
45. *Idem*, p. 202.
46. *Idem*, p. 199.

*Referencias*

Fernández de Lizardi, José Joaquín: *El Periquillo Sarniento*, Barcelona, Ramón Sopena, 1933.
Moliner, María: *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.
Santamaría, Francisco J.: *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa, 2000.
Semo, Enrique (coord.): *México un pueblo en la historia*, t. I, México, Nueva Imagen, 1983.
Yáñez, Agustín: *Fichas mexicanas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

# La imagen de Agustín de Iturbide en *Charlas de café...*

**Víctor Manuel Chávez Ríos**
Universidad Autónoma de Zacatecas

El rescate de textos novohispanos en el siglo xxi plantea una serie de retos y elementos a tomar en cuenta tanto por el autor como por el lector; la problemática se agudiza si se trata de un texto que tiene como objetivo principal imitar un texto novohispano. El presente trabajo es un análisis crítico del texto *Charlas de café con Agustín de Iturbide*, del historiador mexicano José Iturraga.

Por principio se debe tener en cuenta que la descripción de la vida de una persona en forma evolutiva es una biografía. Este género exige ceñirse a las fuentes originales para lograr construcción fidedigna del personaje. Cuando se trata no solamente de una mera biografía, sino de una reconstrucción literaria de esta, la cuestión se complica. La propuesta de un texto de esta categoría pareciera ser que se libera de la exigencia de histórica y fidedigna, pero entra en los terrenos de la verosimilitud, que es más exigente que la propia veracidad.

Peor aún si el personaje es lejano en el ámbito espacial y/o temporal del lector o receptor. El mensaje y su referente estarán ubicados en contextos diferentes, y el emisor o autor es el responsable directo de la propuesta vertida en el texto y, por tanto, del mensaje que se establece como propuesta. Por eso, el autor deberá tener especial cuidado para no caer en contradicciones y formas que desvirtúen al personaje en la imagen construida o refuncionalizada del receptor. De por sí, la sobreinterpretación siempre será un elemento de riesgo, si esta se provoca por el autor–emisor la cuestión se complica.

La actualización de personajes históricos novohispanos en la literatura decimonónica mexicana estuvo permeada por el prejuicio

negativo acerca del periodo, construyendo así una conceptualización bastante extendida de la mayoría de los autores que se sumaron para construir «la leyenda negra«».

En el transcurso del siglo XX mexicano, la recuperación de personajes novohispanos estuvo sujeta a los cánones de la literatura decimonónica y, por las exigencias de la historia oficial, ligadas al aparato estatal, donde solamente los textos y discursos que convalidaban el pasado novohispano como una etapa oscurantista debían servir como contraste a la supuesta luminosidad de la llama de la Revolución, institucionalizada en todos los ámbitos de la sociedad mexicana desde los libros de texto hasta la literatura nacionalista.

Durante ese periodo se siguió abonando a la imagen de la Nueva España como un periodo oscuro y subyugante de la libertad del individuo consolidando la leyenda negra de la colonia. Efectivamente, durante todo el siglo XX se denominaron «periodo colonial» los trescientos años de vida de la Nueva España. Si bien es cierto que durante tres siglos de dominio español se cometieron abusos y arbitrariedades, también es cierto que fue en este periodo que se construyó la auténtica mezcla idiosincrática que caracteriza al mexicano del siglo XXI.

Durante el siglo XXI, México ingresó a un periodo de apertura y de alternancia aparentes en el poder que obligó a replantearse algunos elementos de la historia oficial; sin embargo, fue muy difícil deshacer la historia oficial de estatuas y monumentos, pues se corría el riesgo de volver a la orfandad ya planteada y enfrentada anteriormente al consumar la independencia en el siglo XIX.

Fue quizás esto lo que obligó a seguir construyendo personajes decimonónicos y novohispanos en alto contraste de blanco y negro, sin proponer matices o contextualizaciones que ayudaran a captar al personaje más humano y menos estatua de bronce.

El inicio del nuevo siglo planteaba una serie de interrogantes que los intelectuales y escritores debían enfrentar para fincar un hito en la historia social y cultural de México, el horizonte más visible se era el año 2010, fecha de conmemoración del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución.

Las instituciones oficiales y las empresas editoriales se preparaban para integrarse a un evento mediático sin precedentes. Esta celebración daba pie para obtener ganancias con la explotación del pasado, la exacerbación del nacionalismo y la conceptualización del mexicano como elemento irrepetible y sin comparación con ninguna otra nacionalización.

Para tal efecto surgieron diversos proyectos de trabajo colaborativo entre instituciones oficiales, compañías editoriales y periodísticas; se elaboraron catálogos de autores reconocidos para solicitarles su intervención ya fuera con novelas, ensayos o textos híbridos, para elaborar textos alusivos tanto a la gesta independentista como a la insurrección al Porfiriato. El objetivo parecía ser aprovechar la popularidad de tales autores y el momento coyuntural propiciado por la conmemoración de dos hitos en la idiosincrasia mexicana para sacar ventaja del momento y así lograr, por una parte, el circo mediático de la celebración oficialista y, por la otra, la venta de libros aprovechando la inercia del festejo nacionalista.

Al acercase el año 2010, y con la intención de conmemorar ya sea el bicentenario de la Independencia o el centenario de la Revolución, el aparato estatal mexicano se preparó para una celebración sin antecedentes que opacara la de Porfirio Díaz en 1910. En este marco, las editoriales y periódicos, juntos y separados, convocaron a escritores e historiadores a participar con textos «por encargo» para integrarse al mercado conmemorativo de los movimientos sociales más importantes de México.

## La colección

La serie Charlas de Café fue un proyecto del diario mexicano *La Jornada* con las editoriales Random House Mondadori y Grijalbo que, a partir del 2 de marzo de 2008, ofreció a los suscriptores y lectores asiduos de *La Jornada*, una colección «para contribuir a los festejos del centenario de la Revolución Mexicana de 1910 y el bicentenario de la Independencia en 1810, desde una perspectiva de libertad literaria pero sujeta a la historicidad del personaje». La propuesta periodística era muy sencilla: según se estableció por parte

del diario el día de su lanzamiento. «Generar un espacio narrativo donde la historia y la imaginación se une para que podamos escuchar a los protagonistas de nuestro pasado», afirmaba Iturriaga

Los autores convocados siguieron estilos distintos para abordar a los personajes; los coordinadores de la serie anunciaban el espacio de reflexión con grandilocuencia y falsa modestia:

> En esta sabrosa colección de Grijalbo nos acerca de manera amena, sin perder rigor histórico, a los personajes de nuestras gestas libertarias, en las plumas, entre otros de José N. Iturriaga, coordinador de la colección, Vicente Quirarte, Froylán López Narváez, Guadalupe Loaeza, Miguel González Avelar, Patricia Galeana y Pedro Ángel Palou.[1]

Para convalidar la novedad de su propuesta argumentaban:

> ¿Le gustaría tomarse un café con Miguel Hidalgo o con Porfirio Díaz, o quizá con Iturbide, y preguntarles aquello que no cuentan los libros de historia? Con esta idea la editorial Grijalbo invitó a 19 autores a platicar con distintos protagonistas de los movimientos independentista y revolucionario quienes, para conmemorar el bicentenario y el centenario de ambas gestas, se bajan de los pedestales y dan su visión personal de los hechos históricos.[2]

Algunos se interesaron en textos que lograran desmentir las calumnias que historiadores oficialistas habían vertido en su contra, otros trataron de acercarse a la verdad con perspicacia, pero siempre se trató de un juego literario cuyo hilo conductor era la libertad generada entre el autor y el personaje unidos mediante una conversación sin más reglas que la intuición y perspicacia del autor.

La serie Charlas de Café está dirigida principalmente a lectores jóvenes con la intención de dar a los libros un perfil ágil y ameno. La propuesta es establecer un diálogo entre historiadores y personajes (nueve de la Independencia y once de la Revolución) a través de textos que remiten a la novela histórica a partir de la ficción planteada

a través de conversación, sin lo rígido de un estudio estrictamente histórico, pero con respeto a los hechos.

## El autor

José N. Iturriaga de la Fuente es economista de formación, e historiador de la gastronomía mexicana por vocación, con más de 49 libros publicados hasta el momento (están en preparación varios más que serán publicados por Grijalbo y por Conaculta). Con estas cartas credenciales, Iturriaga fue nombrado coordinador de la colección mencionada, él se ocupó de entrevistar al emperador Iturbide a través del texto en cuestión. Iturriaga, el personaje y narrador, entrevistó a Iturbide durante cuatro sesiones, a la manera «de los periodistas del siglo XIX»;[3] aseveró al realizar el lanzamiento de la Colección:

> Sentí que podría ser novedoso abordar a un antihéroe, sobre todo en estas épocas en las que el dominio político lo tiene el PAN, heredero de esas corrientes conservadoras y reaccionarias que se han dado en la historia de México, pues existe interés de historiadores de derecha por exaltar a personajes que fueron muy negativos.[4]

Positivo o negativo es una categoría empleada por la historia oficial mexicana respecto de personajes, según vayan a favor o en contra de los lineamientos programáticos del partido político en el poder en ese momento de México; pero nada tiene que ver con el rescate o la actualización de un personaje histórico novohispano.

Esta colección de libros, aseveraba Mónica Mateos Vega en *La jornada* en su lanzamiento:

> Tiene el objetivo de que los jóvenes, como dice Monsiváis, documenten su optimismo y sepan que, aún en medio este horror que estamos viviendo, hubo personajes sensacionales que tuvieron el coraje de dar sus vidas por sus ideales y no nada más para acomodarse en el poder.[5]

Ahí se puede apreciar un idealismo al más puro estilo decimonónico en la supuesta actualización de los personajes históricos.

## El texto

*Charlas de café con Agustín de Iturbide* es un texto dividido en siete pequeños capítulos, seis de entrevista, dos de cierre y uno de epílogo; por su brevedad, se hace referencia al texto en general sin, pormenorizar, ya que no se hace un análisis de cada una de las partes, pues la intención de este ensayo es la imagen de Iturbide que se construye en el texto completo.

El narrador Iturriaga es un *alter ego* del autor y se argumenta como un ascendiente del autor Iturriaga para mimetizarse y plantear el mecanismo de verosimilitud; pero falla la propuesta por inconsistencias.

## ¿Iturriaga entrevistador?

El narrador, Iturriaga decimonónico, en un primer momento, es un supuesto reportero enviado por *El Diario de México* para conocer de primera fuente el impacto del levantamiento insurgente de septiembre de 1810 en la población de Valladolid, en el estado mexicano de Michoacán: es quizá la primera falla de verosimilitud del texto.

> Pero acabemos lo nuestro: apenas en 1805 nació el diario de México y menos de un lustro después conseguí ser colaborador habitual; no de escritorio, sino correteando la noticia; *reporter*, lo empiezan a llamar los estadounidenses. Por eso estoy aquí, en la señorial Cd. De Valladolid, la capital de Michoacán, a la espera de poder hablar con el joven teniente de Agustín de Iturbide.[6]

*El Diario de México* fue el primer cotidiano de Nueva España. Empezó a publicarse el 1 de octubre de 1805 y suspendió su aparición el 10 de diciembre de 1812; reapareció el 20 de diciembre de ese mismo año y su último número fue editado el 4 de enero de 1817. Los fundadores fueron el abogado dominicano Jacobo de Villaurrutia y el escritor oaxaqueño Carlos María de Bustamante; en

la segunda época, el editor responsable fue Juan Wenceslao Sánchez de la Barquera. En las páginas del diario se reunieron los escritos de los más importantes poetas neoclásicos de México, se dio cuenta del movimiento literario y teatral de la época y se estableció un diálogo con los lectores. Escribieron en el diario los miembros de la Arcadia Mexicana: Manuel Martínez de Navarrete, Juan María Lacunza y Francisco Manuel Sánchez de Tagle, José Joaquín Fernández de Lizardi, Andrés Quintana Roo y Agustín Pomposo Fernández, entre otros intelectuales de inicios del siglo XIX.

Una de las grandes aportaciones de *El Diario de México* fue el cultivo de la crónica costumbrista, empleada para ejercer la crítica social entre las restricciones de un mecanismo de censura que desapareció hasta 1812, en tiempos de la Constitución de Cádiz. Con el tiempo, y metidos en los fragores de la política, los editores originales de *El Diario de México* abandonaron esa parte de su vida. Un periódico con estas características difícilmente pudo tener los medios económicos para pagar la tarea asignada al supuesto reportero Iturriaga.

## ¿Reportero?

La segunda falla de verosimilitud del texto es la denominación de Iturriaga como reportero. «Pero acabemos lo nuestro: apenas en 1805 nació el diario de México y menos de un lustro después conseguí ser colaborador habitual; no de escritorio, sino correteando la noticia; *reporter*, lo empiezan a llamar los estadounidenses».[7] Con la Constitución de 1824 se instauró el régimen de libertad de prensa; con ello se amplió el marco jurídico para el desarrollo de la actividad periodística en todo el país, que creció en proporciones considerables.

Fueron los periódicos *El Ateneo Mexicano* y *Siglo XIX* (1840) y *El Monitor Republicano* (1844) el conducto para difundir las ideas liberales de Francisco Zarco, Guillermo Prieto y Andrés Quintana Roo, que tuvieron efecto en la comunidad pese al analfabetismo y al aislamiento de los centros poblacionales en todo el país. A partir de un periódico, la noticia era transmitida oralmente.

El término como tal aparece, efectivamente, en el siglo XIX, pero a finales y en diarios urbanos de las características de ciudades

como Nueva York o Chicago. Estos diarios necesitaban genera noticias que vendieran cotidianamente los impresos y contrataron a estos periodistas que buscaban la noticia en las calles para llevar la primicia sus lectores. Difícilmente en un diario mexicano de principios del mismo siglo, menos aún en un periodo tan convulsionado como el antes, durante y después de la gesta de independencia.

## ¿Entrevista?

La segunda debilidad en la verosimilitud es el concepto de entrevista, que es anacrónico para la época. «En realidad yo quería entrevistar al intendente, que es la máxima autoridad en estas regiones, pero no fue posible porque está fuera de la ciudad, su secretario entonces me remitió con Iturbide, quien encabeza aquí un regimiento».[8]

La entrevista periodística, es decir la trascripción de un diálogo entre un periodista y un personaje con el objetivo de que las respuestas de este sean conocidas por el lector, surge a mediados del siglo XIX. Christopher Silvester relata que la primera entrevista periodística fue la que hizo Ronce Greeley al líder mormón Brigham Young, en 1859, después del caso conocido como «la masacre de Mountain Meadows», cuando ciento veinte inmigrantes fueron asesinados por mormones capitaneados por Greeley. El *New York Tribune* publicó una versión escrita de la conversación entre el periodista y el líder religioso dando inicio a un nuevo estilo de redacción periodística. La conceptualización del término y la acepción del mismo es posterior a la época que se trata de reconstruir.

## ¿El Colegio de San Nicolás?

La tercera falla de verosimilitud del texto en cuestión es la catalogación del Colegio de san Nicolás en universidad:

> No pude menos que tener presente que Miguel Hidalgo había sido rector y maestro del colegio de San Nicolás, la institución de estudios superiores más importante de Michoacán, la verdadera universidad de esa provincia. Y de manera obligada compare los truncos estudios de Iturbide, apenas mayores que los de la educación elemental.[9]

El Colegio de San Nicolás Obispo fue fundado en Pátzcuaro en 1540 por el obispo Vasco de Quiroga como centro educativo para varones, sin distinción de estatus y raza, en especial aquellos que quisieran tomar los votos sacerdotales. Trasladado a Valladolid, la capital michoacana, en 1580, fue uno de los centros de estudios más importantes de la Nueva España; pero seguía teniendo como objetivo primordial formar sacerdotes. Algunos de los líderes del movimiento independentista estudiaron allí, pero en todos los casos se trataba de sacerdotes ordenados. Pero referirse al Colegio de San Nicolás como la universidad de esa provincia es un abuso de término.

## ¿Celebración del triunfo de la Batalla del Monte de las Cruces?

La cuarta falla de verosimilitud aflora en la supuesta celebración del triunfo del ejército realista ante la retirada de Hidalgo en el monte de las Cruces: «En la capital se manejó la derrota como si hubiera sido victoria, por el incomprensible retiro de Hidalgo... el virrey Venegas llegó muy lejos, mandó hacer una medalla conmemorando el mentiroso triunfo de las cruces, en oprobio de las artes numismáticas».[10]

En la acepción moderna del término, que empieza a usarse a mediados del siglo XX, la numismática es el estudio científico del dinero en todas sus variadas formas. Aunque a los numismáticos a menudo se los caracteriza como estudiantes de las monedas, la disciplina actual incluye también el estudio de otras formas modernas del dinero y muchos aspectos relacionados, como su forma de producción y distribución, la técnica y el diseño. Por tanto, el uso de este concepto por parte del narrador ubicado en el siglo XIX está totalmente fuera de contexto.

## El personaje

Iturriaga argumenta para consolidar su visión —más cercana al PRI que al PAN— sobre el personaje «Iturbide consumó la Independencia, sí, pero porque le convenía estrictamente a intereses personales; nunca fue patriota; fue sanguinario, solo comparable con el virrey Félix María Calleja: cruel, de mano dura, extraordinariamente corrupto»;[11]

se denota una visión partidista de acuerdo con el enfoque ideológico de la narración en tercera persona asumida como verdad.

> A ellos —se refiere a los españoles peninsulares— se sumó el joven Iturbide y no me resultaba muy simpático por lo mismo aunque no lo había visto jamás en persona. Quizás se adhirió al partido español por que hubiera querido ser uno de ellos. De hecho, dicen que presume de ser criollo cuando probablemente es mestizo. Su padre es un acaudalado comerciante y hacendado español, pero su madre, de seguro dignísima dama, es solo una respetable michoacana.[12]

El texto se convierte en una especie de denostación con elementos de exageración que debilitan el argumento y lo convierten, en fragmentos, en una simple diatriba.

> Por la mente me pasaron los relatos que hacia unas horas había escuchado en boca del paisano de Iturbide, condiscípulo suyo años atrás; eran rumores corrientes entre los naturales de Valladolid. Me dijo que desde muy tierna edad, Agustín dio pruebas de tener un corazón cruel y duro; que siendo niño cortaba los dedos de las patas a las gallinas para tener el bárbaro gusto de verlas andar con solo los troncocitos de las canillas. Y que en cierta ocasión, en el colegio, a propósito pateo una escalera de madera en cuya extremidad superior se hallaba un mozo haciendo algún trabajo, ocasionándole poco menos que la muerte con el golpe que recibió en la caída.[13]

Iturriaga refuerza esta animadversión contra Iturbide cuando anuncia en la presentación de la colección y de su libro que:

> Cualquier parecido con la realidad actual demuestra que siempre ha habido gente que se abusa del poder para enriquecerse en complicidad con las autoridades, ya sea por amistad, compadrazgo o colaboración en negocios sucios. Por eso, con Agustín de Iturbide no debemos confundirnos: fue detestable por sus inclinaciones sangrientas, por corrupto.[14]

Agrega para convalidar su postura opositora al partido en el poder:

> Si bien Calleja dio *carpetazo* al juicio en su contra, Iturbide tenía temor de que se abriera, y al hacer la Independencia buscó que no hubiera le menor posibilidad de que lo volvieran a juzgar, para convertirse en héroe y que lo llamaran El Padre de la Patria, pero él solito se desnuda durante el ridículo imperio que armó, con gran cantidad de puestos ridículos, emperatriz, príncipes, una corte provinciana de pueblo; daba vergüenza ajena.[15]

Esta animadversión prefijada antes de la construcción del personaje impregna la imagen que se construye de Agustín de Iturbide y hasta quizá le reste credibilidad a primera instancia.

> Sé que aún de corta edad, hace tres años, caso Iturbide con la hija del intendente Huarte, el español de más alta jerarquía en esta provincia. Muy de su agrado debe resultarle que Ana María si es hija de españoles puros, y que los caso en la catedral de Valladolid el mismísimo obispo de esta diócesis.[16]

El lector se topa con una predisposición o prejuicio muy notorio que afecta la lectura de la imagen planteada. Iturriaga se anticipa explicando su postura al presentar la Colección, y su texto que la inaugura, al afirmar sobre el primer emperador de México:

> Por eso, no hay amabilidad en mi charla con él, y claro, no me iba a jugar el pellejo a que todo terminara en la primera entrevista, por eso me dedique a seguirle los pasos, cuestionándolo. Así que nadie se confunda: una cosa es que Iturbide haya tenido, por oportunista y egoísta, que terminar la guerra de Independencia, y otra que haya sido un héroe.[17]

La visión parcial propuesta por Iturriaga es evidente, y el autor no lo esconde, al contrario, hace gala de ello al señalar la existencia de un informe poco fiable que supuestamente culpaba a Iturbide

de delatar la conspiración vallisoletana de 1809 debido a motivos de celo y aspiración por escalar posiciones profesionales negadas; añade en su mensaje del lanzamiento del texto:

> Él sólo es un detestable criminal corrupto. Los historiadores neoconservadores oficialistas de hoy le quieren quitar el mérito de que ideó la Independencia; dan todo tipo de pruebas, pero, como buen litigante que era, Hidalgo se defiende, mientras trato de explicarle que algunos autores que pretenden ser originales y vender bien sus libros recurren a las descalificaciones, así como que él, por ser un líder social que despierta una revolución popular no es bien visto por la oficialidad contemporánea.[18]

Al hacerlo se contradice y se contraargumenta; por ende, se resta credibilidad como autor.

> —¡Nada de supuesto! Fue un hecho. Estando en Valladolid me hizo saber con un propio su oferta para que yo asumiera el cargo de teniente general de sus fuerzas rebeldes. ¡Está loco! En primer lugar y con la ayuda de Dios, yo nunca traicionaría mis principios de lealtad a España, mis convicciones de fidelidad hacia nuestra Madre Patria y el rey.[19]

Porque, al exagerar los rasgos negativos, la actualización de este personaje controversial se debilita y gana la imagen que de Iturbide se ha difundido, mientras que la labor del escrito queda en duda respecto de su propio compromiso con su obra y con la Historia.

Como se puede observar, las fallas de verosimilitud detectadas planteadas en este ensayo establecen que la reconstrucción de textos lejanos en el tiempo ya sea novohispanos o decimonónicos como es el caso deben estar convalidados por usos y costumbres lingüísticos propios de la época que se plantea repasar pues se corre el riesgo de afectar el argumento narrativo del texto.

En el caso de Iturriaga la exigencia es mayor pues se trata de un historiador con reconocimiento nacional e internacional derivado de sus textos que rescatan los orígenes de la gastronomía mexicana desde sus raíces prehispánicas, sus influencias novohispanas y sus características decimonónicas. En ello reside la importancia de este análisis crítico y sus puntos de énfasis.

*Notas*

1. A. González Gamio: «Charlas de café...» en *La Jornada*, 25 de octubre de 2009, p. 1.
2. *Ibidem*.
3. El entrecomillado es mío.
4. M. Mateos Vega: «Charlas de café, protagonistas de la historia de México hablan de su vida» en *La Jornada,* 1 de marzo de 2009.
5. *Ibidem*.
6. J. N. Iturriaga de la Fuente: *Charlas de café con Agustín de Iturbide*, p. 10.
7. *Ibidem*.
8. *Ibidem*.
9. *Idem*, p. 24.
10. *Ibidem*, p. 36.
11. M. Mateos Vega: *op. cit*., 1.
12. J. N. Iturriaga de la Fuente: *op. cit*., p. 12.
13. *Idem*, p. 16.
14. M. Mateos Vega: *op. cit*., p. 1
15. *Ibidem*.
16. *Idem*, p. 12.
17. *Idem*, p. 1.
18. *Ibidem*.
19. J. N. Iturriaga de la Fuente: *op. cit*., p. 32.

*Referencias*

González Gamio, Ángeles: *La Jornada*, domingo 25 de octubre de 2009.

Iturriaga de la Fuente, José N.: *Charlas de café con Agustín de Iturbide*, México, Grijalbo, 2009.

mateos–Vega, Mónica: «Charlas de café, protagonistas de la historia de México hablan de su vida» en *La Jornada*, domingo 1 de marzo de 2009.

# Regresar a la Nueva España en Zacatecas. Espacio y narración en *Desiertos intactos*, de Severino Salazar

**Elsa Leticia García Argüelles**
Universidad Autónoma de Zacatecas

El único vacío es la muerte.
Severino escribe para no estar tan solo [...]
Leerlo es celebrar su manera de obedecer la noche,
de volverse ermita o soñarse desierto intacto.
Para no estar tan solo.
Alberto Paredes

La existencia, tarde o temprano,
se transforma en un naufragio
en el desierto de la piel y de la carne.
Aprendí que el cuerpo era sólo un desierto
por el cual podían pasar todas las calamidades,
quedarse ahí o seguir su camino
a otros desiertos.
Severino Salazar

**La provincia de Zacatecas: historia y ficción a finales del siglo xx**

A pesar de su vasta producción, Severino Salazar no ha tenido el suficiente reconocimiento ni dentro ni fuera de Zacatecas; la escasa crítica acerca de su obra coincide en percibirlo como un autor constante e insistente al que quizás le faltó perfeccionar su forma, un tanto apresurada, de narrar historias de personajes fraternalmente trágicos.

La narrativa de Severino Salazar (1947–2005) tuvo su comienzo a finales de la década de los ochenta, y conformó un amplio conjunto; su vida fue definida por su necesidad de escribir; de esta manera,

llevó a cabo una propuesta coherente en toda su obra que dio forma a su visión de la literatura regional, una visión, desde luego, con tesituras particulares.

Hijo de José Salazar Silva y Sanjuana Muro, Severino nació en Tepetongo, Zacatecas, el 12 de junio de 1947; en 1965, ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria en la UNAM en México, DF; en 1969, pasó a la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, donde obtuvo, en 1974, el título de licenciado en Lengua y Literatura Inglesa; posteriormente, hizo un posgrado en Swansea, Inglaterra, para luego dedicarse a ser profesor de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana, en la unidad Azcapotzalco, misma institución que editó y coeditó la mayor parte de su obra. Salazar murió de cáncer a los 58 años.[1]

La narrativa de Salazar se ubica en la tradición literaria de corte regional, pues muestra los paisajes y los pueblos desde una perspectiva que recuerda un relato realista, hecho desde el interior de los personajes, desde la ambigüedad del yo; precisamente como Agustín Yáñez en *Al filo del agua* (1947), obra que, según John S. Brushwood, marcó el inicio de «la novela del ser y del tiempo», que después continuaría magistralmente Juan Rulfo con sus visitas a los poblados cercanos a Jalisco, a través de un lenguaje y una estructura narrativa que diluyen la realidad inmediata hacia lo universal, como lo vemos en *El llano en llamas* (1954) y *Pedro Páramo* (1955), ecos que en Severino quieren alcanzar un lenguaje poético desde la cotidiana y absurda realidad.

La visión trágica de Salazar enfoca lo social y la cultura de la tierra en México y sus provincias. La narrativa regionalista sigue un tratamiento que enfatiza el monólogo interior, la fragmentación del discurso lineal y cronológico y el uso de nuevas técnicas narrativas, lo que provoca que una relación puntual con el espacio desde una mirada íntima y crea un espacio propio. Este breve recorrido nos deja ver un camino que Severino continúa, desde luego, con otras búsquedas y otros logros literarios en la década de los ochenta.

Salazar pertenece a un momento posterior a la productiva y cosmopolita «Generación de Medio Siglo»: Juan Vicente Melo, José

Emilio Pacheco, Inés Arredondo, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, escritores que, aunque diferentes entre sí, se reunieron en *Revista de Literatura Mexicana* compartiendo un espacio literario que fragmentó un concepto nacionalista que se venía resquebrajando con la novela de la Revolución. No obstante, la prerrogativa del espacio, de la insistencia histórica y cultural guarda un lugar importante que se diversifica y se expande con los escritores que privilegian la ciudad de México, la ciudad como tema latinoamericano en las décadas de los sesenta y los setenta.

La narrativa que rodea a Severino Salazar en la década de los ochenta se ha denominado «novela de la diáspora», «literatura del desierto», «tierra baldía» o «literatura regional». A partir de tales concepciones, vemos una dispersión de la óptica centralista de la producción literaria en México y del sentido del espacio. Severino Salazar compartió su momento con escritores como Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Alejandro Sandoval, David Ojeda, Daniel Sada, Carmen Boullosa, Juan Villoro y Enrique Serna, guardando sus diferencias respecto de aquellos que alcanzaron el reconocimiento y los que no.

Entre las obras más reconocidas de este prolífico escritor se encuentran: su primer libro, *Donde deben estar las catedrales* (1984), ganador del Premio Juan Rulfo para Primera Novela, por el INBA y el Gobierno de Sonora; el libro de cuentos *Las aguas derramadas* (1986); *El mundo es un lugar extraño* (1989); *Llorar frente al espejo* (1989); *Desiertos intactos* (1990); *La arquera loca* (1992); *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* (2001), *Los cuentos de Tepetongo* (2001) —donde publica un cuento–ensayo con Alberto Paredes llamado «¿Puede un dandy nacer en Tepetongo?» en el que expone su obsesión acerca de que Ramón López Velarde en realidad nació en Tepetongo y no en Jerez—; *Mecanismos de luz y otras iluminaciones* (2003), único texto cuya trama se desarrolla en la ciudad de México; y *El imperio de las flores* (2004), su última novela.

En gran parte, la obra de Salazar cifra un trasfondo autobiográfico que mezcla historia y ficción. Precisamente, mi primera imagen de la ciudad de Zacatecas fue la novela *Donde deben estar las catedrales*,

obra que se construye en torno de un imaginario zacatecano, en el presente del autor y desde el pasado, la época novohispana, es decir, desde su imaginario de la Nueva España. El origen del autor se convierte en la pieza clave para contextualizar y significar su obra, y brinda un marco de sentidos posibles a sus narraciones, que juegan con el tiempo y el espacio. La obra de Severino Salazar enfatiza la construcción consciente de una mitología que obedece a la búsqueda del origen, del principio de los tiempos de una ciudad, de una provincia de la Nueva España: la provincia de la Nueva Galicia, donde se ubica Zacatecas.

Este estado se fundó el 8 de septiembre de 1546; a partir del descubrimiento de sus ricas minas de plata por Juan de Tolosa en 1548, se le dio el nombre de Real de Minas de Nuestra Señora de los Zacatecas. Su riqueza mineral dio tan fuertes ingresos a la Corona española que el rey Felipe II de España, el día 20 de junio de 1588, en San Lorenzo del Escorial, Madrid, le otorgó el título de Muy Noble y Muy Leal. Además de la riqueza y del aumento progresivo de la población, otro elemento se sumó para que llegara a ser considerada como la segunda ciudad más importante de la Nueva España: el establecimiento de órdenes religiosas. Zacatecas se convirtió así en uno de los principales centros de operaciones misionales novohispanas, donde las diversas órdenes fundaron templos y conventos, y sirvieron de base, junto con la localidad de Guadalupe, para la evangelización del norte del virreinato de la Nueva España.

Esta breve semblanza histórica pretende ubicar un pasado glorioso al que regresan los personajes de Salazar con la intención de rescatarlo, valorarlo y dar sentido al presente que habitan con los otros, crear caminos extraños para apropiarse del mundo. Entre el presente y el pasado se muestra un Zacatecas que forma parte de casi todas sus narraciones de un modo o de otro, ya sea a finales del siglo XX, en el periodo de la Revolución Mexicana o en la época novohispana.

La segunda parte de *Donde deben estar las catedrales* se ubica durante los primeros años de la fundación de Zacatecas. El último capítulo, «El mundo es un lugar extraño», se remonta a esa época

para hablar de la permanencia del pasado en la ciudad. *Desiertos intactos* narra dos historias paralelas: la de los habitantes del rancho La Chaveña y la de Gregorio López, el primer anacoreta de la Nueva España; la anécdota de *La arquera loca* transcurre casi totalmente en el siglo XVI.

Existen dos asuntos que Zacatecas resguarda con afán: su historia local y la «naturaleza» barroca que remite a ese pasado y queda como una imagen fija o esencia del «ser zacatecano». Severino afronta este contexto cultural e histórico atendiendo el espacio como una frontera: la entrada al semidesierto y el inicio del norte de México, geografías y territorios que se definieron de otro modo en otro tiempo. El mundo literario de este escritor expresa una sensibilidad de lo propio y lo ajeno e imprime una actitud crítica de distancia y acercamiento al espacio provocando en el lector la sensación de pertenencia y de extranjería, o debería llamarla, tal vez, extrañeza.

Severino vivió casi la mayor parte de su vida fuera de Zacatecas; vivió en Inglaterra y en la ciudad de México, y anduvo como peregrino por otros lugares. El contacto con su tierra fue la familia y un pequeño grupo de amigos; es por eso que su distancia geográfica «cae en otra fuente» del imaginario zacatecano y crea nuevas lecturas. Sus amigos fueron los de fuera: el mismo Alberto Paredes, Juan Vicente Melo, Hernán Lara Zavala y otros intelectuales que lo proveyeron de una visión que se contraía y se expandía de la ciudad.

Ante la poca crítica acerca de este autor, leí el peculiar libro de Alberto Paredes titulado *Proseverino* (2011), un conjunto de reseñas de varios textos de Salazar abordados desde el prestigio del investigador y desde la valoración de la amistad. Ese estudio destierra a Salazar del olvido y da un norte para leer su obra desde una postura bastante crítica. Pero Paredes no fue el único que mostró interés; según José María Espinosa en su breve «Recuerdo a Severino», también lo hicieron:

> Antonio Marquet, Ignacio Trejo Fuentes, Vicente Francisco Torres, Miguel Ángel Queiman y yo mismo. Sus compañeros de trabajo, en la universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco, lo recuerdan

> con cariño, y en su natal Zacatecas pasa lo mismo, pero nada de ello ha contribuido a fomentar la difusión de su obra. Sus últimos libros se publicaron en Random House gracias al entonces editor de esta casa, Braulio Peralta, pero ninguna editorial, que yo sepa y ojalá me equivoque y alguna lo esté pensando —y ya hace siete años de su fallecimiento—, se ha arriesgado a intentar publicar su obra reunida.[2]

Este fue el panorama hasta el año pasado, cuando se reeditó su obra completa a manera de homenaje en un conjunto de once tomos. La editorial que emprendió tal empresa fue Juan Pablos, con una edición cuidada por el entrañable amigo de Salazar, Alberto Paredes, e ilustrada con pinturas de Manuel Felguérez. La editorial y la crítica asumen como un texto clásico su primera novela, pero difieren acerca de cuál es la más lograda; para mí, lo es *El mundo es un lugar extraño*, pero, sin duda, el acento poético de su primera novela es el inicio de su cosmogonía literaria, por supuesto, sin dejar fuera los logros de *Desiertos intactos*.

## Diégesis, narración y representación en *Desiertos intactos*

En *Desiertos intactos* se cuentan dos historias con tiempos y actores distintos; cada una sigue un camino propio. La evocación surge del presente hacia el pasado, por lo que la época novohispana y la mención del anacoreta tienen un sentido específico rescatado de las leyendas populares y algunas fuentes históricas. La hacienda de la Chaveña y la casa de Gerardo representan un espacio seguro, un orden establecido que es difícil fragmentar o modificar, que da la impresión de que el tiempo no ha cambiado las estructuras sociales y culturales que rigen la vida de los personajes. Pareciera que nada acontece en aquel ambiente pueblerino de Tepetongo, o por lo menos nada extraordinario que saque a sus personajes de la vida cotidiana, vida al parecer anacrónica respecto del siglo XX.

La novela se narra en cinco apartados que obedecen a los nombres de los personajes: Aristeo, Gerardo, Susana, Daniel y Ángela; todos estos relatos son el andamiaje del presente (1962). El enigmático personaje don Daniel mantiene la memoria de la familia, y si bien

conoce la Biblia nunca va a la iglesia; tiene una sabiduría popular que transmite y es un eje dentro de la hacienda de la Chaveña;[3] como capataz, no solo da cuenta de la hacienda como espacio y lugar de producción, sino que también interviene en las relaciones familiares como si fuera el patriarca, es decir, con la mayor autoridad moral.

Por otra parte, está Gerardo, cuyos padres, doña Ermila y don Cayetano, ejercen en él distintas energías: el padre representa la autoridad y la ausencia, la madre influye en para que vaya al seminario y después lo recibe para ayudarle en su proyecto de vida. Susana, la única hija y hermana, deja también la vida religiosa, vive después una transgresión al enamorarse del viejo don Daniel y termina demente. El antagonista de Gerardo es Aristeo, el consentido del padre, su muerte lo lleva a revisar su relación con él. Gerardo se casa con Ángeles, una exprostituta, con quien tiene una hija llamada Ángela. Casarse parecía ser el siguiente paso en su vida, como si con ello ayudara de alguna forma a esa «mujer perdida». Así, ella se integra al universo creado por Gerardo y, finalmente, la hija de ambos es quien tal vez marca un orden distinto.

El desarrollo de la historia contempla otros relatos que se intercalan entre cada uno de los capítulos de la novela. Estas narraciones cortas están escritas en cursivas y pertenecen a la historia del pasado, es decir a 1562. Esto marca precisamente la «otredad» en un sentido existencial: el otro de Gerardo es Gregorio, lo que da rienda suelta al conflicto de si romper o vivir el mismo orden «intacto», el que heredaron, el que perdieron. Igualmente, se enfatiza el encuentro con lo «otro» en términos geográficos: lo «otro», que es América, España frente a la Nueva España, el «desierto» como un espacio extraño, diferente y desconocido.

El desarrollo temporal de la diégesis tiene un desfase de cuatrocientos años, de 1962 a 1562, mientras que el espacio es el mismo, pero con distintos nombres: en el presente es Guadalupe, Zacatecas y Tepetongo, y en el pasado, la Provincia de Zacatecas y el Valle de Atexamac (la región de los chichimecas). La narración inicia con un punto de fuga: anunciando el pueblo donde nació el protagonista, lugar donde se instaura el mundo y se desdobla:

> En el pueblo donde nací había un hombre que siempre decía que el mundo era como un corral y los seres humanos como chivas —igual de locas—. Los que estaban adentro se querían salir y los que estaban afuera se quería meter. Era un hombre que tenía en la punta de la lengua como un nido con todos los dichos habidos y por haber, y podían salir volando en el momento más inesperado para explicar cualquier asunto de la existencia. [...] Se llamaba don Daniel, y sus mejores años los pasó trabajando en el rancho de mi padre —esto Gerardo lo había platicado a dos de su compañeros mientras desayunaban en el comedor del Seminario, a propósito de un legendario anacoreta sobre el que pensaba escribir su trabajo semestral. [...] Ya ese hombre que les digo que había en mi pueblo también le oí decir una vez que uno mismo se pone sus propias cercas. Somos aventados a un mundo infinito, decía, se nos ofrece todo, está todo a nuestra disposición, y una vez aquí ¿qué hacemos? Nos dedicamos a construir límites. Y hasta ahora sé que quería decir nuestras propias limitaciones, nuestras propias fronteras.[4]

*Desiertos intactos* constata un escritor que cifra el enigma de la narración en el proceso de anagnórisis del protagonista, para lo cual elige la forma de la alegoría cifrando en signos, claves y símbolos sus reflexiones del mundo y su desencuentro, su extrañamiento, la imposibilidad. Ante la crisis, el protagonista renuncia al seminario y regresa a vivir a La Chaveña; confronta los recuerdos de su niñez, la relación de distancia con su familia, la sabiduría popular de don Daniel y su propio proyecto para cambiar su vida en la búsqueda de una respuesta; su elección es ir hacia el pasado: elige narrar/conocer/dialogar con la vida de Gregorio López.

En primera instancia, es importante deslindar cómo se enfoca el pasado y su sentido para trastocar el presente, para intentar «copiarlo», volver a él —claro, de una manera idílica— y luego desencantarse porque tampoco es la solución. El autor está consciente del «artificio», como sucede en *Donde deben estar las catedrales* cuando el arquitecto construye la maqueta del pueblo y la catedral que desea narrar. El deseo de explorar el mundo «creado», de mirar

hacia dentro de sí mismo y de expandir el propio universo buscando hilos para tejer el sentido es el punto central de la narrativa de Salazar, para quien narrar es «crear un retablo barroco». Otra conexión con *Donde deben estar las catedrales* es la primera mención en su obra de la figura del anacoreta:

> Yo te adelantaré lo que sé. Ese prelado de Dios era un hombre sabio, religioso y muy serio. Nunca se le vio reír. Había algo misterioso en toda su apariencia. Era un hombre que andaba por el mundo en busca de un lugar tranquilo y apartado. [...] Pero también el prelado estaba consciente de la herejía que había hecho mella en su alma, por tal razón buscaba un lugar donde pudiera recapacitar y arreglar sus cuentas con el mundo, su alma y Dios. [...] Por eso lo expulsaron de las universidades y de los monasterios de la Madre Patria. Recorrió buena parte del mundo y regresó nuevamente a Salamanca. Ahí lo apresaron. Y días antes de que Santa Inquisición comenzara a deliberar sobre su caso, escapó. Se alegaba que predicaba herejías. [...] Entre las pruebas que se acumularon en su contra había una que afirmaba que él había estado, al mismo tiempo, en diferentes partes de España, África, la capital de la Nueva España y las minas de Zacatecas.[5]

La primera novela tiene dos partes: «La Tierra» y «La Luna». La primera parte ubica el presente (segunda mitad del siglo XX) y la segunda el pasado (que remite al siglo XVII), cuando se inició la construcción de la catedral. En el prólogo, un arquitecto que vive en el centro de la ciudad de Zacatecas fabrica una maqueta de Tepetongo. La primera parte de la novela va hacia la infancia del autor y su vivencia en Zacatecas; la segunda, hacia la época novohispana. Esta construcción apela a la edificación de la catedral y de un pueblo imaginario recreado de manera artificial que intenta buscar «sus propias coordenadas éticas».

Esa condición de su narrativa lleva al lector a conocer a Gregorio López desde la visión del protagonista y narrador, así como desde la mirada del autor, siempre preocupado por ser una fuerza centrífuga

que desmenuce la información histórica, biográfica y literaria que tiene a su alcance.

Gerardo quiere seguir el camino del ermitaño y elige el de la ausencia del mundo para indagar en sus propias vicisitudes; quiere ser, según Paredes, «un castillo de la pureza». Los personajes y el narrador conversan —a veces en diálogos cruzados—, preguntan, especulan, juegan a vivir su libre albedrío, a tener un destino. Entonces todo obedece a una situación moral entre bien y mal; la única respuesta es errar en la búsqueda de algo para dar sentido a nuestros actos:

> Y más de treinta años después, ya para finalizar el siglo, los seguidores del Anacoreta le aseguraron a los miembros del Santo Oficio, que los interroga y juzga, que esa ermita de adobes la habían construido los mismos ángeles del cielo. Que uno de esos ángeles había dejado una pluma enterrada en un adobe como prueba de su celestial ayuda; y otro le había regalado al Santo Varón [Gregorio López] una pluma para que con ella escribiera lo que dentro de poco le iban a dictar desde el mismo cielo [...] Y también ellos decían que una noche, encontrándose el Anacoreta de rodillas dentro de su choza, lo arrebatan dos ángeles y lo traen por el aire toda una noche, mostrándole todos los estragos que los antiguos conquistadores y nuevos dueños le hacen a la naturaleza del Reino de la Nueva Galicia. Que incluso muchos hombres y mujeres en Zacatecas atestiguaban haberle visto volando sobre la ciudad esa misma noche.[6]

La fe y la creencia en Dios es una duda constante en la novela. Tanto en Gerardo como en Gregorio la forma religiosa y el pensamiento cristiano no tienen todas las respuestas, por lo que se busca una opción distinta en el asilamiento: «La cuestión divina, no obstante, está ahí. Es la posibilidad de que la errancia humana sea un destino. [...] Tal es, creo yo, la forma peculiar en que se plantea y afecta esta obra el acertijo perenne de si Dios existe o si estamos solos».[7] Entonces, el primer signo es la necesidad de la errancia y el asilamiento a través de varios lugares y el viaje como un asunto vital a ese cambio.

La primera historia, la de Gerardo, es la principal; no obstante, uno empieza a sentirse seducido por la «otra» historia, la de Gregorio López, que se va volviendo más poética, más imaginativa, hasta el punto de que lector espera terminar las extensas partes del presente para viajar a la Nueva España. El destino de Gerardo es trastocado por la vida del Anacoreta, un enigma resuelto de una manera «artificial», teatral, a partir de las investigaciones y los textos del propio Gerardo, como se verá más adelante. En la novela se citan la vida y las enseñanzas del ermitaño Gregorio López, pero para Gerardo no es posible seguir ese modelo al pie de la letra, más bien crea una versión contemporánea de lo que podría ser un eremita, uno con falta de fe, con una ruptura religiosa, sin soledad y sin aislamiento total.

Gerardo intenta seguir la vida del anacoreta, incluso utiliza una carreta para viajar de Tepetongo a Jerez para dar sus clases; mientras tanto, en el presente, la vida cotidiana lo jala, lo impulsa, le muestra el amor, la paternidad, el cariño por su madre, la relación con sus hermanos, la distancia con el padre, el afecto y la influencia de don Daniel. Esa soledad extrema a la que se sujeta el eremita no es posible para Gerardo. La madre es quien lo escucha y le otorga una parcela en los límites de la hacienda, donde, de acuerdo con un presagio trágico, construye su casa y su propio desierto, su jardín, dentro de los límites del espacio que le dio origen y el cual conoce desde la infancia. La soledad es elección y aprendizaje. Para Gregorio López, este parece ser un acto de virtud espiritual, mientas que para Gerardo representa poner límites a su proceso de anagnórisis: vivir de una manera distinta para alcanzar el conocimiento de sí mismo y del mundo que lo rodea, ya sea para su comprensión o perfeccionamiento. El contexto del anacoreta del siglo XVII no es el mismo que el de Gerardo en 1962, por lo tanto, elegir este tipo de vida tiene secuencias y desenlaces distintos de los de Gregorio.

El «otro» relato nos cuenta la historia de Gregorio López, presunto hijo del rey Felipe II, quien es repudiado por su padre por su escandalosa vida, y debe huir de España para refugiarse en los desiertos de Nueva Galicia, donde construye una cabaña con la ayuda de los chichimecas (que estaban seducidos por la presencia de un

hombre blanco que vivía de manera tan semejante a la de ellos) y se dedica a la contemplación del desierto, alejado de los rituales católicos y de toda imagen sagrada, lo que lo convierte en el primer ermitaño del Nuevo Mundo; su fama crece tan rápido en los alrededores que pronto se le atribuyen toda clase de prodigios, como que fueron los ángeles quienes construyeron su cabaña. Esto atrae la mirada de los sacerdotes y los inquisidores, sin embargo, los espías que manda la Iglesia para indagar en el pensamiento del anacoreta terminan admirando su sabiduría y pidiendo que lo dejen en paz.

> He tratado por todos los medios humanos a mi alcance detener el curso de mi mente, de suprimir el pensamiento, acallar los juicios, sofocar mis opiniones sobre el mundo, los hombres y la naturaleza: sin ejercicios del cuerpo, sin oraciones y sin sentimientos por días y meses: por años.[8]

La figura del eremita o del anacoreta contempla una indagación espiritual e intenta salir de las limitaciones que una búsqueda católica o religiosa plantearía.

Zacatecas se empieza a poblar de hacendados y guarniciones de soldados que tratan de garantizar el tránsito seguro de personas y mercancías por el norte del territorio novohispano. Una de estas guarniciones será la de Jerez, donde se encuentra el valle de Atemaxac, presunto lugar de residencia del histórico Gregorio López. La arquidiócesis de México reconoce al seglar anacoreta como venerable, y también la virtud en su proceso:

> Gregorio López nació en Madrid, en 1542. A los 8 años escapó de su casa y permaneció hasta los 14 en los montes Navarra. En 1556 ingresó en Valladolid a la corte de Felipe II a quien sirvió por seis años. A los 20 años después de visitar el Santuario de Guadalupe de la Extremadura, se embarcó en Cádiz, llegó a Veracruz en 1562. Era escribano experto y sabía latín, por lo que se empleó como notario. Después fue a Zacatecas y seis años vivió como ermitaño en el Valle de Amajac. Fray Domingo Salazar le ofreció un lugar en el

> Convento de Santo Domingo de México, pero no se acomodó por ser seglar. Después fue a la Huasteca donde estuvo 4 años como anacoreta. En 1580 enfermó, para su recuperación fue al Hospital de Sta. Cruz de Oaxtepec, Mor. Allí permaneció 9 años cuidando enfermos. Entre 1580 y 1589 escribió «El tratado del Apocalipsis» y «El Tesoro de las Medicinas y demás Yerbas», que permaneció inédito por 82 años. Gregorio López volvió a recaer y en el umbral de su muerte fue llevado a San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan. Gregorio López falleció a los 54 años, de los cuales 33 los vivió como ermitaño.[9]

Gregorio López es visto como un santo, incluso podemos encontrar en Villanueva algunas imágenes de esta figura, pues su tradición responde a un discurso religioso que fue vigilado a través de la Santa Inquisición en el siglo XVII. En medio de monjes, conquistadores y aventureros, el anacoreta es un personaje extraño del que se sabe poco y, por lo tanto, se construye como una leyenda popular. Francisco Losa comenta en su obra *Vida que el Siervo de Dios Gregorio López hizo en algunos lugares de la Nueva España, principalmente en el pueblo de Santa Fe* que:

> El santo varón Gregorio López fue natural de la Villa de Madrid, Trono de los monarcas de Efpaña, donde gobiernan, no fólo grandes Reyes [...] Parece no auer tenido padre, ni madre ni linaje (como de Melchifedech dixo San Pablo) porque nunca le oyó alguno tratar de fu linaje, ni en todo el tiempo que eftuvo en eftas partes de la Nueva Efpaña, que fueron treinta y cuatro años, efcrivió a sus padres, ni preguntó por ellos. Y efto a dado a algunos curiosos ocafión para penfar que era de muy noble linaje, hijo de algún caballero principalmente de caftilla, lo qual también colegian de fu trato cometido.[10]

Según Loza, el santoral y lugar de bautismo de Gregorio fue en Alcázar de los Reyes, lo que llevó después a pensar en su procedencia de familia noble o que fuera descendiente del rey Felipe II. También se dice que a los diez años ya tenía vida de anacoreta en Navarra, que a los doce era paje de la corte real y que a los veinte

ya se encontraba haciendo un recorrido por los monasterios, hasta que en el convento de Nuestra Señora de Guadalupe recibió una revelación acerca de su destino que lo hizo lanzarse a la exploración de tierras ignotas. En 1562, después de haber donado todos sus bienes, arribó a la capital de la Nueva España para cumplir con su búsqueda personal; pero no permaneció mucho tiempo en la ciudad de México, pronto viajó hacia la frontera norte. Según Fernández Benítez, Gregorio López se dirigió a la tierra de Zacatecas el mismo año de su llegada al Nuevo mundo.[11]

La figura del ermitaño o anacoreta condensa todos los demás símbolos y es una pieza importante de varias religiones. En la novela, Gerardo y Gregorio eligen este tipo de vida para separarse de algún modo del cristianismo, y buscar su propia forma de espiritualidad y acercamiento a Dios: la vida en soledad y la meditación como medio para llegar a una experiencia mística. En Gregorio López se forma un conocimiento alterno relacionado con la naturaleza que no sigue los dogmas religiosos. Por el contrario, en Gerardo, cuando intenta lo mismo, su fe en Dios se trastoca y nunca logra romper completamente los límites que le dan estructura como individuo. Gregorio López vive dividido por dos tradiciones que se sintetizan en la figura del anacoreta: la cristiana, por el lado paterno, y la judía, por el lado materno. Con Gerardo pasa algo similar: ante la disyuntiva con la autoridad del padre y la madre, se refugia en la sabiduría cristiana y judaica de don Daniel, visión que obedece a una heterodoxia, una visión no oficial y de resistencia, que fue vigilada por el Santo Oficio.[12] No obstante, según Antonio Rubiales,[13] este concepto de santidad que se aleja de los cánones religiosos ortodoxos dio lugar a una nueva forma de religiosidad en tierras novohispanas, una nueva manera de transmitir lo sagrado.

## La geografía, el territorio y el espacio en *Desiertos intactos*

El espacio corresponde a una categoría de análisis y esencia de toda la obra. La novela da una vital importancia a los sitios que recorre, contextualiza la provincia y ubica su geografía en la época de la Colonia así como en la actual, con sentidos específicos

del territorio y del paisaje en medio de una lectura simbólica. El territorio confronta una extensión de paisaje con determinadas condiciones climáticas que evocan la tierra y la apropiación o distancia de la misma. También el espacio evoca sitios más precisos, como la hacienda, el seminario, el desierto, la casa, el jardín de don Daniel o, como vimos en su primera novela, la catedral.

> A partir de la condición histórico–geográfica, Salazar hace historias de frontera existencial. Sus personajes son criaturas al borde del vértigo [...] inventa historias regionales, pueblerinas, sin esconder los nombres verídicos de su fuente de inspiración: el pueblo se llama Tepetongo, como el villorrio Zacatecano donde nació.[14]

Si bien esta es una narración que se trastoca en el tiempo, el espacio es el mismo, solo que con nombres y límites diferentes. El espacio está conectado con el concepto de frontera que se tenía en aquella época respecto de los territorios conquistados en la Nueva España, la cual se extendía en un amplio espacio caracterizado como agreste. La Nueva España florece y su capital se convierte muy pronto en la ciudad más grande y populosa del nuevo continente, pero no es la única, también se fundan ciudades como Puebla de los Ángeles, Guadalajara y los centros mineros de Pachuca, Guanajuato, Taxco y Zacatecas.

El espacio de Gregorio López es el desierto de los chichimecas y los parajes desolados; el espacio de Gerardo es Zacatecas, Tepetongo y Jerez. El primer espacio remite a las referencias de los archivos, a cómo se referían a la Nueva Galicia, mientras que el segundo se dirige a los recuerdos del mismo Severino, las haciendas, los lugares familiares, los nombres. Por ejemplo, en la novela se enfatiza la hacienda de La Chaveña, que él ve como un lugar extraño al que tampoco pertenece. Gerardo toma la vida de anacoreta como una forma de seguir su propia búsqueda, su propia insatisfacción ante el sentimiento de no pertenencia al seminario, a la ciudad ni a la familia. Al dejar el seminario porque no es una opción para él, Gerardo se va a Tepetongo; allí su madre le da un terreno para que construya su casa, que será su centro en el mundo. En esta novela, el símbolo del espacio determina

el movimiento de los personajes, quienes necesitan fundar su propio lugar, el cual se encuentra en cruces de camino; al principio, en el seminario (Guadalupe), después con la familia (Tepetongo) y por último en el trabajo como maestro (Jerez). Gerardo se siente un extraño, alguien que debe reconocer a sus padres, a sus hermanos, la hacienda y a sí mismo. Finalmente, La Chaveña y su desierto personal son un refugio para él, allí se aleja de su fe religiosa. El primer signo para fundar este espacio debe ser un lugar revelado por signos: el Coamil del ahorcado, cerca del mezquite, donde un cristero se suicidó. Cuando construye su «templo» como un espacio sagrado, él no acepta ayuda, traza plano y levanta muros, es decir, levanta límites en la búsqueda espiritual y la ausencia de Dios.[15]

El título de la novela se va resignificando a lo largo del texto, pues el desierto adquiere diferentes sentidos; lo vemos al inicio, cuando Gerardo viaja de Zacatecas a Tepetongo:

> Y un enojo de impotencia lo hacía cerrar los puños y apretar los dientes cuando subió al camión y luego dejó atrás las últimas avenidas, mientras sentía que se apartaba de sus estudios que lo tenían tan entretenido y de una ciudad que reverenciaba porque la sentía intacta, inocente, pura. La modernidad aún no le echaba encima su huella maligna, él creía.[16]

El desierto es nombrado en la novela como el territorio aislado, lejano y de retiro para la contemplación del anacoreta; la mención del desierto en la época colonial parece tener también otros significados. Aunque la figura del anacoreta siga íntimamente conectada con la vida mística, contemplativa y alejada, el desierto como lugar simbólico y medio de purificación tiene además otra dirección. Según Adriana Rocher:

> El occidente medieval heredó a la América hispana la imagen del desierto como feudo de Luz Bel: ahí, el ángel caído tentó a Cristo y, no contento con su derrota frente al redentor, velaba sus armas con cada ermitaño y anacoreta que cruzaba sus linderos buscando

> domeñar la carne y purificar el alma, pues así como en el desierto moraban los malos espíritus, era también un «sitio privilegiado para el encuentro con Dios». [...] El desierto fue también un lugar de y para salvajes, en oposición a la *civitas*, a la polis ordenada y civilizada. [...] El desierto era, pues, un no lugar, porque en un espacio donde reinan los demonios no puede estar Dios, y sin la presencia del Padre Eterno no hay vida ni color. Así, los montes y las montañas peninsulares eran desiertos por ausencia, ausencia de Dios, del Rey y de civilidad, reflejadas en la barbarie y el salvajismo de su clima, flora, fauna y moradores.[17]

El concepto de «desierto» está relacionado con la frontera o los límites que llevan a la interpretación de toda la novela en su sentido existencial y sagrado. El desierto refiere geográficamente el lugar donde se encuentra el «otro», lugar de silencio, de un orden intacto, donde parece que nada se mueve, ni siquiera por el albedrío del mismo hombre del mundo novohispano, pues existe en él la resignación y el orden: cosmogonía divina y religiosa. Gerardo regresa su mirada al pasado y trae la figura del anacoreta para apartarse del mundo y dar consigo mismo, porque vivir en el mundo no es seguro, siempre hay una culpa por algo, y hay que cumplir un destino que «debe» estar conectado con el orden mayor de un ser sagrado:

> El mismo desierto tenía para ti ciudades celestiales; para mí, ciudades de oro. Una insatisfacción que venía más allá de nosotros nos condujo a este desierto. En eso somos iguales aquí tú y yo. Aunque con tu mirada me quieras decir que la mía es baja y la tuya sublime. Ambas son inspiradas por un demonio que vino del exterior. Y ambas tienen lugar sobre las arenas del mismo desierto. Un demonio que empezó por decirnos, primero muy quedito y después a gritos, que carecíamos de algo primordial, vital... Mi interrogante está contestada, yo me fui con mi duda aclarada: las ciudades de oro no existen, eran espejismos del desierto.[18]

Según su seguidor, el bachiller Consuegra:

> Nos dejó dicho que había experimentado el infinito en esas soledades. Pues vive entre los fieros indios Chichimecos. Hombres sin fronteras en sus mentes. Que no conocen los límites. Son nómadas y el desierto donde viven se antoja infinito. Entre ellos no existen las fronteras familiares o de sangre como nosotros las conocemos. Porque la sangre no tiene fronteras... son hombres que se parecen a Dios, nos dejó dicho.[19]

Al final se precipitan las desgracias: Gerardo fija su destino con un accidente al caer de un árbol y queda paralítico, una peste acaba con las aves del corral, un relámpago derriba el mezquite del ahorcado, viene la muerte de don Daniel, la crecida del arroyo y la noticia de que su padre y su hermano se dedican al cultivo de la marihuana. Gerardo se resigna y se da cuenta de que su búsqueda ha sido infructuosa; al ver el resultado, niega a su hermana Susana la existencia del anacoreta de las Indias: «Bueno, y a todo esto, ¿qué importa discutir su existencia? ¿Acaso la existencia tiene límites? He aprendido, y esto es lo importante, que no hay fronteras entre existir y no existir. Somos partículas de energía que nos transformamos, a la deriva en el infinito».[20]

## A manera de conclusión

Esta cosmogonía literaria argumenta constantemente las posibilidades del símbolo, todo nos remite a otro signo;[21] sus revelaciones y extrapolaciones con la ruptura del orden juegan a entrar y salir de los laberintos y galerías existenciales, confrontando las instituciones (la religión, la familia, la sociedad), pero desde un sentido trágico de la vida: cruzando las fronteras que hemos heredado y perpetuado, y también las que hemos construido con esquemas antiguos, míticos que nos dejan a la mitad de nosotros mismos, sin aliento, sin esperanza porque, por supuesto, no corresponden al mundo actual. Alberto Paredes describe ese afán barroco en su aspecto existencial, es decir, la tendencia a ornamentar el «signo vacío»:

> El espíritu del barroco reaparece en ti, Severino: el pavor de ver las imágenes desnudas del espejo rotundo del alma. Se puede caer, toda la vida puede caer al pozo hondo que nos define: desear, desear,

> desear. No poseer nada sino estar siempre en su frenesí. [...] El barroco —lo sabemos— no es por principio ornamento sino angustia: huir del vacío vital con sobredosis de imagen.[22]

Salazar apela a una estética barroca y a una ética contemporánea; debido a su experiencia de la soledad de finales del siglo XX, utiliza un estilo barroco para construir una ética a partir de patrones de otro tiempo. Este desfase de mundos vuelve un tanto increíble su empresa de vivir al modo del anacoreta para alcanzar cierta dignidad en su forma de vivir, una que corresponda a la que desea. Su sentido barroco es una alusión a la «teatralidad de la vida», pues concluye representado con sus alumnos la vida de Gregorio López como un sueño y una ficción de este regreso al mundo novohispano.

*Notas*

1. M. A. Quemain: «Severino Salazar, el narrador tardío».
2. J. M. Espinosa: «En recuerdo a Severino» en *La Jornada Semanal*, 12 de agosto de 2012, p. 2.
3. Ver el estudio de Laura Gemma Flores acerca de la hacienda La Chaveña, su ubicación y la organización de su espacio. «Ubicada en el municipio de Tepetongo, a 5 kilómetros de la cabecera municipal, sobre la carretera que lleva a Salitrillo, y formando parte del derrotero que hemos seguido hasta ahora (Zacatecas–Monte Escobedo), se encuentra la hacienda de la Chaveña, finca que fuera propiedad de la familia Escobedo. Escondida entre un frondosa arboleda sobre el camino a Salitrillo, se encuentra ésta que fuera una estancia ganadera y hacienda de campo. Compuesta por casa grande, corral y accesorias, conserva aún una serie de espacios arquitectónicos funcionales en lo que fuera el núcleo principal de aquella hacienda. [...] En torno a la casa grande, una serie de cuartos, también de adobe y cantera, sirven de espacios de almacenaje. En ellos todavía se pueden encontrar pintorescas herrerías, chapas, llaves de otros tiempos». L. G. Flores y A. Hernández: *Muros de ayer, promesas del mañana*, p. 93.
4. S. Salazar: *Desiertos intactos*, pp. 5–6.
5. S. Salazar: *Donde deben estar las catedrales*, pp. 111–113.
6. *Idem*, p. 68.
7. A. Paredes: *Proseverino*, p. 97.
8. S. Salazar: *Desiertos...*, p. 159.
9. Arquidiócesis de México. Vida del Seglar Anacoreta Gregorio López

*apud* R. García Rodríguez: *La heterodoxia como visión de mundo en desiertos intactos de Severino Salazar*, tesis, 2013.
10. F. Loza: *Vida que el siervo de Dios Gregorio López hizo en algunos lugares de la Nueva España, principalmente en el pueblo de Santa,* p. 3.
11. F. Benítez: *Los primeros mexicanos*.
12. Esta búsqueda de lo heterodoxo es una alternativa para los personajes que se escinden del mundo a una separación voluntaria. Consiste en tomar un camino distinto al común del grupo social al que se pertenece, pues lo que se reconoce como ortodoxo no da cuenta de su realización personal, o una postura ética frente al mundo donde las dudas existenciales no se pueden resolver: «Dentro de la heterodoxia la herejía es el culmen de la falta a la recta opinión. La herejía como una máxima transgresión va en contra de un orden divino y rompe con las reglas establecidas y las sagradas escrituras vigiladas por el tribunal Santo Oficio. *Idem*, p. 89.
13. Ver R. Antonio García: «Los rituales de la esperanza, culto y hagiografía de los venerables y siervos de Dios novohispanos».
14. A. Paredes: *op. cit.,* p. 74.
15. G. Lizardo: «Severino Salazar o los desiertos barrocos de la fe» en S. Salazar: *Desiertos...*
16. S. Salazar: *Desiertos...*, pp. 7–8.
17. A. Rocher: «La montaña espacio de rebelión, fe y conquista» en *Estudios de historia novohispana*, pp. 22–23.
18. S. Salazar: *Desiertos...,* p. 199.
19. *Idem*, pp. 263–264.
20. S. Salazar: *Tres noveletas de amor imposible*, pp. 312–313.
21. Gonzalo Lizardo afirma en el prólogo a la novela: «Como símbolo, el desierto zacatecano creado por Severino Salazar nos permite vislumbrar los conflictos entre cuatro de esos mundos "virtuales". Por un lado, entre el mundo católico de la Nueva España y el mundo interior de Gregorio López, ese rebelde pasivo, hambriento de libertad, de silencio y absoluto. Por el otro, el conflicto entre el mundo católico del México poscristero y el mundo interior de Gerardo, ese rebelde "ideático", igualmente hambriento de libertad, de silencio, de absoluto. En la conjunción de estos cuatro mundos y estos dos personajes —espejo frente al espejeo—, es probable que el lector vea reflejado su propio hastío metafísico. O bien el de un autor casi invisible, un sujeto semioculto tras el barroco espejo de la escritura, mientras redacta la denuncia de este mundo cada vez más inhóspito, este lamento dirigido a un Dios más ausente». G. Lizardo: «Severino Salazar o los desiertos barrocos de la fe» en S. Salazar. *Desiertos...*, p. 18).
22. A. Paredes: *Proseverino,* p. 64.

*Referencias*


Benítez, Fernando: *Los primeros mexicanos*, México, Era, 1988.

Espinoza, José María: «En recuerdo a Severino» en *La Jornada Semanal*, número 910, domingo 12 de agosto 2012, http://www.jornada.unam.mx/2012/08/12/sem–jose.html.

Flores, L. Gemma y Armando Hernández Soubervielle: *Muros de ayer, promesas del mañana*, México, La Puerta Jano–Sindicato de Personal Académico de la Universidad Autónoma de Zacatecas (en prensa), 2014.

García Rodríguez, Ricardo: *La heterodoxia como visión de mundo en* Desiertos intactos, *de Severino Salazar*, tesis, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013.

Lizardo, Gonzalo: «Severino Salazar o los desiertos barrocos de la fe», en Severino Salazar: *Desiertos intactos*, México, Juan Pablos, 2013.

_____: «Los mitos de Ícaro y Prometeo en la obra de Severino Salazar»,en *Revista Filha* (electrónica), v. 1, n. 10, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1997.

Loza, Francisco: *Vida que el siervo de Dios Gregorio López hizo en algunos lugares de la Nueva España, principalmente en el pueblo de Santa Fe*, Madrid, Juan de Aritzia, 1727.

Paredes, Alberto: *Proseverino*, México, Juan Pablos, 2011.

Rocher, Adriana: «La montaña espacio de rebelión, fe y conquista» en *Estudios de historia novohispana*, número 50, enero–junio, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.

Rubial García, Antonio: «Los rituales de la esperanza, culto y hagiografía de los venerables y siervos de Dios novohispanos», http://biblioteca-virtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa97/rubialgarcia.pdf.

Salazar, Severino: *Tres noveletas de amor imposible*, México, Juan Pablos, 2013.

_____: *Desiertos intactos*, México, Leega Literaria, 1990.

_____: *El mundo es un lugar extraño*, México, Leega Literaria, 1989.

_____: *Donde deben estar las catedrales,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Katún, 1984.

# *En el nombre de Dios* y *Viva la violencia, La discriminación y la persecución... hasta nuestros días*: un texto de Sabina Berman

**Alfredo Cerda Muños**
Universidad de Guadalajara

En la obra *En el nombre de Dios,* Sabina Berman presenta, analiza y cuestiona teatralmente la intolerancia, en este caso religiosa, de la Iglesia católica. La autora reconstruye un fragmento de vida de una familia que lucha contra las arbitrariedades e injusticias de los representantes de tal Iglesia; nos introduce en un acontecimiento histórico para sintetizar actitudes humanas todavía vigentes. Con recursos escénicos novedosos, y siempre a través de planteamientos estéticos empleados en el texto dramático, Berman nos lleva a descubrir el mundo de la opresión y la injusticia; con una estructura teatral del drama artísticamente lograda cumple su propósito: demostrar la vigencia de los hechos representados.

El propósito de este trabajo es conocer, a través del análisis del texto, cómo la autora logra expresar artísticamente una realidad que desgraciadamente viven hoy muchos seres humanos; se trata de demostrar cómo a través del teatro se pueden reconstruir hechos y acontecimientos del siglo xvi que se viven en el xxi.

Considero importante hacer algunas reflexiones acerca del tema central de *En el nombre de Dios* y del título de este trabajo. Como es sabido, históricamente, diferentes religiones se han practicado por los grupos sociales que han existido a través de los siglos y que de diferentes maneras han creado o adoptado sus dioses y religiones, cada una con características propias; algunas coinciden en sus principios, otras tienen marcadas diferencias, así, algunas sociedades han aceptado las formas de interpretar o practicar ciertos ritos, otras no, lo que ha dado como resultado violencia, intolerancia e incluso guerras entre la población de un mismo país.

Hay datos que muestran que en algunos casos la persecución religiosa ha llegado al grado de convertirse en intolerancia, llegando a la violencia y a la agresión de una o más personas hacia un individuo o un grupo religioso. Por otra parte, la persecución se da por los sujetos que no aceptan, como se señaló anteriormente, que puede haber otra religión y que el individuo tiene derecho a elegir en quién o en qué creer. La forma de la persecución en este contexto puede suponer agresiones físicas, torturas, prisión, ejecuciones, negación de beneficios y de derechos y libertades civiles; puede también implicar confiscación de bienes, destrucción de propiedades o incitamiento al odio, entre otras cosas, como veremos.

Según Amnistía Internacional, «la discriminación es una agresión a la noción misma de los derechos humanos. Niega sistemáticamente a ciertas personas o grupos el disfrute de todos sus derechos humanos basándose en quiénes son o cuáles son sus creencias».[1] Si la religión es un derecho universal, uno se pregunta ¿por qué se le niega al ser humano el derecho de elegir su religión? O ¿por qué imponerle al otro mis creencias religiosas? La historia da cuenta de miles de casos en los que la imposición de tal o cual religión ha desembocado en violencia y en la muerte de millones de seres humanos y, sin embargo, en pleno siglo XXI continúa la persecución y la discriminación en muchos los países del mundo, «no sólo por motivos religiosos o creencias, sino por nacionalidad, sexo, edad o estado de salud».[2]

Lo anterior se puede explicar por múltiples razones; sin embargo, podemos afirmar que en toda discriminación están la ignorancia y los prejuicios de la sociedad, la represión oficial y la impunidad de quienes ostentan el poder; en algunos casos es el mismo gobierno el que «justifica la violencia y la discriminación en aras de la moralidad, la religión o la ideología», señala Amnistía Internacional.[3]

Como sabemos, la religión siempre ha sido una fuente de poder político que en muchas sociedades ha sido empleada para violentar los derechos humanos y para imponer valores y principios en los que ni los mismos poderosos creen. Habría que leer miles de páginas de la historia universal para corroborar lo antes dicho, y analizar las diferentes corrientes de pensamiento que han propuesto y establecido

leyes para castigar abusos y violaciones a los derechos humanos y a la libertad de expresión a la que tenemos derecho los individuos.

El tema central de *En el nombre de Dios* es la representación dramática de la persecución religiosa que viven los Carbajal por parte del Santo Oficio; en este trabajo se tratará de demostrar cómo, a través de esta obra de teatro escrita artísticamente para recrear un hecho documentado por la historia y a la cual se le puede hacer múltiples lecturas, la intolerancia religiosa, así como la violencia y la represión que se ejerce sobre esta familia, por parte de quien detenta el poder, tanto religioso como político y en aras de una moral católica, en este caso el Santo Oficio, violentan los derechos humanos; por otra parte, ver cómo siguen vigentes los hechos presentados por Berman.

Al respecto, señala Bravo Aguilar: «Las prácticas del Santo Oficio de la Inquisición española han sido motivo de voluminosos análisis y recuentos históricos»,[4] por lo que se hace necesario recordar algunos pasajes de la historia para contextualizar el drama que vivió esta familia judía y convertida, en parte, al cristianismo.

En la Edad Media y en la época en la qur se sitúa nuestro texto, el siglo XVI, los judíos no tenían derecho alguno, eran incapaces de testificar ante una corte cristiana, por lo que podían ser objeto impunemente de asesinatos, robos, violaciones y otros delitos al no poder tener la Torá. Hay que recordar que también hubo expulsiones de judíos, como en el caso de España (Edicto de Granada del 31 de marzo de 1492).

Hay que señalar, por otra parte, que la Inquisición abarcó un largo período: desde el siglo XII hasta el XIX, y que sus prácticas se extendieron más allá del viejo continente y alcanzaron a victimar a quienes, ajenos a sus intereses y políticas, habitaban el continente americano.[5] Por otra parte, es entendible —aunque no aceptable—

> reconocer que el origen del Santo Oficio es el resultado del momento histórico en el que se da y que por lo tanto, debe analizarse como una postura política de la iglesia católica donde la intolerancia religiosa por parte de la iglesia hacia grupos, internos y externos, que eran identificados como ajenos al dogma., formaban parte de su ideología.[6]

Para que las actividades del Santo oficio fueran validadas (más bien para justificar su poder), se establece el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en España el 1º. de noviembre de 1478, mediante la bula papal *Exigit sincerae devotiones affectus*. «Su objetivo primordial era la homogeneidad cristiana. Los reyes católicos arribaron al poder ante una sociedad pluricultural que profesaba tres religiones distintas, escribe Joseph Pérez».[7] Hay que recordar también que «En los primeros años de la Inquisición, los edictos de fe sólo señalaban el judaísmo como perseguible. Posteriormente, se incluyeron el iluminismo, luteranismo, mahometismo, la blasfemia, fornicación, brujería y hechicería, entre otras categorías».[8]

Ahora bien, cuando estamos ante un texto dramático como lectores o como críticos, nos enfrentamos a varios problemas, entre los cuales se pueden mencionar tres, aunque no podemos generalizar, por ejemplo: ¿los personajes del texto que el crítico analiza son realmente como los creó la imaginación del autor? ¿Los recursos escénicos que mi análisis presenta corresponden a los que el dramaturgo propuso en el momento de la creación del texto? ¿La temática que aborda el texto despierta en el crítico la misma pasión con la que es abordada por el dramaturgo? Aunque sabemos que el texto es polisémico, estas son algunas preguntas surgidas de la reflexión hecha después de la lectura de la obra, porque si la obra solo es leída, señala García Berrio: «habría que ver si la lectura de un texto dramático no consiste precisamente en una puesta en escena virtual, imaginada, que actualiza y completa la obra teatral que el texto contiene de forma potencial e inacabada».[9]

Por lo que el crítico lector debe tener mucho cuidado para no caer en especulaciones ni en juicios subjetivos respecto de la temática que aborde en su análisis. El destino de un texto dramático es ponerlo en escena, pues fue escrito para ser representado; en ocasiones, al reproducir mentalmente la representación, la imaginación del lector puede ir más allá de lo que el texto quiere decir, de ahí que lo recomendable es tomar en cuenta a la hora de la lectura de un texto dramático cómo se representaría, en la ficción, un texto propuesto por el autor.

Por lo tanto, el comentario o análisis del texto dramático que haga el crítico lector es parcial, porque debe poner límites para determinar en cuáles aspectos de la obra se va a profundizar, cuál es el enfoque que le dará al tema que le interesa del texto, entre otras cosas, ya que una obra no puede comentarse desde todos los puntos de vista posibles. Esto responde a la inquietud que hay respecto de la función del crítico teatral, que debe hablar y producir un discurso sobre la obra dramática que analiza, describe, interpreta y valora para proporcionar al estudioso del teatro herramientas que le faciliten la comprensión de obras de teatro que son solamente leídas.

Pasemos a ahora a analizar algunos aspectos de la obra *En el nombre de Dios*, publicada en 1991 y escrita por Sabina Berman, dramaturga, poeta, narradora y guionista nacida en la ciudad de México en 1956.Hay que decir que la autora señaló en la introducción del libro *Puro teatro*, cuyo contenido son once textos dramáticos, en el que se incluye *En el nombre de Dios*: «Mi intención es que sean obras no escritas con tecnicismos de montaje, cuya lectura sea posible»[10]

*En el nombre de Dios* se representó en el teatro Reforma del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en la ciudad de México en 1992, producida por el Fomento Nacional de la Cultura y las Artes (FONCA) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); en 1993 se publicó en la revista *Tramoya*.

En la obra intervienen trece personajes con nombre propio, tres inquisidores, un abogado, un rabino, un sodomita, frailes, hombres del pueblo y dos beatas. La acción transcurre entre 1579 y 1594 en la Nueva España. La escenografía es simple, se supone un escenario vacío, al fondo sillas para el coro. El coro está formado por los actores que no participan como personajes en la escena que sucede en el momento. El primer acto tiene trece escenas; el segundo, diecisiete.

En *En el nombre de Dios,* se reconstruye, a través de la creación de la autora, un hecho real acaecido en el siglo XVI en la nueva España: la persecución y el juicio que se hace a los Carbajal por el Santo oficio. Mediante la propuesta que hace la autora para la representación escénica y la narración de los sucesos por medio de monólogos, el receptor se entera de la vida de los personajes que interactúan para

dar vida a la historia de la familia. Así, el lector (o espectador) conoce su llegada al nuevo mundo, la forma en la que van adquiriendo poder tanto político como económico y, sobre todo, las relaciones entre la familia, su fe en el judaísmo y su práctica, así como su doble práctica religiosa. El lector, en voz de los representantes del Santo Oficio, se va enterando luego del proceso y seguimiento que se hace a la familia para descubrir su fe en el judaísmo y poder juzgarlos.

Hay que señalar también que la autora, a través de las conversaciones y reflexiones de los personajes, ofrece su visión de los hechos que se representan; por ejemplo, destaca que, en la vida de los personajes, la práctica del judaísmo está por encima de las relaciones familiares, ya lo señala Meseguer Fernández.

> Muchos convertidos al judaísmo llevaban vida religiosa doble. Comportábanse como cristianos en público; en privado seguían observando los ritos y practicando las costumbres de la fe judaica, en ella educaban a sus hijos y, aprovechando las ventajas de la convivencia, hacían prosélitos, removiendo en otros conversos la querencia de su antigua ley e induciendo a los cristianos... a las prácticas del judaísmo.[11]

Podemos leer en el texto o ver en el escenario la forma en la que los inquisidores ejercían su papel, y la manera en la que eran interpelados los acusados; por ejemplo, cuando Jorge Almeida es interrogado por los inquisidores, la autora escribe:

> Inquisidor: Tu nombre secreto. /
> Hombre: Jorge Almeida.
> Inquisidor: He dicho tu nombre secreto.
> Hombre: Jorge Almeida
> Inquisidor: ¡Tu nombre secreto!
> Hombre: ...
> Verdugo: Pierde el aliento.
> Inquisidor: (*indiferente*): Denle. Denle. Denle.
> *Tres latigazos al hombre y palmas del Coro.*

Al respecto, Bravo Aguilar señala que «Aun cuando constituían violaciones terribles a los derechos humanos de quienes tenían la desgracia de caer en manos del Santo Oficio, tanto la secrecía, como la confesión y la tortura misma, tenían razón de ser.[12]

Veamos ahora algunos aspectos del contenido de la obra que evidencian la actitud de los inquisidores y la forma en la cual se realizaban los juicios, ya que esta parte de la obra destaca por la forma en la que Berman presenta dramáticamente los hechos mediante diálogo, silencios y didascalias, a través de las cuales hace patente su visión acerca de la violencia que emplean los inquisidores en el momento de la tortura, por ejemplo:

> *Penumbra. Un monje inquisidor, un verdugo (un fraile encapuchado) y un hombre semidesnudo atado a un palo (Jorge Almeida)...*
> *El verdugo azota su látigo contra el suelo, el restallido suena acompañado de otros restallidos atrás: tres zapatazos del Coro contra el suelo...*
> *A una señal del Inquisidor, el verdugo lanza el látigo oras tres veces: el zapateo, tres compases fuertes primero y luego tres compases suaves...*
> Inquisidor: Te sabemos con una fe prohibida. Te sabemos con un nombre secreto que escribes de derecha a izquierda. Pero es menester oírte confesar. Y luego debes arrepentirte. Di primero los nombres de tus cómplices....
> *A una señal del Inquisidor lo azotan...*[13]

A través del Padre Jeremías se explica el papel de la Inquisición:

> Don Luis: ... ¿Qué tanto le busca la Santa Inquisición a mi gente?
> Padre Jeremías: Lo que siempre busca. Lo que nos envía a buscar por las colonias, desde África hasta el Perú: desviaciones de la fe. Nuestra misión es consolidar un imperio perfectamente católico.[14]

Como texto dramático, *En el nombre de Dios* mantiene al lector atento a los acontecimientos que viven los personajes, ya que las acciones se van entretejiendo hasta culminar con la muerte de los acusados por la Inquisición, es la trama de la obra la que despierta

en el lector las emociones suficientes como para tomar partido en la temática que la autora desarrolla con base en su capacidad para recrear a los personajes, que, como dice García Berrio, son el soporte de la acción dramática. «El personaje dramático es sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa, y que lo hace sobre todo hablando».[15]

Así, mediante monólogos en algunas ocasiones extensos —porque así lo requiere el texto—, vemos cómo la angustia y el dolor se van apoderando de los protagonistas de la obra ante la impotencia frente a los inquisidores. En otros momentos, los diálogos y los silencios, frecuentes en el texto, conducen al lector a la reflexión y al análisis de la propuesta escénica, tanto por su estructura como por la temática que aborda, ya que son notorios el carácter y la carga emocional de los personajes.

El espacio escénico, elemento destacable en la obra que nos ocupa, varía de acuerdo con las escenas representadas; sin embargo, puede verse que en general los lugares, ficticios por supuesto, corresponden a los espacios donde se ubica cada uno de los momentos que viven los personajes. Así, en algunos momentos no hay movimiento alguno en los escenarios porque las acotaciones explican lo que sucede en él, por ejemplo en la escena 13 del primer acto:

> *La celda del Mozo, que zapatea. Su zapateo sube de intensidad, exasperado. Zapatea avanzando hacia el frente. A medio camino de llegar a proscenio, gira sobre su eje, levanta los brazos, gira, gira. Vuelve a avanzar hacia nosotros, zapateando, intenso. Remate de el Mozo y oscuro abrupto.*[16]

La autora en el mismo escenario hace uso de espacios múltiples para representar los diferentes hechos de la representación, al respecto, señala García Berrio (2007): «Los espacios múltiples se pueden representar sucesiva o simultáneamente. Implica la mutación de un espacio dramático en otro, de unas ambientaciones de la acción en otras, sobre el mismo espacio escénico (o sobre varios).[17]

Otro medio es la iluminación, muchas escenas se llevan a cabo en un escenario donde esta desempeña un papel muy importante, que permite, por ejemplo, presentar dos acciones en un mismo espacio:

> Calabozo al fondo. Luis el Mozo zapatea. / En otro sector sube la luz de un quinqué para alumbrar a tres inquisidores, a una mesa llena de fajos de papel y pergaminos. Fray Agustín frente a ellos.[18]

Señala García Berrio:

> La iluminación tiene encomendada la función, verdaderamente imprescindible, de actualizar el espacio, esto es, de dotarlo de existencia dramática, de hacerlo, precisamente «visible»... sus propiedades de intensidad, color distribución y movimiento; su capacidad para crear ambientes, para suscitar estados de ánimo, para subrayar o aislar elementos del espacio... y representar en abstracto la atmósfera, la realidad de un espacio extra–escénico.[19]

Acción y movimiento, música —referencia simbólica en esta obra— y ritmo, apoyan el drama que viven los personajes; además, el manejo del claroscuro y la iluminación, que resaltan las escenas más impactantes del texto, nos llevan a reconocer la capacidad creadora de Berman y el interés por reconstruir un pasaje de la intolerancia, la discriminación y la violencia de que han sido objeto los judíos (y otros seres humanos) a lo largo de la historia de la humanidad.

Quizá lo más relevante de *En el nombre de Dios* es la reacción que provoca en el lector o espectador: despierta una infinidad de cuestionamientos. Después de la lectura de *En el nombre de Dios*, al lector —porque así lo exige el texto— le asaltan interrogantes difíciles de contestar; sin embargo, queda claro que el tema que aborda la autora nos lleva a inferir que en el texto se da solo un ejemplo de la intolerancia y la persecución religiosa que muchos seres humanos viven actualmente. Señalaríamos, además, la discriminación y la violencia que hoy se vive en el mundo.

## A manera de conclusiones

La intolerancia y la persecución religiosa son prácticas actuales que desde la antigüedad han existido en perjuicio de millones de seres humanos. El teatro es una actividad mediante la cual el autor manifiesta sus puntos de vista, artísticamente, por supuesto, acerca de diferentes temas que, en este caso, por ejemplo, nos lleva a cuestionar la actitud violenta del hombre hacia quienes no comulgan o comparten sus ideas en la forma de ver el mundo.

A través de recursos escénicos que Sabina Berman emplea, el lector del texto dramático va descubriendo la propuesta teatral de la autora, quien, en un espacio escénico simple y utilizando, entre otros recursos, juegos de luz y sombra, un coro y la música (mediante el zapateado), revive un drama del siglo XVI, pero que puede ser actual.

Hay que recordar que el crítico lector tiene la libertad de seleccionar el tema que le interesa analizar de la obra, y como el texto es polisémico tiene toda la libertad de elegir. Por ello en este trabajo se ha analizado y reflexionado sobre una realidad que viven miles de hombres y mujeres actualmente en el mundo, tales como la violencia, la discriminación y la persecución.

*Notas*

1. Ver Amnistía Internacional: *Discriminación*.
2. *Idem*.
3. *Idem*.
4. N. Bravo Aguilar: *Anuario mexicano de historia del derecho*, p. 1.
5. *Idem*, p. 2.
6. *Ibidem*.
7. J. Pérez: *Crónica de la Inquisición en España*, p. 99.
8. *Idem*, p. 312.
9. J. L. García: : *Cómo se comenta una obra de teatro,* p. 27.
10. S. Berman: *Puro teatro, p. 9.*
11. M. Fernández, J. El periodo fundacional (1478–1517) en Pérez Villanueva J. y Escandell B., Bartolomé (comps.), pp. 281–282.
12. N. Bravo: *op. cit.*, p. 1.
13. S. Berman: *Puro teatro*, p. 330.
14. *Idem*, p. 335.
15. J. L. García: *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 154.

16. S. Berman: *op. cit.*, p. 354.
17. J. L. García: *op. cit.*, p. 130.
18. S. Berman: *op. cit.*, p. 342.
19. J. L. García: *op. cit.*, p. 136.

*Referencias*


Amnistía Internacional: *Discriminación*, https://www.amnesty.org/es/what-we-do/discrimination/.

Berman, Sabina: *Puro teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Bravo Aguilar, Nauhcatzin: *Anuario mexicano de historia del derecho*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Corcuera de Mancera, Sonia: *De pícaros y malqueridos. Huellas de su paso por la inquisición de Zumárraga (1539–1547)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

García Berrio, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007.

Garibay K. Ángel María: *Sabiduría de Israel*, México, Porrúa, 2010.

Pérez, Joseph: *Crónica de la Inquisición en España*, Madrid, Martínez Roca, 2002.

Ubersfeld, Anne: *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2002.

Esta obra fue editada en la ciudad de Zacatecas
por Texere Editores SA de CV
Fernando Villalpando 603
Centro Histórico
Zacatecas, Zacatecas
www.texere.com.mx
se terminó de imprimir en septiembre de 2015.

La cultura novohispana representa un acontecimiento vital que reconocemos día a día en nuestro pensamiento, nuestras creencias y nuestras costumbres. Ese libro busca rastrear y analizar los elementos de esa cultura en la producción literaria mexicana contemporánea hasta desentrañar el funcionamiento que dinamiza los textos que versan de la época colonial con el fin de fortalecer las identidades; es una muestra de buena voluntad colectiva, emitida desde el diálogo especializado, el acuerdo verídico y la discusión entusiasta, para colaborar en la revisión de nuestra historia común, el pasado reminiscente y la realidad actual, porque, al hacerlo y difundirlo, permanece la intención primaria de nuestra lectura del mundo.

En el diálogo que compone esta edición participan investigadores de distintas universidades: de Alicante, Oviedo, Elche, Valencia, Guadalajara y, por supuesto, la Autónoma de Zacatecas.

TEXERE

PIFI