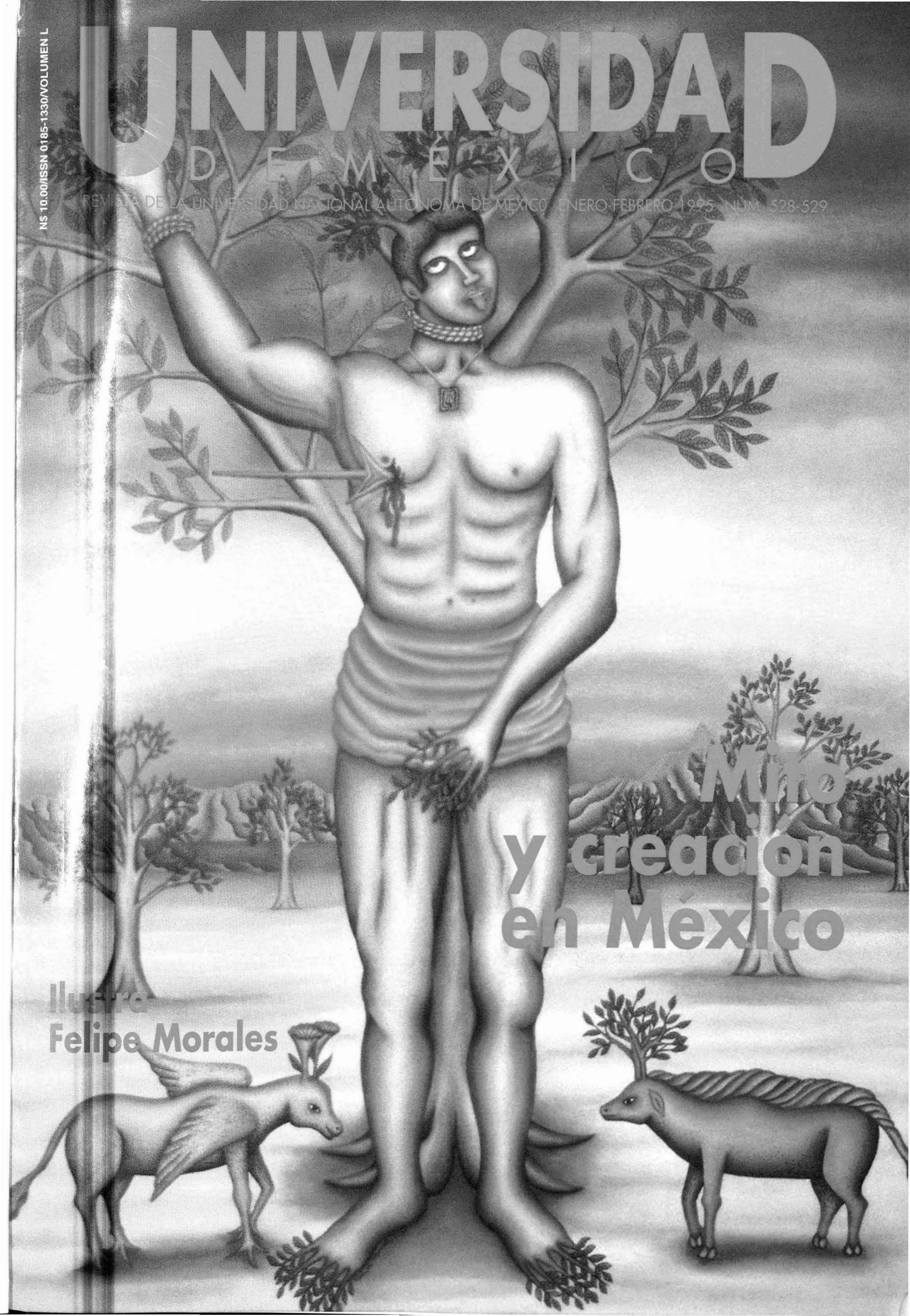


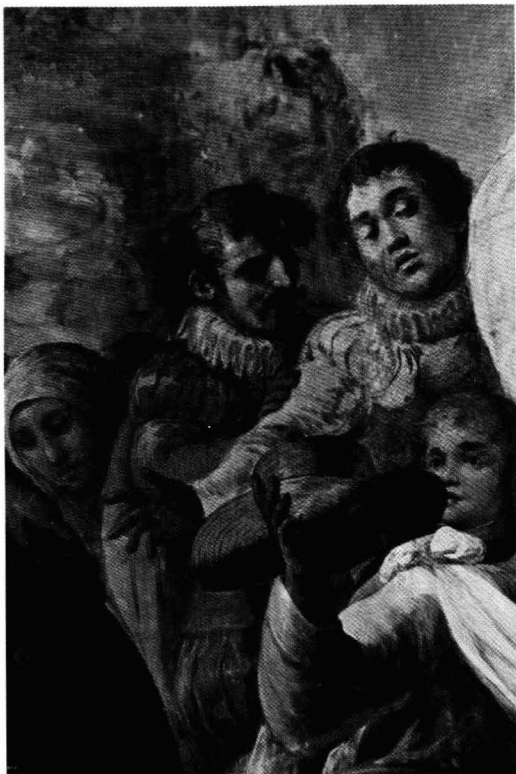
UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, ENERO-FEBRERO 1995, NÚM. 528-529

Mito y creación en México

Ilustra
Felipe Morales





PATRIMONIO UNIVERSITARIO

Rafael Ximeno y Planes, *Milagro del pocito* (detalles), pintura en el plafón de la capilla del Palacio de Minería



UNIVERSIDAD
DE MÉXICO
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Coordinación de Humanidades

Director: Alberto Dallal

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Alberto Dallal, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Mario Melgar Adalid, León Olivé, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitol, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro, Miguel José Yacamán

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster

Publicidad y relaciones públicas: Ana María Molina

Administración: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: El Equilibrista, Diseño Gráfico y Servicios Editoriales, S.C.

Oficinas de la revista: Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, México, D.F., C.P. 14000. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F.

Tel. 606 1391 y FAX 666 3749. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC Núm. 061 1286. Características 2286611212

Impresión: Offset Rebosan, S.A. de C.V., Zacahuitzco 40, Col. Portales, C.P. 03300

Precio del ejemplar: N\$10.00. Suscripción anual: N\$100.00 (US\$90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cuatro mil ejemplares.

Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
ALFREDO LÓPEZ AUSTIN	◆ 3 ◆	Tollan: Babel
GERARDO DENIZ	◆ 9 ◆	Remonte
JOSÉ G. MORENO DE ALBA	◆ 10 ◆	El español mexicano: conservador e innovador
RAÚL VALADEZ AZÚA	◆ 15 ◆	El perro prehispánico
ELENA LAZOS CHAVERO JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ PÉREZ MARÍA DE LOURDES GODÍNEZ GUEVARA	◆ 21 ◆	Legitimidad musical en una fiesta nahua
ENRIQUETA OCHOA	◆ 25 ◆	El poeta
LETICIA STAINES CICERO	◆ 26 ◆	Propuestas para el estudio iconográfico de la pintura maya del área norte
ALBERTO BLANCO	◆ 31 ◆	Felipe Morales: el cielo del pueblo o el pueblo del cielo
BEATRIZ DE LA FUENTE	◆ 36 ◆	Reflexiones en torno a las semejanzas y diferencias en la pintura mural prehispánica
LUIS BARJAU	◆ 44 ◆	Señal del conejo en el rostro
JORGE MIGUEL COCOM PECH	◆ 48 ◆	La prueba del aire, la prueba del sueño
ALFONSO SÁNCHEZ ARTECHE	◆ 51 ◆	Moral, poesía y erotismo en el México liberal

MISCELÁNEA

ENRIQUE FLORESCANO	◆ 57 ◆	Cine e historia social
MARTHA FERNÁNDEZ	◆ 58 ◆	Manierismo en México
JULIETA ORTIZ GAITÁN	◆ 59 ◆	"El infierno de mis cielos..."
CÉSAR ARÍSTIDES	◆ 61 ◆	De amores y perversidades
RITA EDER	◆ 62 ◆	Cartas sobre cartas
PATRICIA CARDONA	◆ 64 ◆	Un siglo de cuerpos
	◆ 66 ◆	Colaboradores

Presentación



Los espacios del mito y del conocimiento se entremezclan cuando los especialistas indagan el más lejano pasado. A ese ámbito, a veces luminoso, a veces lleno de una tenue neblina científica y filosófica, se unen con espontánea naturalidad las manifestaciones artísticas y sólo en la medida en que van desentrañándose obras y acontecimientos concretos el hombre y la mujer contemporáneos disciernen sobre la verdad de ese universo vasto y profundo. El mito y la creación son partes inherentes del pasado mexicano. Sólo de manera paulatina nuestros más acuciosos investigadores, pensadores y artistas han ido remontándolos. Al interpretarlos mediante malabares propios y actuales, los han incorporado a esa visión compleja y aun así fulgurante que denominamos cultura mexicana. Las páginas del presente número se acercan, tocan, acarician y en mucho también definen variados elementos, imágenes, obras, actitudes, formas de ver, ser y expresar de la fantasía, el mito y la creación de México. ♦

Tollan: Babel

ALFREDO LÓPEZ AUSTIN

Las migraciones

Cuando se abandona la tierra natal para dejar atrás la pobreza, la tiranía o el temor a la guerra la nueva casa ha de construirse en el ámbito del prodigio. Un milagro descubre cuál es la tierra prometida y el espacio se inaugura con el agua y el fuego que hicieron funcionar el mundo en la auro-ra primigenia. La esperanza fincada en el futuro hace de todo pasado, incluido el inmediato de la migración, un tiempo nebuloso que idealiza el origen, la historia, la aventura y aun el sufrimiento.

En los relatos que nos hablan de los últimos siglos de Mesoamérica abundan los registros de las migraciones. Muchos grupos humanos, a veces pueblos enteros, se trasladaban a lugares más favorables en los difíciles años de recomposición política. No es posible conocer la magnitud de la redistribución de las poblaciones en aquella época; sin embargo, puede apreciarse que la migración era un fenómeno extendido y constante por la forma ya tan normada que usaba cada grupo para contar la historia de su propio viaje. Cuando las crónicas narran los desplazamientos ajenos, los relatos tienen la sobriedad realista de los acontecimientos; pero en los registros propios se suceden los portentosos episodios de los éxodos y las visiones de las hierofanías fundacionales. Estas historias son canónicas. La frecuencia de las movilizaciones había creado pautas en las creencias y en los relatos; a partir de ellas se imbricaban los hechos experimentados con las fuertes interpretaciones sobrenaturales, dando a las migraciones tintes maravillosos muy distintivos. Al comparar las versiones de viajes diferentes se observa que los pasajes manifiestan recurrencias, los puntos de origen tienen nombres similares, los itinerarios coinciden en algunas estancias, se trasladan las aventuras de unos relatos a otros y los personajes tienen existencias muy prolongadas, realizan prodigios o desaparecen por encanto.

Por lo regular se señala como la patria abandonada un sitio de vaguedad mítica, un abrigo primordial, subterráneo

o acuático, ajeno a este mundo. Su nombre puede aludir a su ubicación subterránea y llega a coincidir en diversas historias: El Lugar de los Antepasados o El Lugar del Gancho, El Lugar del Ataviado de Papel, El Lugar de las Siete Cuevas, El Lugar de la Vasija de Piedra Verde y otros parecidos, que hacen de los emigrantes un pueblo de muy reciente aparición en el mundo. Apremia a los viajeros la promesa de un dios patrono que les ofrece tierras ricas y destino glorioso. El dios sella el pacto regalando a sus hombres los instrumentos de trabajo. Tras la salida del seno terrestre, los viajeros cruzan una corriente acuática o un brazo de mar. Hay un amanecer portentoso. Un milagro señala el sitio del asentamiento definitivo... La historia se resume, a fin de cuentas, en la partida del grupo, el viaje a la tierra prometida y el milagro fundacional que legitima a aquel pueblo en la posesión de su nuevo hogar.

Entre los sitios que se mencionan en los relatos de migraciones destaca una de las ciudades más famosas del Posclásico: Tollan o Tulán.

Tollan real, Tollan mítica

La identificación de Tollan ha propiciado múltiples desorientaciones y polémicas entre los investigadores. Buena parte del problema reside en su doble ubicación en este y en el otro tiempo-espacio, carácter que, por cierto, no le es exclusivo. En la tradición mesoamericana —como en muchas otras— hay ciudades sagradas cuya condición se concibe en un doble plano: son al mismo tiempo lugares divinos y realidades terrenales. Culhuacan, por ejemplo, era el sitio de origen de los antepasados, distante de este mundo; sin embargo varias fundaciones reales llevaron su nombre y, es de suponerse, tuvieron como arquetipo la concepción cosmológica. Tamoanchan es otro ejemplo: era el lugar de procedencia de todos los seres que debían nacer sobre la Tierra; no obstante, la historia registra poblaciones que llevaron su nombre, una de ellas sagrada, réplica de la celeste.

Las fuentes, sin embargo, no hacen un claro deslinde, y no debió de haberlo en el pasado prehispánico entre quienes veían en su mundo las reproducciones del ámbito divino. Tollan —supuestamente la Tollan histórica— es descrita con los más bellos colores de riqueza, fertilidad, sabiduría, refinamiento y poder. Davies, estudioso del pueblo tolteca, establece el contraste entre las maravillosas imágenes que proporcionan los documentos históricos y la modesta realidad que descubren las excavaciones arqueológicas; asimismo, compara el doble nivel de esta ciudad mesoamericana con el de la idealizada Roma y con la Jerusalén concebida en la Edad Media como morada celestial de muros de piedras preciosas y pórticos de perlas.¹

Sin duda las varias Tollan mundanas que reclamaban para sí el prestigio derivado del arquetipo ostentaron en su tiempo la sacralidad de las réplicas; fueron, además, centros legitimadores del gobierno político. Recibieron tal nombre, según los textos históricos, Teotihuacan, la actual Tula del estado de Hidalgo y Cholula; parece tener el mismo carácter una ciudad de ubicación aún indeterminada que en los documentos se menciona como Oriente.

Tollan y Quetzalcóatl

La figura de Tollan y la de Quetzalcóatl marchan paralelas en la historia. Quetzalcóatl fue uno de los dioses más poderosos de Mesoamérica. Como Tollan, tuvo sus réplicas en este mundo. Su fuego divino —se creía— se alojaba en el pecho de gobernantes que llevaban su nombre y actuaron fundados en su representación. Las historias de estos gobernantes —como las de Tollan— mezclaron los planos. Sus hechos no se deslindan de los símbolos y las aventuras míticas del dios y su existencia era en buena parte un ritual que repetía las pautas sagradas.

No debe extrañar al lector que la confusión intencional de lo humano y lo divino haya provocado también en este caso una prolongada, intensa y fructífera discusión entre los especialistas, y que en torno a las intrincadas personas del dios y del hombre-dios se hayan escrito múltiples estudios. Día con día los supuestos hechos humanos del personaje revelan su profundo simbolismo y el hombre —los hombres llamados Quetzalcóatl— va quedando vacío de historia propia, como si el fuego del dios ocupara todo el recipiente mortal de los poseídos.

La figura Quetzalcóatl es sumamente compleja. Es el creador de los hombres; el dueño de los objetos de colores; el morador de las cuatro casas de los cuadrantes del mundo; el que extrajo del otro tiempo-espacio —como un tlacuache ladrón— el fuego, el pulque, el maíz y el tiempo para darlos a los hombres; el inventor del calendario; el que concedió el poder a la nobleza en la noche primigenia; el que recogió los huesos de su

padre para llevarlos al templo de la verdura... En cada una de estas y otras múltiples hazañas su rostro de dios se muestra como uno de los creadores principales; en cada una de ellas, atribuida a sus vicarios terrenales, se vislumbra un fundamento del ejercicio político. Tollan y Quetzalcóatl juegan en dos órdenes que se complementan, que se retroalimentan: el poder Enriquece las hazañas del mito; el mito justifica el poder.

De los vínculos que se establecen entre el arquetipo mítico y la política a partir de las figuras de Tollan y Quetzalcóatl, detengámonos en uno: Tollan y la creación de las lenguas.

La política del Posclásico

Durante el Clásico, en Teotihuacan, parece que se produjo una transformación básica en la composición poblacional, con fuertes repercusiones en las formas de gobierno y en las bases religiosas que sustentaban la organización política. La constitución urbana de este centro llegó a ser heterogénea. Las excavaciones arqueológicas demuestran cómo barrios enteros estaban habitados por hombres cuyos vestigios los ligan a regiones mesoamericanas distantes. No eran extranjeros, puesto que en dichos barrios se habían mantenido, generación tras generación, los cultos religiosos, las prácticas funerarias y el uso de los ajuares de procedencia lejana. Simplemente, Teotihuacan era una urbe cosmopolita en la que podían coexistir barrios de distintas tradiciones.

La existencia de una población heterogénea tuvo que haber resquebrajado un sistema político que descansaba en el poder de una línea privilegiada de descendencia, que destacaba sobre todas las demás que formaban una unidad de linaje. Este sistema se caracterizaba por el reconocimiento de un antepasado divino o semidivino del que procedía todo el grupo humano. Se creía que el antepasado había pactado con el dios patrono del linaje y con frecuencia se le identificaba con él. Las funciones de los miembros de la comunidad, y con ellas la especificidad de los derechos y obligaciones, se distribuían entre las diversas líneas de descendencia. Quienes adquirían la dirección del grupo argumentaban que su línea era la de mayor proximidad al antepasado primordial. En esta forma, el gobernante supremo llegaba a ser una especie de "hermano mayor" impregnado de sacralidad. El mando político, por tanto, era una prolongación magnificada de los vínculos del parentesco.

Este sistema respondía a la organización de grupos étnicamente homogéneos. Sin embargo, no podía operar cuando la población se volvía heterogénea. Podía seguir funcionando en forma sectorial pero no en el ejercicio de un dominio global. El gobierno sobre una población heterogénea habría de adquirir un fundamento distinto: el territorial. Y éste parece haber sido el caso de Teotihuacan.²

¹ Nigel Davies, "Tula: realidad, mito y símbolo", en *Proyecto Tula (Primera parte)*, coord. Eduardo Matos Moctezuma, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1974, p. 109.

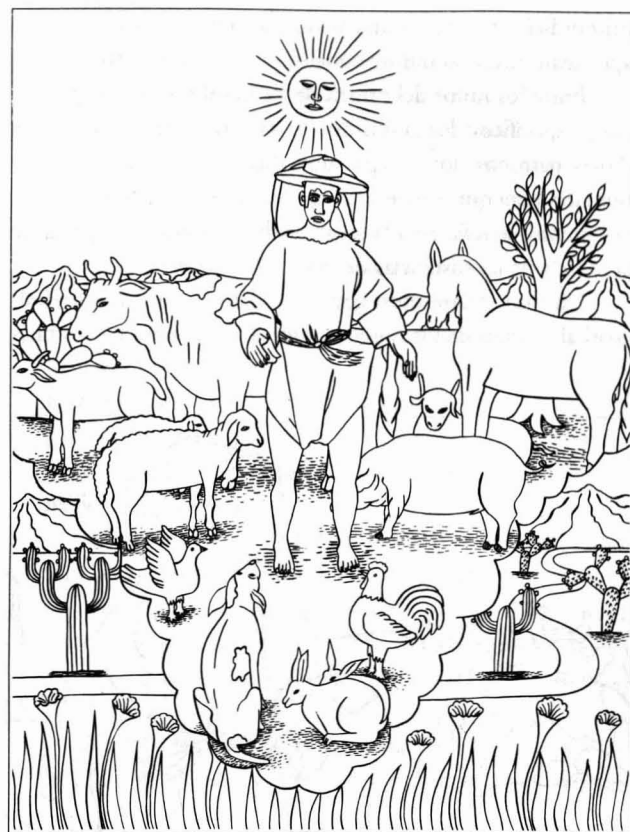
² Sobre este proceso, véase Alfredo López Austin, "La historia de Teotihuacan", en Alfredo López Austin, José Rubén Romero Galván, Carlos Martínez Marín y Rafael Doniz, *Teotihuacan*, Citicorp/Citibank México, México, 1989, pp. 31-34.

No es probable que el cambio teotihuacano se hubiese propagado a otros pueblos del Clásico; al menos no fue así en la zona maya. Entre los mayas la creciente complejidad de un calendario, una escritura y un conocimiento de los astros, que en buena parte estaban al servicio de la legitimación de los linajes, y la profusión de los retratos de los gobernantes revelan que en este territorio existió un enorme desarrollo y robustecimiento del poder basado en el sistema de linajes, en cuyo vértice se encontraba la figura casi divinizada del monarca. Así lo indica también la lectura que se hace de los textos jeroglíficos.

En el Posclásico la situación fue diferente. En dicha época se sucedieron en la Mixteca, en Michoacán, en el centro de México o en la propia zona maya las guerras que tuvieron como claro propósito constituir sistemas de dominio de tipo territorial por medio del sometimiento y la unificación de una población heterogénea. Además, los actuales estudios históricos y arqueológicos ratifican la importancia que tuvo en el Posclásico la composición pluriétnica de las grandes poblaciones. Desde hace tiempo se sabía por las fuentes documentales que ciudades posclásicas del Altiplano central, Occidente, Oaxaca y otras regiones mesoamericanas estuvieron compuestas por barrios de distintas tradiciones y que en ellas se hablaron diversas lenguas. Hoy las excavaciones arqueológicas, por una parte, y los estudios epigráficos, por otra, corroboran que sitios tan importantes como Tula y Chichén Itzá contaban durante el Posclásico con pluralidad étnica.

La nueva dirección política requería bases religiosas consecuentes, adecuadas al sustento ideológico de un mando ejercido más allá de los lazos de parentesco. Conjuntamente a la creación de niveles gubernamentales superiores a los grupos de mando de los linajes, era necesario fomentar la idea del patronazgo de los dioses locales y extender su poder sobre los dioses patronos de los linajes. Al mismo tiempo, la dirección general habría creado una nobleza, posiblemente integrada en un principio por personas destacadas de los linajes pero ahora separada de ellos. Bajo los lineamientos de la tradición, esta nobleza debía contar también con un mito sustentante, un dios patrono propio y una historia mítica que fundamentara su poder.

Es lógico pensar que quienes habían logrado establecer en los grandes centros de población un sistema de gobierno territorial sobre una población pluriétnica, pretendiesen una expansión hegemónica basada en el mismo principio. Esto sería, prácticamente, una idea inicial de imperio. No existen elementos suficientes para suponer que en el Posclásico temprano, durante el florecimiento de Tollan Xicotitlan (siglos X a XII),³ hubiese cristalizado un imperio basado en la concepción de una capital sacralizada por el mito. Sin embargo, parece haber existido un germen de organización imperial: un sistema político que obligaba a algunos gobernantes a acudir a un centro religioso —una ciudad sagrada— para



ser investidos. Estas ciudades sagradas tienen en los textos los nombres de Tollan o de Oriente. Lamentablemente las menciones que las fuentes históricas hacen de esta institución son escuetas y oscuras.

Después, en el Posclásico tardío, las campañas expansivas mexicas fueron intensas y eficaces en cuanto a la sujeción de amplios territorios mesoamericanos; sin embargo, los mexicas nunca pudieron cimentar un verdadero imperio y su hegemonía tuvo que conformarse con la extracción tributaria, sostenida permanentemente por acciones o amenazas bélicas. Aunque la fundamentación religiosa de las conquistas mexicas fue titubeante, en los argumentos de dominio se siguieron mencionando los nombres de Tollan y Quetzalcóatl.

El padre y los padres, la cuna y las cunas, el lenguaje y las lenguas

Con lo anterior queda claro que una vigorosa vertiente mítica, la de Tollan y Quetzalcóatl, se adapta a las necesidades de justificar un gobierno pluriétnico. Es aventurado conjeturar cómo se produjo la correspondencia entre la acción política y los mitos. Pudo haber existido una rica base mítica que fue adaptada a los nuevos requerimientos de gobierno y a las pretensiones de dominación; pudo existir también una orientación política emanada de algunos mitos fundamentales; lo más probable es que haya existido una influencia recíproca entre la práctica y la esfera de la cosmovisión. Lo cierto es que durante el Posclásico el culto a Quetzalcóatl se vinculó recíprocamente al poder y que en los relatos lindantes entre realidad y leyenda, Tollan y su sacerdote gobernante ocuparon un lugar

³ La actual Tula del estado de Hidalgo.

primordial. Otro tanto sucedió con los mitos de creación que apoyaban directa o indirectamente el poder supraétnico.

Entre los mitos del origen de los hombres los hay genéricos y específicos. Estos últimos relatan cómo cada uno de los dioses patronos, los antepasados, dieron origen a un grupo humano para que existiera en el mundo. Los mitos genéricos, en cambio, se refieren a la creación del ser humano a partir de la mezcla de las sustancias de vida y de muerte.

Un importante mito genérico relata el viaje de Quetzalcóatl al mundo de los muertos, con el fin de obtener los huesos



que servirían como materia prima; después, ya en Tamoanchan, Quetzalcóatl regaría los huesos molidos con la sangre de su propio pene: de la masa resultante surgiría el ser humano. Quetzalcóatl es, por tanto, el padre de todos los hombres, más allá de sus diferencias étnicas.

Paralelamente, son dos las clases de lugares de origen. Por una parte está la cuna de todo ser humano, la mítica Tamoanchan donde fue formado el hombre; por otra, los lugares particulares de nacimiento de los grupos humanos, entre ellos el famoso Chicomóztoc (El Lugar de las Siete Cuevas), recipiente de varios úteros en los que se formarían de manera simultánea distintos grupos humanos.

¿Existe una contradicción entre el padre singular y los padres específicos o entre la cuna general y las cunas particulares? No, por varias razones. Una de ellas se funda en el principio del desdoblamiento, característico de la religión mesoamericana. Los dioses podían dividirse y multiplicarse. A partir de este poder, el padre genérico daba origen a los padres particulares (los dioses patronos), emanaciones suyas con misiones puntuales de proteger a un segmento de la humanidad. Lo mismo se pensaba de los lugares sagrados: cada uno de ellos se proyectaba en réplicas. Los lugares particulares de creación (entre ellos Chicomóztoc) eran una prolongación de Tamoanchan. Se creía, además, que los grupos humanos habían pasado por dos momentos muy diferentes de creación. Originalmente había sido formada la especie humana en Tamoanchan, en

la primera aurora del mundo. De ahí la humanidad había pasado a un estado de latencia, a una especie de sueño en el otro mundo, en el vientre terrestre, en los úteros de la montaña madre. Los distintos pueblos iban apareciendo en forma paulatina a través de los siglos. Sucesivamente, en su oportunidad, en su momento histórico, los grupos humanos irrumpían a la luz solar guiados por sus dioses patronos.⁴

Un problema paralelo a los anteriores fue el de la unidad y la pluralidad lingüística. Los antiguos mesoamericanos consideraban que el lenguaje era esencial y exclusivo del hombre. Antes, en el tiempo plástico de la creación, los gérmenes primordiales podían hablar pero cuando el Sol salió por vez primera y cuajó con sus rayos todo lo existente en la faz de la Tierra, las criaturas perdieron la facultad del habla, todas, con excepción del hombre. ¿Por qué, entonces, si el lenguaje era esencial, los hombres hablaban distintas lenguas? El modelo mítico que discernía lo genérico de lo específico del ser humano se aplicó también, como enseguida veremos, para resolver el problema de la distinción entre el lenguaje y la lengua. Para ello era necesario un mito intermedio. Hacía falta una Babel. La Babel fue Tollan.⁵

La Tulán de las migraciones mayas

En los relatos de migración de los pueblos del altiplano guatemalteco aparece Tulán, estancia del camino hacia la tierra prometida. La Tulán maya es la Tollan de los nahuas. Por ello algunos especialistas han considerado que los relatos mayas prueban que existió un viaje real del centro de México a Guatemala. De los relatos, sin embargo, puede deducirse algo muy diferente. Transcribo a continuación, reduciendo en la medida de lo posible, los textos relativos al viaje que los primeros padres de los quichés y los cakchiqueles hicieron al altiplano guatemalteco. Los primeros textos proceden del *Popol Vuh* y hablan de las cuatro parejas primigenias que dieron origen al pueblo quiché:

Así fueron creados y formados nuestros abuelos, nuestros padres por el Corazón del Cielo, el Corazón de la Tierra... Entonces existieron también sus esposas y fueron hechas sus mujeres...

⁴ Buena parte de mis interpretaciones de los mitos de Quetzalcóatl se encuentra en trabajos que he publicado, al menos, desde 1973. En una obra de próxima aparición, *Tamoanchan, Tlalocan*, me extiendo, entre otros temas, en los mitos de la creación del hombre, los dioses patronos y el mundo subterráneo de las latencias.

⁵ Sobre el papel de Tollan como origen de la diversificación de las lenguas y dispersión de los pueblos, véase mi libro *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1990, pp. 437-439. Véase también el libro de Enrique Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 144-145.

Diferentes eran los nombres de cada uno cuando se multiplicaron allá en el Oriente, y muchos eran los nombres de la gente: tepeu, olomán, cohah, quenech, ahau, que así se llamaban estos hombres allá en el Oriente, donde se multiplicaron. Se conoce también el principio de los tamub y de los ilocab, que vinieron juntos de allá del Oriente... Éstas son solamente las tribus principales, las ramas del pueblo, que nosotros mencionamos; sólo de las principales hablaremos. Muchas otras salieron de cada grupo del pueblo, pero no escribiremos sus nombres. Ellas también se multiplicaron allá en el Oriente.

Muchos hombres fueron hechos y en la oscuridad se multiplicaron. No había nacido el Sol ni la luz cuando se multiplicaron. Juntos vivían todos, en gran número existían y andaban allá en el Oriente. Sin embargo, no sustentaban ni mantenían [a su dios]; solamente alzaban las caras al cielo y no sabían qué habían venido a hacer tan lejos.

Allí estuvieron entonces en gran número los hombres negros y los hombres blancos, hombres de muchas clases, hombres de muchas lenguas, que causaba admiración oírlos...

Así decían allá donde veían la salida del Sol. Una misma era la lengua de todos. No invocaban la madera ni la piedra... Así hablaban y esperaban con inquietud la llegada de la aurora...

Y habiendo llegado a sus oídos la noticia de una ciudad, se dirigieron hacia allá. Ahora bien, el nombre del lugar a donde se dirigieron [los cuatro antepasados] Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah e Iqui-Balam y los de tamub e ilocab era Tulán-Zuivá, Vucub-Pec, Vucub-Ziván. Éste era el nombre de la ciudad a donde fueron a recibir a sus dioses.

Así, pues, llegaron todos a Tulán. No era posible contar los hombres que llegaron; eran muchísimos y caminaban ordenadamente. Fue entonces la salida de sus dioses; primero los de Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah e Iqui-Balam, quienes se llenaron de alegría: —¡Por fin hemos hallado lo que buscábamos!, dijeron...

Y allí fue donde se alteró el lenguaje de las tribus; diferentes volviéronse sus lenguas. Ya no podían entenderse claramente entre sí después de haber llegado a Tulán. Allí también se separaron, algunas hubo que se fueron para el oriente, pero muchas se vinieron para acá.

Y sus vestidos eran solamente pieles de animales; no tenían buenas ropas que ponerse, las pieles de animales eran su único atavío.⁶

En términos similares, con una mayor influencia bíblica y cristiana, pero con interesantes matices, se narra la migración en otro documento quiché, *El título de Totonicapán*:

Ahora [aquí está] su historia. Ellos violaron sus leyes y cambiaron su lengua en el lugar llamado Wukub Pec, Wukub Siwán, Sewán Tulán...

Y fue en el Paraíso Terrenal donde fuimos formados y creados por Dios el gran Señor... Y éste [lugar] es Wukub Pec, Wukub Siwán, que verdaderamente fue en la cueva, en la barranca donde durmieron en el oriente. Moraban allí antes de venir...

Éste es otro capítulo que voy a relatar, el de la composición del señorío, es decir, el principio de la historia, el cuento del cerro amarillo, del cerro verde del territorio de Pasewán Patulán, y la escritura llamada "de la cueva, de la barranca de Tulán"...

Entonces, la gente mágica proyectó su venida. Su mirada llegaba lejos, al cielo y a la tierra; no había nada que se igualara con lo que ellos vieron bajo el cielo. [Eran] los grandes, los sabios, los jefes de todas las parcialidades de Tecpán. Así fue su venida del otro lado del mar, de Tulán, de Sewán...

Ellos vinieron a morar aquí del otro lado del lago, del otro lado del mar, de donde sale el Sol en Tulán y Sewán...

En esta forma vinieron de donde sale el Sol, y cuando fueron traídos, sus jefes eran Balam Q'uitsé, Balam Ak'ab, Majucotaj e Iquí Balam. Vinieron cuando el señor Nacxit les dio el pisom c'ac'al.

Cuando vinieron aquí estaban desnudos, estaban descubiertos, sólo tenían sus taparrabos y armaduras de malla.⁷

En tercer lugar, transcribo del *Memorial de Sololá* los párrafos relativos a la migración de los cakchiqueles:

Aquí escribiré unas cuantas historias de nuestros primeros padres y antecesores, los que engendraron a los hombres en la época antigua, antes que estos montes y valles se poblaran, cuando no había más que liebres y pájaros, según contaban; cuando nuestros padres y abuelos fueron a poblar los montes y valles ¡oh hijos míos! en Tulán.

Escribiré las historias de nuestros primeros padres y abuelos que se llamaban Gagavitz el uno y Zactecauh el otro, las historias que ellos nos contaban: que del otro lado del mar llegamos al lugar llamado Tulán, donde fuimos engendrados y dados a luz por nuestras madres y nuestros padres ¡oh hijos nuestros!...

En oriente está una Tulán; otra en Xibalbay; otra en el poniente, de allí llegamos nosotros, del poniente; y la otra donde está Dios. Por consiguiente había cuatro Tulanes ¡oh hijos nuestros! Así dijeron... y fue a Tulán a donde llegamos para ser engendrados y dados a luz por nuestras madres y nuestros padres.

Y poniéndonos en pie, llegamos a las puertas de Tulán. Sólo un murciélago guardaba las puertas de Tulán. Y allí fuimos engendrados y dados a luz; allí pagamos el tributo en la obscuridad y en la noche ¡oh hijos nuestros!...

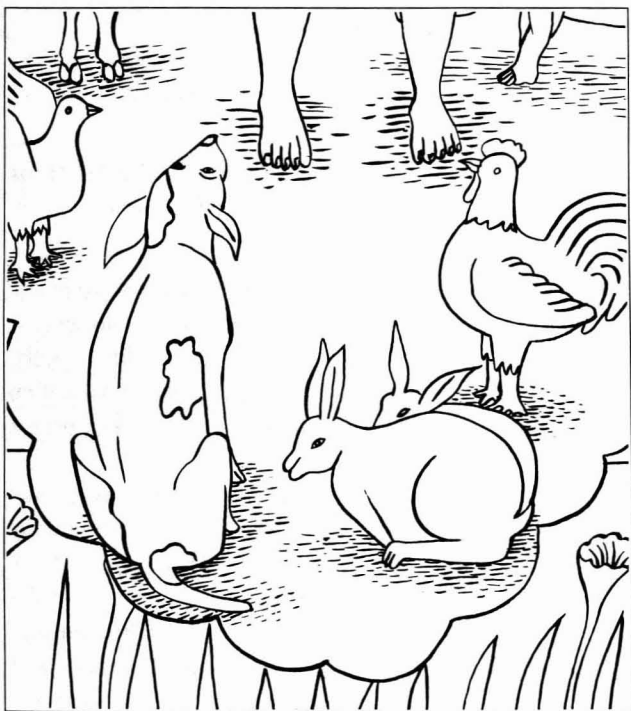
Luego se les dijo y mandó a [nuestros padres y a] nuestras madres: "Id, hijos míos, hijas mías, éstas serán vuestras

⁶ *Popol Vuh*. Las antiguas historias del Quiché, trad. de Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pp. 107-111.

⁷ *El título de Totonicapán*, trad. de Robert M. Carmack y James L. Mondloch, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, UNAM, 1983, pp. 174-176.

obligaciones, los trabajos que os encomendaremos." Así les habló la Piedra de Obsidiana. "Id a donde veréis vuestras montañas y vuestros valles; allá al otro lado del mar están vuestras montañas y vuestros valles ¡oh hijos míos! Allá se os alegrarán los rostros. Éstos son los regalos que os daré, vuestras riquezas y vuestro señorío." Así les dijeron a las trece parcialidades de las siete tribus, a las trece divisiones de guerreros. Luego les dieron los ídolos engañosos de madera y de piedra. Iban bajando hacia Tulán y Xibalbay cuando les fueron entregados los ídolos de madera y de piedra...⁸

Los textos transcritos son coloniales, con fuerte influencia europea, con indudables incongruencias y no pocos pasajes oscuros. Por ejemplo, en el último de los textos no está claro dónde reciben los cakchiqueles las imágenes de sus dioses. Sin embargo, de estos textos pueden extraerse algunos puntos muy reveladores sobre la naturaleza de la Tulán de las migraciones guatemaltecas:



a) Son dos las etapas importantes del camino: Oriente y Tulán. Sin embargo, en el segundo texto ambas ciudades parecen identificarse y en el tercero se dice que hay cuatro Tulanes: la de oriente, la de occidente, la del cielo y la del inframundo, y que los cakchiqueles eran originarios no de la Tulán oriental sino de la occidental.

b) En Oriente se hizo la división de los hombres en diferentes grupos étnicos. Los grupos se ejemplifican con los nombres de varias tribus pero se habla también de hombres

de distintas razas. En Oriente vivían juntos todos los hombres. Había allí una lengua común.⁹

c) La multiplicación en Oriente se dio en la oscuridad, cuando aún no había Sol. Allí todos los hombres esperaban con ansia la aurora primordial.

d) En Oriente los distintos pueblos todavía no tenían dioses propios ni las imágenes de piedra y madera.

e) De Oriente se dirigieron a Tulán, ciudad que también recibía los nombres de Wukub Pek, Wukub Siwán (Siete Cuevas, Siete Barrancas). Esto la identifica con Chicomóztoc, el Lugar de las Siete Cuevas de los nahuas, el sitio que aparece muy frecuentemente en las fuentes históricas como punto de origen de diferentes pueblos.

f) Se dice que Tulán es el lugar del cerro amarillo, del cerro verde. Hay que recordar aquí que el símbolo verde-azul/amarillo es el de la oposición agua/fuego que aparece durante la creación y, concomitantemente, en el mito fundacional de México-Tenochtitlan. El par de estos colores se refiere al origen del mundo.

g) Tulán está al otro lado del mar. Los hombres tienen que cruzar para llegar a estas tierras.

h) En Tulán cada grupo recibe a su dios particular en las imágenes de piedra y de madera o, como se menciona también, en el envoltorio sagrado (*pisom c'a'al*). Quien entrega el *pisom c'a'al* a los distintos grupos es Nacxit, esto es, el propio Quetzalcóatl.¹⁰

i) En Tulán era todavía de noche. Los grupos humanos esperaban allí la primera salida del Sol.

j) Al salir de Tulán los grupos cambiaron sus lenguas. Ya no pudieron entenderse entre sí. De allí partieron hacia distintas regiones del mundo.

En resumen, la Tulán de las migraciones es el lugar del que los distintos grupos humanos van a surgir para poblar la Tierra. No es de este mundo. Pertenece todavía al ámbito oscuro de los dioses. Los que aguardan en Tulán no han visto todavía la luz. Al salir de Tulán, cada grupo recibe los regalos que lo distinguirán sobre la Tierra: su dios patrono (con la herencia de la imagen y del bulto sagrado) y su lengua. Pero hay mucho más: Tulán es la afirmación de que, pese a las diferencias de linaje y de lengua, todos los hombres tienen un origen común, todos fueron originados en Tulán-Tollan y todos recibieron su herencia del mismo personaje: Nacxit-Quetzalcóatl.

De Quetzalcóatl —el padre genérico de los hombres, el que vive en Tollan, sitio de las cuatro casas de colores donde se crea el tiempo— emana la separación de los grupos humanos. Pero Quetzalcóatl y Tollan, como fuentes de la división, están sobre ella y pueden actuar como el centro unificador de la humanidad entera. ♦

⁹ Como puede advertirse, en el *Popol Vuh* se afirma primero que en Oriente había muchas lenguas pero luego el texto, más congruente con los demás testimonios, dice que allí se hablaba una sola lengua.

¹⁰ El nombre maya Nacxit deriva del náhuatl Nácxitl, uno de los nombres de Quetzalcóatl.

⁸ *Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles*, trad. de Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, pp. 47-53.

Remonte



GERARDO DENIZ

Río arriba, ¡cretino!, aquí es la desembocadura,
donde la orilla de enfrente está más lejos
y asciende lo salado en pleamar mientras quemas tus naves.
Remonta la ribera, mide las anacondas
con cinta de alfayate valiente. Párate a una oración
al degustar en el caudal sabor a industria,
antes del primer puente, con diez arcos.
Pronto habrán de ser menos y luego
vadearás la corriente, por puro delinquir,
muchas veces al día, sin temer sanguijuelas,
paladeando urea refrescante y rípida
que ensortija las crines del caballo.

Empiezan a asomar piedras picudas
del fondo entre hervores de agua rauda
y regusto a jabón de lavaderos.
Es arroyo torrentoso que se salva de un salto,
después flüir sereno con sesenta centímetros
de anchura. Al ir a hacer el té
la buscas entre matas, sin rumor, estancada.
Mañana será hilo que sombrean briófitas,
mineral húmedo y bertholliano.
Cunde fuerte olor a síntesis.
Proviene de aquel eudiómetro giganteo,
triunfo de Dalton.
Tiene, como pensé,
al flanco un grifo que go

te

a

El español mexicano: conservador e innovador

JOSÉ G. MORENO DE ALBA

Hace poco más de quinientos años que Nebrija, en el célebre prólogo de su *Gramática Castellana*, dirigido a la reina Isabel la Católica, escribía: “la lengua fue siempre compañera del imperio”. En efecto, para no abrumar con ejemplos, básteme citar el notable caso de Roma. Nos enseña la historia que, durante la segunda centuria de nuestra era, el Imperio romano extendió sus fronteras defensivas hasta el Rin, el Danubio y el Mar Negro, en Europa, y hasta Mauritania y las lindes del desierto sahariano, en el norte de África. Algunos años después, los emperadores Trajano, Adriano y Marco Aurelio añadieron Dacia (hoy Rumania), Mesopotamia y la llamada Arabia pétrea. En todos esos enormes territorios se impuso la lengua del imperio, el latín que, transformado al paso de los siglos, en cierta forma todavía hoy se sigue hablando a través de las lenguas hijas de ese noble tronco: el portugués, el español, el catalán, el provenzal, el francés, el retorromano, el italiano, el rumano... no son otra cosa que el producto de la evolución de esa poderosísima lengua imperial.

La historia, naturalmente, se repite. Imperios van, imperios vienen. Sin embargo no puede decirse lo mismo de las lenguas que los acompañan. Se derrumban los imperios políticos y económicos pero muy difícilmente los imperios lingüísticos. Dijimos que, de alguna forma, sigue vivo y reproducido el latín en las numerosas e importantes lenguas románicas. En el actual evidente imperio económico, los Estados Unidos, su lengua tiene quizás mayor dominio en el mundo que su comercio y sus negocios. La lengua no es sólo la compañera del imperio, es también su sobreviviente. Mejor ejemplo, sin duda, es nuestra propia lengua española.

Volvamos al prólogo nebricense. Casi al final, dice Antonio de Nebrija a la reina: “cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a vuestra real Majestad, y me preguntó que para qué podía aprovechar, el muy reverendo padre obispo de Ávila me arrebató la respuesta; y, respondiendo por mí, dijo que después que vuestra Alteza metiese debajo de

su yugo muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas, y con el vencimiento aquellas tendrían necesidad de recibir las leyes que el vencedor pone al vencido, y con ellas nuestra lengua...” Independientemente de que Nebrija, probablemente se refería a otros pueblos bárbaros y no precisamente a los americanos —que por esos momentos estaban a punto de descubrirse— no repugna la idea de una impensada profecía por parte del humanista (o del obispo de Ávila). Lo cierto es que, durante el siguiente siglo, España se convertiría en dueña de buena parte del mundo. El Imperio español tendría más amplias posesiones que el orgulloso Imperio romano. Si el latín fue hace veinte siglos la lengua del mundo, en buena medida el español lo sería dieciséis centurias después. La lengua es verdaderamente la compañera del imperio.

Cuando los imperios tienen tan enormes dimensiones, como el romano y el español, es lógico que la lengua imperial no tenga el mismo desarrollo en todos los territorios y provincias. Partamos del hecho innegable de que, en los imperios, hay un centro, un núcleo, un foco, una cabeza. Roma, para el Imperio romano, es el mejor ejemplo. Ahí, donde se administraba, donde se gobernaba, donde se creaba la gran cultura, el arte de moda, la moda misma. Pero también, la lengua, la lengua de prestigio. No sólo el latín escrito, la alta literatura de Cicerón, Ovidio, Horacio o Virgilio, sino también el latín hablado, el latín vulgar y popular tenía diversos grados de prestigio. El mejor calificado, el que tendía a ser imitado por todos era el latín romano. Los ciudadanos del imperio, romanos y no romanos, gustaban de imitar lo romano: las modas culturales, culinarias o lingüísticas.

Hay que tener en cuenta sin embargo que las magníficas obras camineras de los romanos no fueron de ninguna manera suficientes para comunicar adecuadamente a todas las provincias con Roma, sobre todo —parece mentira— en las postrimerías del Imperio. Menéndez Pidal nos enseña que

la parálisis de las comunicaciones en el Imperio romano, hacia el siglo VI llega a un grado extremo. Pone dos ejemplos muy ilustrativos: el peligro de los viajes se hace sentir hasta para la hija del rey de Francia, que va a casarse con Recaredo en 584, y tiene que renunciar y volverse desde Tolosa, por el bandidaje de los caminos. El otro ejemplo: la imposibilidad en que se halla el mismo Recaredo de comunicar al Papa nada menos que la conversión del pueblo godo al cristianismo. No lo puede hacer sino un año después de la abjuración y, por su parte, el Papa contesta, expresando su enorme alegría, con otro año de retraso. La relativa incomunicación entre las provincias del enorme Imperio romano es una explicación, entre otras, del nacimiento de las lenguas romances.

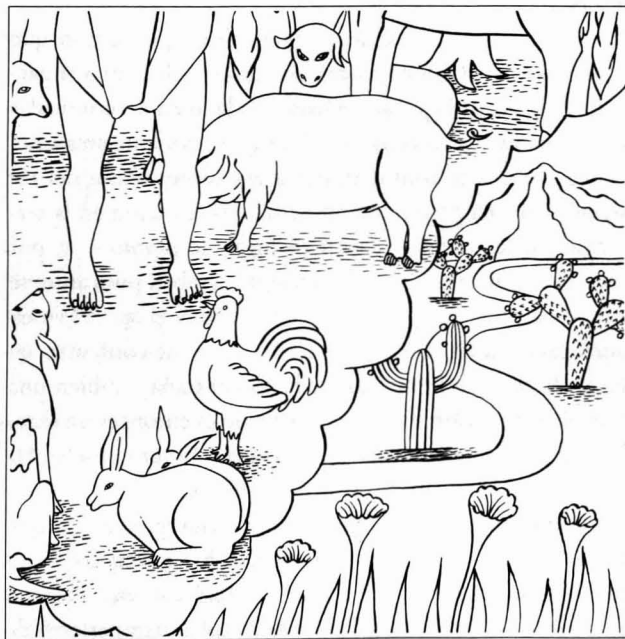
Sigamos con el paralelismo entre Roma y España. El Imperio español tuvo siempre también un núcleo: la ciudad donde radicaba la corte. A diferencia del romano, que siempre tuvo en Roma su principal foco irradiador, aun durante el esplendor de Bizancio, el español no tuvo siempre en Madrid la capital imperial. Ello sucedió apenas en la segunda mitad del siglo XVI. Antes, además de algunas otras ciudades —Valladolid, por ejemplo— en que estuvieron por poco tiempo, fue Toledo la cabeza del gran Imperio español, desde el descubrimiento hasta 1563, año en que Felipe II traslada la corte a Madrid que, desde entonces hasta la pérdida del Imperio, a principios del siglo XIX, fue la gran metrópoli, imitable, como Roma, por los virreinos y las provincias. También el español hablado, primero en Toledo y después en Madrid, fue durante la Colonia, el modelo al que se tendía a imitar en el extenso territorio americano.

Debe empero señalarse, con respecto de Roma, una diferencia evidente. Las comunicaciones, sin duda muy imperfectas si se las compara con las actuales, eran sin embargo muy superiores a las que privaban durante el apogeo de la Roma imperial. Aun así, las tremendas distancias entre los extremos del Imperio, impedían una comunicación más o menos fluida con Madrid. Había las grandes e importantes capitales de los virreinos, en especial México y Lima, que mantenían una bastante estrecha comunicación con la metrópoli española, primero Toledo y después Madrid. Algo semejante sucedía también con los puertos de las islas importantes de las Antillas (Santo Domingo, San Juan, La Habana) y algunos más de las costas de tierra firme. La cosa cambiaba notablemente en los enormes territorios de lo que hoy es norte de México y sur de los Estados Unidos, así como la mayor parte de Sudamérica. De cualquier forma, la comunicación en el Imperio español, comparada con la del Imperio romano era muy superior, a pesar de que las distancias eran mayores.

Independientemente de las diversas circunstancias históricas y sociales en que se desarrollan los imperios, hay un principio lingüístico, aplicable a todos, que me interesa exponer. Los estudiosos de la lingüística histórica dialectal, en particular el italiano Matteo Bartoli, han venido observando

que las áreas geográficas marginales de los imperios, especialmente algunas de las románicas, precisamente por su aislamiento con el centro, suelen ser regiones donde la lengua, por no poder seguir las innovaciones que tienen lugar en el centro —Roma, en el caso del Imperio romano— tiende, por una parte, a conservar formas de pronunciación, construcciones gramaticales o vocabulario que, en el centro del imperio se han perdido y, por otra, a seguir una evolución relativamente independiente de lo que está sucediendo en las áreas no marginales. Ello lleva a la curiosa situación de que las áreas marginales de los imperios, lingüísticamente hablando, son a la vez conservadoras e innovadoras.

Antes de pasar al español americano (y, sobre todo, mexicano), y ver cómo se realiza en él este doble y paradójico fenómeno, daré algunos ejemplos sencillos referidos al latín y a las lenguas romances. Se consideran marginales de Roma los territorios donde hoy se hablan español, portugués y rumano; no lo serían otros como los que ahora ocupan lenguas como el italiano, el francés o el catalán. Ello permite explicar ciertos paralelismos léxicos observables precisamente entre las lenguas de las áreas marginales, español, portugués y rumano. Para expresar el concepto 'hervir', las lenguas no marginales tomaron el verbo latino *bullire*: cat. *bullir*, fr. *bouillir*, it. *bollire*; las marginales, por lo contrario, adoptaron otro verbo, *fervere*: port. *fervere*, esp. *hervir*, rum. *a fiere*. O bien, véase el concepto 'mesa'. El término latino *tabula* se adopta en cat. *taula*, en fr. *table*, en it. *tavola*; sin embargo, en las áreas marginales es el vocablo *mensa* el que pasa: port. y esp. *mesa*, rum. *masa*. Estos paralelismos pueden observarse en otros niveles lingüísticos, ya sean fonológicos o gramaticales. No parece, por tanto, disparatado pensar en que hay ciertos comportamientos semejantes entre dialectos o lenguas muy distantes (rumano y español, por ejemplo) que lo único que tienen en común, además claro está de su



origen, es ser marginales en relación con el núcleo lingüístico del imperio (Roma).

Ahora bien, refiriéndome ya en concreto al español, americano en general y mexicano en particular, ¿puede decirse que, en algunos aspectos al menos, sea a la vez conservador e innovador en relación con el español europeo? Creo que sí.

Un buen ejemplo de rasgo verdaderamente conservador e innovador, un venerable arcaísmo que tiene también un componente neológico, es, en muchos importantes dialectos hispanoamericanos, el *voseo*. Consiste éste en el empleo del pronombre *vos*, en lugar de *tú*, acompañado de un verbo con desinencia peculiar no canónica: *vos cantás, vos sos, vos corrés...* El voseo se emplea mucho en la región del Río de la Plata, en la mayor parte de Centroamérica y, menos, en muchas otras regiones (buena parte de Bolivia, Colombia, Ecuador, Paraguay, Chile), entre las que se deben contar al menos dos estados mexicanos, Chiapas y Tabasco. Debemos recordar que en el español de principios del siglo XVI a los inferiores o iguales era costumbre tratarlos *de tú*. El *vos*, con terminación verbal canónica (*vos cantáis, vos sois, vos corréis*) era la forma que se usaba para los otros interlocutores. Cuando el pronombre *usted* —procedente de *vuestra merced*— se generalizó para tratamientos respetuosos, el pronombre *tú* fortaleció su uso en el habla familiar. Se llegó efectivamente a la total eliminación de *vos* hacia los inicios del siglo XVIII. Se trataba, en cierta medida, de una moda lingüística que hizo propia el habla cortesana de Madrid, y que fue rápidamente exportada a casi toda América. Digo a *casi toda* porque hubo regiones aisladas donde esa moda madrileña de eliminar el *vos* no llegó. Son, entre otras, las zonas que acabo de enumerar. Ahí se quedó el *vos* y poco a poco fue cambiando su morfología y su sociolingüística: los verbos adquirieron terminaciones nuevas y acabó por emplearse no en lugar de *usted* sino en lugar de *tú*: *vos cantás* en vez de *tú cantas*.

Obsérvese que, en cuanto se trata de un pronombre que desaparece del español general (de Europa y de la mayor parte de América), el que *vos* se haya quedado en determinadas regiones americanas constituye un rígido, evidente arcaísmo. Ahora bien, si se considera que a esa conservación del *vos* siguió, por una parte, una novedosa modificación en la terminación del verbo —*cantás* en lugar de *cantáis*— y, por otra, el destinatario de ese tratamiento cambia, pues antes se empleaba *vos* como pronombre de respeto y el *vos* del voseo americano actual se usa con interlocutores de confianza, en lugar de *tú*, se aceptará que todo ello entraña también una notable innovación. El voseo americano es entonces un excelente ejemplo de fenómeno lingüístico a la vez conservador e innovador, de arcaísmo y de neologismo.

Vaya un ejemplo más de fenómeno gramatical que puede ser visto como arcaísmo relativo y, a la vez, como un neologismo innovador. La forma verbal *cantara*, llamada imperfecto de subjuntivo, procede del pluscuamperfecto de

indicativo latino (*cantaveram* > *cantara*). Hoy dicha forma verbal, el pluscuamperfecto de indicativo, en español, es *había cantado*. El empleo de *cantara* (subjuntivo) por *había cantado* (indicativo) es un arcaísmo, puesto que la lengua española, en general, no hace hoy esa sustitución. En cierto tipo de registros del español mexicano actual, sigue usándose, como verdadero arcaísmo, la forma *cantara* por *había cantado* —e, incluso, por *canté*, sustituyendo no ya al pluscuamperfecto sino al indefinido— en casos como el siguiente: “el equipo Guadalajara, que *derrotara* al América la semana pasada, volvió a ganar ayer” (*derrotara* sustituye ahí a *había derrotado*). Ahora bien, ¿en qué sentido puede decirse que esa sustitución puede verse también como un hecho neológico e innovador? En cuanto que hoy, en el español mexicano, ese fenómeno es característico sólo de un tipo particular de texto. En primer lugar, no se emplea jamás en la lengua hablada. En segundo, tampoco en la mayor parte de la *buena* literatura. *Cantara* por *había cantado* puede encontrarse sólo en la no muy buena literatura y, sobre todo, en cierto tipo de redacción periodística, que pretende sin éxito una dudosa originalidad con el empleo de esos y otros giros idiomáticos. Finalmente, el empleo de *cantara* ya no por *había cantado* sino por *cantó* —por ejemplo: “el equipo Guadalajara, que *derrotara* al América la semana pasada, jugará mañana” (*derrotara* por *derrotó*)— constituye sin duda un evidente neologismo.

Un último ejemplo gramatical, éste sólo neológico (no conservador), del español mexicano. Aunque en casi toda la lengua española es observable el fenómeno de la sustitución del futuro contrato *cantaré* por la perífrasis *ir a* + infinitivo (*voy a cantar* por *cantaré*), en el español americano —y, particularmente, en el mexicano— es una tendencia mucho más acusada. Si la perífrasis ocupa, en el español europeo, aproximadamente 20% de los casos, en el mexicano aparece en más de la mitad de los enunciados que expresan algo venidero. Puede verse, por tanto, un neologismo del español mexicano en la alta frecuencia de sustitución de la forma *cantaré* por *ir a* + infinitivo.

El vocabulario suele ser visto como la epidermis de la lengua, como el nivel más superficial, más evidente. Sucede lo contrario con la fonología y la gramática, que son consideradas con razón como la estructura, como el esqueleto lingüístico. Es lógico por tanto que sea precisamente en el léxico donde pueden observarse con mayor claridad los fenómenos de arcaísmos y neologismos. Permítaseme, antes de proporcionar ejemplos mexicanos de arcaísmos y neologismos léxicos, detenerme un minuto para hacer una necesaria aclaración sobre el concepto de arcaísmo. Éste puede ser absoluto o relativo. Será absoluto un arcaísmo cuando se trate de la conservación de un rasgo lingüístico que la mayoría de los hispanohablantes perdió (*yantar* por *comer*, sea por caso); sin embargo, cuando un vocablo, por ejemplo, se conserva en la mayor parte de las hablas americanas y se perdió en las peninsulares europeas, no puede verse éste

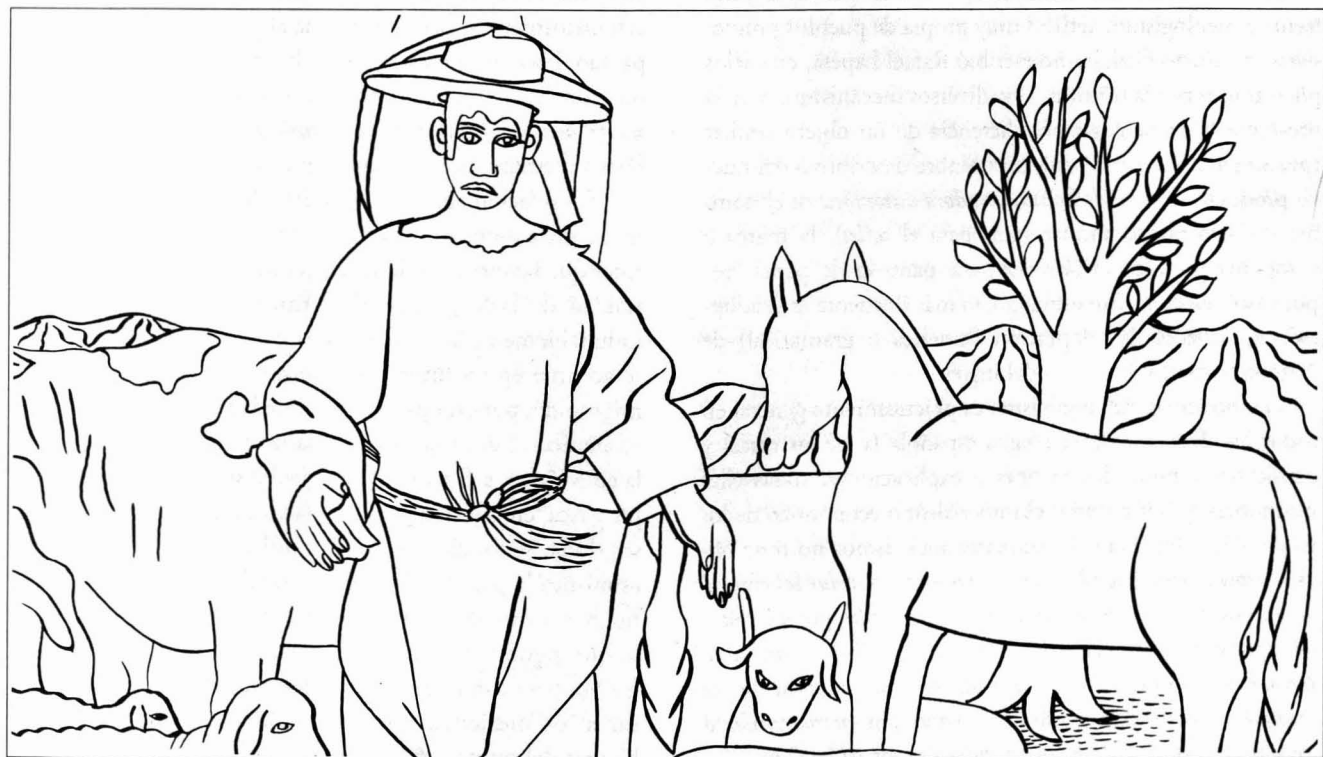
como arcaísmo absoluto sino *relativo*, es decir que sólo puede considerarse arcaico en relación con las hablas europeas pero no en relación con toda la lengua española. Los ejemplos de arcaísmos y neologismos a los que me referiré serán, entonces, en el sentido explicado, relativos y no absolutos.

En textos literarios de los siglos XVI y XVII pueden leerse vocablos españoles que hoy, en hablas europeas, son prácticamente desconocidos o muy poco empleados y que, por lo contrario, gozan de gran vitalidad (y utilidad) en México. Vayan algunos ejemplos, en simple orden alfabético: *aburrición* por *aburrimiento*; *acalenturado* por *febril*; *acuerdo* (de ministros, por ejemplo), en lugar de *reunión* o *consejo*; *alcayata* (clavo grande de gancho); *aldaba* por *travesaño*; *alzarse* por *sublevarse*; *apeñuscarse* por *apiñarse*; *amarrar* por *atar*; *anafre* por *hornillo*; *bagazo* (residuo de lo que se exprime para sacar el jugo o zumo); *balde* (para agua) por *cubo*; *boruca* por *bullá*; *botar* por *tirar*; *capaz* por *fácil*, *posible*; *caporal* por *jefe*; *chabacano* por *albaricoque*; *chapa* por *cerradura*; *chicharro* por *guisante*; *caravanas* (cortesías, ceremonias); *carpeta* (tapete de mesa); *desvestirse* por *desnudarse*; *cobija* por *manta*; *correr* por *echar* o *despedir*; *cuelga* (regalo de cumpleaños o santo); *desmorecerse* por *desfallecer*; *despacio* por *quedo*, *en voz baja*; *dilatar* por *tardar*; *droga* por *deuda*; *enojarse* por *enfadarse*; *ensartar* (la aguja) por *enhebrar*; *enterar* por *entregar*; *esculcar* por *registrar*; *expandir* por *extender*; *festinar* por *apresurar*; *frijol* por *habichuela* o *judía*; *fundir* por *arruinar*; *gritadera* por *griterío*; *hambreado* por *hambriento*; *hechizo* (hecho a mano); *machucar* por *machacar*; *ocurrir* por *acudir*; *oreja* (de vasija) por *asa*; *postergar* por *aplazar* o *diferir*; *prieto* por *moreno*; *recibirse* (tomar un grado

académico); *renco* por *cojo*; *resfío* por *resfriado*; *retobado* por *rezongón*; *rezago* por *atraso*; *sancochar* (cocer a medias); *sobajar* por *maltratar*; *temblor* por *terremoto*; *torzón* por *cólico*; *trastabillar* por *tambalear*; *tusar* por *trasquilar*; *valija* por *maleta*; *zonzo* por *tonto*.

Conviviendo con estos arcaísmos léxicos, en el español mexicano actual existe un buen número de neologismos. Este doble carácter, conservador e innovador, que se observa desde la Colonia, caracteriza, como he tratado de explicar, al dialecto mexicano, para lo que sin duda influyó el que, al menos durante los siglos de dominación española, fuera una variedad marginal y distante de la metrópoli madrileña, aunque siempre vigorosa. No puede decirse lo mismo del español mexicano actual pues, al paso del tiempo, se ha venido constituyendo en un dialecto evidentemente autosuficiente e incluso influyente en otros. De ninguna forma puede hoy, como entonces, hablarse de un solo núcleo en la lengua española, sino que es más acorde con la realidad el referirse a ella como a un enorme diasistema conformado por una compleja red de importantes sistemas, entre los cuales debe contarse con el mexicano. El dominio se ha fragmentado, y en vez de una oposición entre regionalismos y lengua general, como solía verse el español en siglos pasados, ahora los regionalismos se oponen a una serie de españoles *nacionales* de cada país; mientras que la lengua general puede ser definida como el conjunto de rasgos comunes de todas esas normas nacionales y está representada, esencialmente, por la lengua escrita culta.

El español general y el mexicano en particular tienen que resolver los problemas de comunicación que supone el mundo moderno. La ciencia y la tecnología avanzan a paso



acelerado y cada idea o invento trae aparejada la necesidad de designaciones nuevas. Podría pensarse que esto sólo afecta al mundo científico y no al español estándar. Debe sin embargo tenerse en cuenta que muchas veces el tecnicismo pasa las barreras e ingresa en el vocabulario común. Véanse algunas expresiones en las que interviene un vocablo técnico incorporado a la lengua de todos: “*cristalizar una opinión*”, “*célula del partido socialista*”, “*embrión de una idea*”. No faltan ejemplos de lo contrario: voces comunes que, en determinadas jergas, adquieren valor de término técnico: *coyuntura* (articulación de un hueso con otro) pasa a designar, en el lenguaje de los economistas, la situación de los factores económicos en un momento dado.

Otro de los efectos de las invenciones, además de la creación de neologismos, es el dejar fuera del vocabulario muchas palabras antiguas. ¿Dónde quedó la fisiología de los *humores*, el *húmedo radical* y el *flogisto*? Por otra parte conviene no olvidar que la cultura hispánica nunca se ha caracterizado por ser una punta de lanza en el mundo científico y tecnológico sino más bien por lo contrario. Así como puede reconocerse nuestra innegable importancia en el campo de las artes y de las letras, en el que hemos dado al mundo importantes obras maestras y no pocos premios nobeles, resulta evidente nuestra enorme dependencia en lo que respecta a las innovaciones tecnológicas. Puede constatarse que, en términos generales, nuestra tarea en lo que respecta al mundo de la ciencia, se reduce, por una parte, a la importación tecnológica y, por otra, en lo que a la lengua toca, a la adaptación del mejor modo posible de las palabras extranjeras.

El español, en América en general y en México en particular, manifiesta una actitud más abierta que en España frente al neologismo, actitud muy propia de pueblos progresistas, producto fácil, como escribió Rafael Lapesa, en suelos poco arados por la historia. Hay diversos mecanismos para la producción de neologismos: herencia de un objeto similar (*pluma* para *ball point pen*); un nombre descriptivo del nuevo producto (*pluma de bolita*, *lavadora automática*); el nombre de otro objeto similar (*taza* para el *toilet*); la marca o compañía productora (*kleenex* para ‘pañuelo de papel’, sea por caso), etcétera. Sin embargo, lo más frecuente es la adopción y, a veces, la adaptación (fonética o gramatical) de extranjerismos, sobre todo del inglés.

La presencia del anglicismo es prácticamente general en todos los dialectos de la lengua española (y de las otras) y puede tener múltiples razones y explicaciones, todas ellas resumibles quizás en una: el imperialismo económico de los Estados Unidos. Hay ciertamente, anglicismos no muy obvios: *estoy escribiendo* por *escribo*, *agradecer* por *dar las gracias*, *orden* por *pedido*, *agenda* por *programa*, *futuro* por *porvenir*, *apología* por *excusa*, *aparente* por *cierto*, *audiencia* por *auditorio*, *barraca* por *cuartel*, *tropas* por *soldados*, *convención* por *reunión*, *asistente* por *ayudante*, *romance* por *enamoramiento*, *argumento* por *discusión*, *congratulación* por *felicitación*...

Quiero sin embargo anotar ejemplos de anglicismos que, por una parte, aparecen como tales con mayor evidencia y, por otro, son más usuales en el español mexicano que en otros dialectos y constituyen así casos claros de neologismos: *carro* por *automóvil*, *claxon* por *bocina*, *clutch* por *embrague*, *chequera* por *talónario de cheques*, *pants* por *traje deportivo*, *block* por *taco de apuntes*, *clóset* por *armario empotrado*, *show* por *espectáculo*, *barman* por *cantinero*, *pluma fuente* por *estilográfica*, *pay* por *pastel de frutas*, *panqué* por *torta*, *brassiere* por *sostén*, *emergencia* por *urgencia*, *jockey* por *jinete*, *sprint* por *embalaje*, *manager* por *preparador*, *grill* por *parrrilla*, *shorts* por *pantalón corto*, *spray* por *rociador*, *elevador* por *ascensor*, *switch* por *interruptor*, *bóiler* por *calentador de agua*, *socket* por *portalámpara*, *cabús* por *furgón de cola*, *troca* por *camión*, *rin* por *llanta*, *mofle* por *tubo de escape*...

Aunque no tiene que ver con el tema que estoy desarrollando, no es por demás señalar que no todo anglicismo o neologismo es reprochable. Cuando no dispone la lengua española del vocablo preciso, el extranjerismo parece no sólo conveniente sino necesario. Debe empero evitarse el anglicismo innecesario, es decir cuando existe en español el término correspondiente. No hay necesidad, por ejemplo, de decir *polución* si se tiene *contaminación*, ni *bafle* por *bocina*, ni *contactar* por *ponerse en contacto*, ni *stand* por *puesto*, ni *office boy* por *mensajero*, ni *bell-boy* por *botones*, ni *lobby* por *vestíbulo*, ni *póster* por *cartel*.

Nos acercamos a una nueva centuria. ¿Cómo irá a ser el español mexicano del siglo XXI? Creo que persistirá su aparentemente paradójico carácter de sistema conservador e innovador. Ciertas designaciones pueden hacernos pensar que la lengua va a la zaga de las innovaciones. Vocablos como *pluma*, *carretera*, *carro* nos llevarían a juzgar que las cosas cambian y las palabras permanecen, que las lenguas parecen instrumentos anacrónicos, que al hablar somos rehenes del pasado. Hay empero ejemplos de lo contrario, existen palabras que son fiel reflejo de la transformación de nuestro mundo: *radar*, *neutrón*, *fanatismo*, *litro*, *burócrata* y muchas más son, en buena medida, voces increíblemente jóvenes.

En relación con lo que podría designarse futuro próximo, contra todos los augurios negativos y los numerosos factores que favorecen la desintegración, puede afirmarse que la unidad de la lengua, particularmente la llamada culta, es indudablemente hoy mayor que antes. Es previsible que esto se acentúe en un futuro no remoto. Esta unidad sustancial no impide, por otra parte, una variedad accidental riquísima en matices. Sin perder su esencia unitaria, la lengua española en México, sobre todo en el nivel léxico, se muestra múltiple y rica, en cada región, en cada aldea. En el siglo por venir, sin duda, se fortalecerá más la unidad básica y se vigorizará asimismo la pluralidad léxica regional. Persistirá, en el español mexicano, por otra parte, su doble tendencia a conservar lo que algún otro dialecto siga perdiendo y a incorporar lo nuevo, para conservar así una plena capacidad para comunicar a los mexicanos entre sí y con los demás hispanohablantes del mundo. ♦

El perro prehispánico

RAÚL VALADEZ AZÚA

Entrar al tema del perro y su relación con las culturas prehispánicas es ubicarse en un universo contradictorio y confuso, donde información y desinformación van unidos de la mano. Un tema interesante, ya que el vínculo hombre-perro alcanzó un grado de interrelación pocas veces visto, aunque sólo unos cuantos se han interesado en conocerlo a fondo; en vez de estudios formales se ha dado lugar a una multitud de falsas ideas que han subsistido a lo largo de los siglos.

Como biólogo de formación que soy, la fauna doméstica no es mi fuerte, ni constituyó parte de mi preparación. Por tanto, cuando las investigaciones arqueozoológicas me exigieron conocer más sobre el perro en el México antiguo, me vi forzado a buscar información e informantes y ¡oh sorpresa!, lo que encontré rápidamente fue un enorme vacío, aunque eso sí, había suficientes hipótesis, malas ideas y dudas como para llenar un archivo completo.

Algo que a muchos les interesa y pocos conocen es cuándo y cómo llegó el perro al territorio conocido como Mesoamérica.

En algunas ocasiones me han preguntado si las culturas prehispánicas conocían al perro y si los actuales perros pelones mexicanos son en verdad mexicanos o si son de Oriente. Ignoro de dónde proviene la idea de que en el México prehispánico no había perros (como siempre, la habrá expresado algún europeo o norteamericano) pero afortunadamente hay datos de sobra para asegurar que el perro ha vivido en este territorio tanto como lo ha hecho en Oriente y más de lo que lleva en Europa, África o Sudamérica.

Las investigaciones más completas y recientes sobre el origen del perro las ha realizado el paleontólogo norteamericano Stanley Olsen y le han permitido proponer una serie de puntos básicos:

—El perro se derivó del lobo, no del chacal o de la cruz entre cánidos silvestres; concretamente a partir de lobos que habitaban el noreste de Asia (Fig. 1).

—La domesticación del lobo se concluyó hace unos quince mil años.

—Dicho proceso se llevó a cabo en el territorio que abarca el noreste de Siberia y Alaska.

—Hace unos doce mil años ya existían los perros.

—A partir de este momento el perro se dispersó, junto con el hombre, por todo el mundo (Fig. 1).

La primera evidencia de que existen perros en nuestro suelo desde épocas remotas consiste en figurillas zoomorfas encontradas en Tlapacoya, Estado de México; su antigüedad es de unos ocho mil años (5000-6000 a.C.; periodo Cenolítico superior) [Fig. 2]. Seguramente se han hallado huesos de perros en excavaciones en zonas arqueológicas que datan de esa época; sin embargo, no es sencillo distinguir entre restos de perros, lobos y coyotes; además, es común que a los materiales faunísticos se les deseche “por inservibles”, más aún si no forman parte de algún entierro. Afortunadamente, las figurillas nos permiten definir un momento en el que el perro ya existía en Mesoamérica.

Quien conozca un poco sobre la anatomía del perro o simplemente sepa cómo es su cráneo podrá constatar que como parte de las investigaciones en lugares del periodo Formativo inferior (6000-1100 a.C.), como Tlapacoya o Tlatilco, se encontraron restos de este animal, puesto que en las publicaciones que se hicieron aparecen fotos y dibujos de cráneos y mandíbulas de perros; el problema fue que los arqueólogos responsables no supieron qué era lo que tenían en las manos y lo dejaron como “huesos de carnívoros”. Obviamente, si no se sabe qué animales poblaron un sitio excavado menos se sabrá qué hacen sus restos ahí. No obstante, podemos concluir que el perro ya existía en la Cuenca de México cuando aparecieron las primeras comunidades agrícolas.

Un dato importante sobre estos antiguos huesos es que pertenecieron a perros con pelo. Quien haya tenido alguna vez un perro pelón mexicano sabe que estos animales carecen de dientes caninos y premolares cuando alcanzan la edad

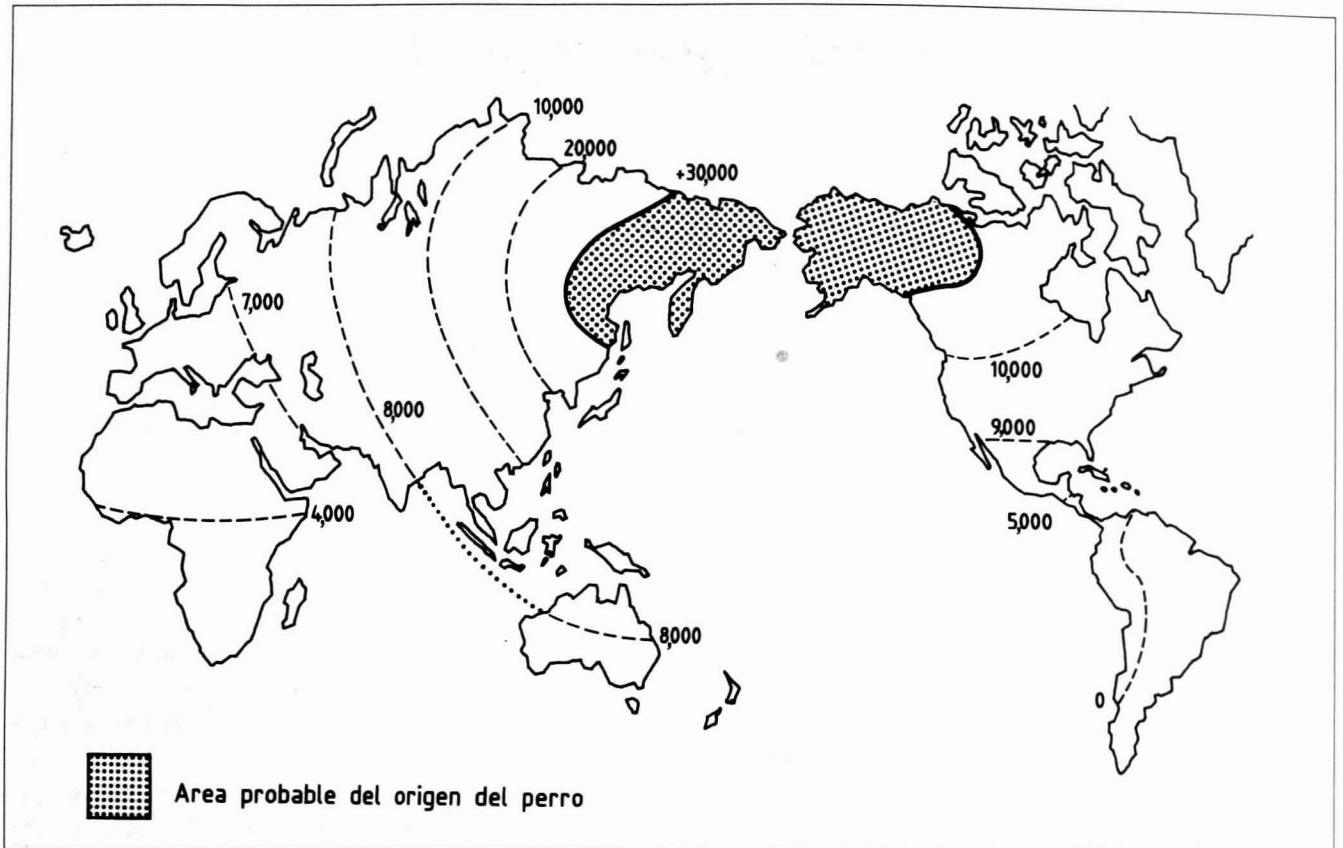


Figura 1

adulto. Las fotografías que aparecen en los libros muestran mandíbulas con dentadura completa, o sea que pertenecieron a ejemplares con pelo.

Mi experiencia con restos antiguos de perros proviene de estudios hechos en el sitio de Temamatla, Estado de México, perteneciente al periodo Formativo medio (1100-500 a.C.). En este sitio se rescataron numerosos huesos de crías y adultos, algunos ubicados en entierros y otros en posibles basureros, lo cual indica que se les usaba en ritos y como

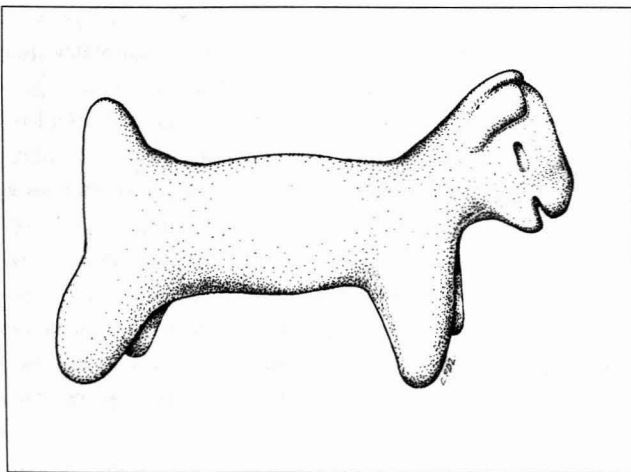


Figura 2. Figurilla encontrada en Tlapacoya, Estado de México, con una antigüedad de siete u ocho mil años. Es la más temprana evidencia de la presencia del perro en nuestro territorio

alimento. Además de los huesos se encontraron diversas figurillas zoomorfas, algunas de las cuales son representaciones de perros (Fig. 3).

De nuevo, la evidencia señala que los perros de ese sitio pertenecían a una sola raza que tenía el cuerpo cubierto de pelo; además, que se trató de ejemplares con cráneo dolicocefalo (alargado) de unos 17 cm de longitud; la alzada de estos animales era de unos 50 cm y el largo de unos 70 cm.

Durante el Formativo superior y tardío (500 a.C.-300 d.C.) la condición de los perros no cambió sustancialmente, al menos así lo indican los restos óseos y la iconografía (Fig. 4); es de creerse que para ese entonces el hombre ya había incluido a estos animales dentro de su mundo religioso pues muchos de los ritos que involucraban a los perros se extendieron y arraigaron tanto que resulta una necesidad asignarles un origen temprano.

Sin lugar a dudas el principal papel religioso de los perros consistía en que éstos sirvieran de acompañantes de las personas que morían de enfermedad durante su viaje al Chiconauictlan (nueve infiernos). Para lograr el objetivo la tradición decía que a los difuntos debía enterrárseles junto con un perrito bermejo que llevaba un hilo de algodón alrededor del cuello. Se pensaba que en el trayecto la persona muerta llegaba al río Chiconahuapan, el cual rodeaba los nueve infiernos y debía cruzar montado sobre un perro. Se decía que en la orilla opuesta había otros canes; los oscuros decían "estoy manchado y no puedo pasar" y los claros "yo

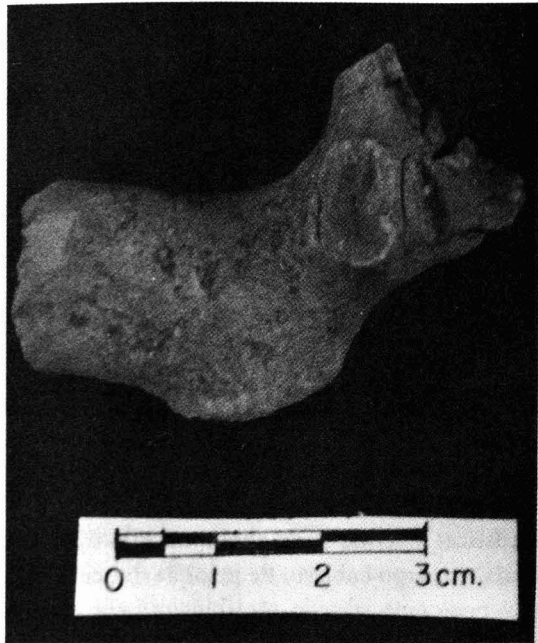


Figura 3. Figurilla de perro encontrada en Temamatla, Estado de México

ya me lavé”, de ahí la importancia de que el muerto tuviera un perro bermejo, ya que solo así podía cruzar el río y continuar su viaje hasta llegar frente a Mictlantecutli (señor de los infiernos).

Otro vínculo perro-religión muy antiguo lo vemos en el calendario. El perro era el décimo signo de los días (undécimo en el calendario mexica) [Fig. 5]. La décimocuarta treceña comenzaba con el día “uno perro” (*ce itzcuintli*, en náhuatl) que se consideraba de buena fortuna, por lo que los señores lo dedicaban a pregonar la guerra. También este día era aprovechado por quienes criaban perros para reverenciar a su dios patrón.

Al perro se le relacionaba con el fuego, posiblemente por el dolor que produce su mordedura; de ahí que aparezca en algunos códices (por ejemplo *Códice Dresden*) vinculado con el rayo o el fuego celeste. Un mito en donde se da esta

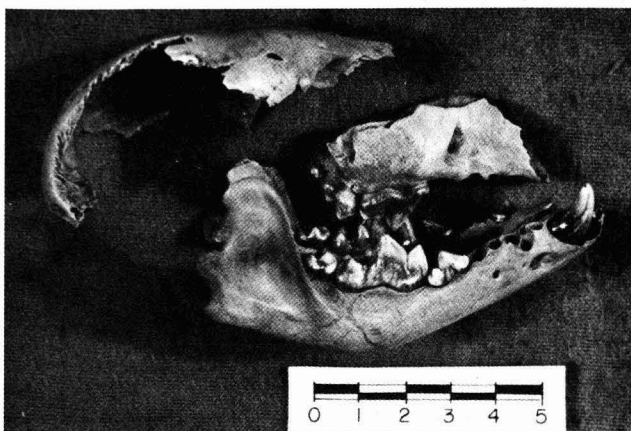


Figura 4. Cráneo incompleto de una cría de perro de unos seis meses de edad. Numerosos restos de estos animales se encontraron en basureros domésticos, prueba de que se les usó como alimento

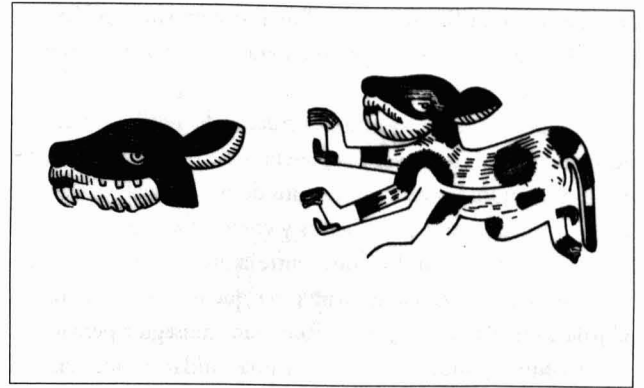


Figura 5. El perro era el símbolo del décimo día del calendario mesoamericano

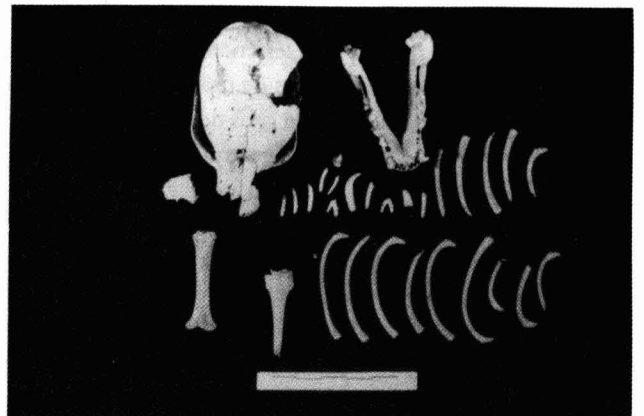


Figura 6. Cráneo, dentario, costillas, tibia y fragmento de vértebra de una cría de perro de dos meses de edad, encontrado en el Palacio de Tetitla en Teotihuacan. Los huesos eran parte de una ofrenda

relación es en la leyenda de los soles cosmogónicos. En ella se decía que el sol cosmogónico *chalchihuatnatiuh* (sol precioso) terminó cuando una lluvia de fuego abrasó a los hombres y algunos se convirtieron en perros. Otro mito señala que después del diluvio la pareja sobreviviente hizo fuego para cocer pescado, el cielo se ahumó y los dioses se disgustaron, por lo que uno de ellos bajó para castigar a los humanos, les cortó la cabeza y se las pegó en las nalgas, transformándolos así en perros. La prueba que se tenía para demostrar la veracidad de este relato es que a los perros les apesta el hoci-co, no así el ano, condición invertida en el ser humano.

Una tradición religiosa muy extendida consistía en sacrificar perritos cebados a los dioses. Durante el rito se les sacaba el corazón a los pequeños animales y se pasaba por el rostro de los ídolos, después lo quemaban y la carne del perro era cocida y comida. En las ceremonias de año nuevo unas ancianas bailaban con perritos de barro que llevaban panes de maíz en el dorso, luego los ofrecían al dios, al cual le sacrificaban una cría de lomo negro.

Durante el periodo Clásico (300-900 d.C.), con grandes ciudades como Teotihuacan, el vínculo perro-hombre se mantuvo y se hizo más intenso. Los estudios arqueozoológicos en Teotihuacan colocan al perro como una de las tres especies más abundantes, por lo que es de suponer que fue

ampliamente utilizado como alimento y en ritos. ¿Cómo se daba la relación hombre-perro en esa ciudad? Para entender esto veamos tres ejemplos.

En primer lugar tenemos el palacio de Tetitla, un centro teocrático-administrativo. La presencia de perros en ese lugar fue algo común; los restos obtenidos de este animal, siempre se hallaron como parte de entierros y como ofrendas. Se encontraron en total 22 individuos, entre adultos, jóvenes y crías (Fig. 6), número suficiente para creer que quienes vivieron en el palacio tenían amplias facilidades para conseguir perros.

Como segundo ejemplo está una unidad residencial en el sector de Oztotyahualco, al norte de la ciudad. En ella se encontraron restos de 20 perros, tanto adultos como crías, en el basurero de la unidad, en áreas de culto y como ofrendas funerarias. El número de perros registrados y las edades de éstos sugirieron que aquí se les criaba. Muy interesante fue el descubrimiento de entierros de niños neonatos, junto a los cuales se hallaban huesos de crías de perros, como si se hubiera buscado que la edad del humano fuera igual o equivalente a la del animal.

Como tercer ejemplo está la unidad de bajo nivel de Tlajinga 33, ubicada al sur de la ciudad. Desconozco el número de perros identificados pero los antropólogos a cargo del proyecto, Randolph Widmer y Rebecca Storey, indicaron que estos animales no fueron una especie abundante en la zona y que nada indicaba que se les hubiera criado allí; más bien parecía que las personas del lugar adquirían los perros que necesitaban, ya fuera para alimentarse o para realizar algún rito.

Estos tres ejemplos dejan ver varias condiciones en relación con los perros teotihuacanos: se empleaban como alimento y en ritos, eran ampliamente utilizados pero no todos los teotihuacanos tenían igual acceso a ellos y aparentemente había quienes los criaban y quienes sencillamente los adquirían. Este último aspecto abre la opción de que en la ciudad existiera un real comercio con perros, efectuado por personas dedicadas a su crianza y venta.

¿Qué sabemos sobre el tipo de perro que existió en Teotihuacan? Todos los restos estudiados presentan las mismas

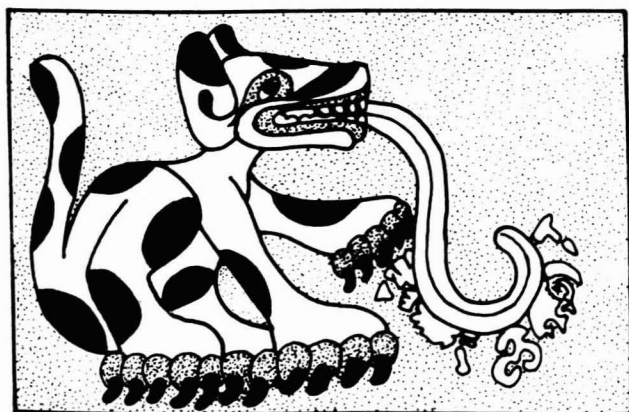


Figura 7. Pintura del Palacio de Tetitla que representa a un perro. Los dientes chicos, espacios entre ellos y ausencia de caninos pueden indicar que el animal representado es un Xoloitzcuintli



Figura 8. Cráneo de un perro descubierto en excavaciones de Tula, Hgo. Sus caracteres muestran que el ejemplar era un "típico perro mesoamericano"

características descritas hasta ahora: un solo tipo de perro que tenía el cuerpo cubierto de pelo, de dimensiones normales y poco especializado morfológicamente, o sea que los teotihuacanos convivieron con una sola raza de perro, la misma que existía en la región desde el periodo Formativo.

La iconografía zoomorfa teotihuacana se ha estudiado poco y la de los cánidos aun menos, por lo que no sabemos si sólo se representó al "típico perro teotihuacano" o a otros más. No obstante existe una evidencia que permite suponer que los habitantes de Teotihuacan quizás llegaron a tener contacto con nuevas razas de perros; se trata de una pintura del palacio de Tetitla (Fig. 7) donde está representado un perro de piel lisa y colores blanco y negro con grandes orejas paradas y dientes "peculiares", ya que no se observan caninos y son evidentes los huecos entre las pequeñas piezas. Tal descripción se ajusta mucho a lo que es un perro pelón mexicano, por lo que es atrayente la idea de que los teotihuacanos conocieron a esta raza, aunque en los restos óseos estudiados no hay evidencia al respecto.

Después de la caída de Teotihuacan, Tula se convirtió en la ciudad más importante de Mesoamérica y, afortunadamente, existen suficientes datos para saber qué papel jugó el perro en ese momento.

La relación entre hombre y perro no varió en lo que respecta a alimento y religión pues los restos de este animal se encuentran tanto en basureros como en áreas de culto; otra cosa es lo referente a los tipos de perros, ya que por primera vez aparecen en el registro arqueológico nuevas formas, muy probablemente nuevas razas, pertenecientes al Postclásico inferior (900-1200 d.C.).

De acuerdo con los datos obtenidos, la raza de perro más común era el típico perro con pelo y 50 cm de alzada pues más de 70% de los restos pertenecen a este animal (Fig. 8); en segundo lugar (25%) se encuentran los perros pelones, identificados gracias a que los adultos tenían un solo molar (Fig. 9); por último están los huesos de un ejemplar con pelo (o sea que tenía dentadura completa) pero cuyos miembros eran 30% menores de lo normal, por lo que presentaba una



Figura 9. Dentarios de perro con un solo molar y sin caninos. Estas piezas son una importante evidencia de que en Tula había perros pelones, ya que los ejemplares actuales presentan esta característica

alzada no superior a los 35 cm (Fig. 10). Ignoro si los nuevos tipos de perros fueron criados en Tula o en otra región y si aparecieron antes del Postclásico inferior; sin embargo, lo más importante es que se trata de la primera evidencia concreta de la existencia de razas caninas distintas a lo que había sido “el perro común mesoamericano”.

La llegada de nuevos pueblos y el surgimiento de guerras y movimientos políticos durante el Postclásico no alteraron nada la relación hombre-perro. El uso de este animal como alimento y para ritos continuó, así como la existencia de personas dedicadas a su crianza. En Tenochtitlan, por ejemplo, había un mercado de perros donde los animales se podían adquirir de acuerdo con las necesidades de cada quien.

Las dos nuevas razas de perros se hicieron comunes en Mesoamérica, de ahí que cuando los españoles se establecieron en el territorio, fray Bernardino de Sahagún describió tres tipos de perros en el *Códice Florentino*: el itzcuintli (perro, en náhuatl), el xoloitzcuintli (perro raro, en náhuatl) y el tlalchichi (perro de piso, en náhuatl). El primero es un perro con pelo abundante, orejas caídas y cola esponjada, el segundo es el perro pelón mexicano (ilustrado dos veces, en un



Figura 10. Húmero, dentario y fémur de un perro de miembros cortos encontrado en Tula, Hgo. Los huesos de los miembros son 30% más cortos de lo normal. La presencia de premolares y caninos prueba que el animal tenía el cuerpo cubierto de pelo

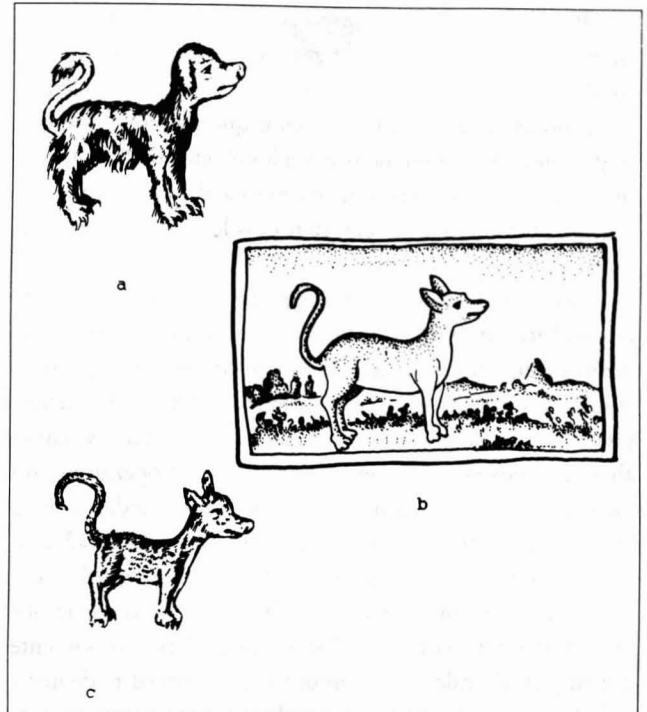


Figura 11. Representaciones de perros en el *Códice Florentino*: a) Itzcuintli; b) Xoloitzcuintli; c) Tlalchichi

caso con orejas paradas y en el otro con orejas caídas) y el tercero es un perro pequeño, con hocico afilado, pelo y orejas erguidas (Fig. 11).

De enorme valor científico es la relación de los hallazgos de Tula con la descripción de Sahagún sobre los perros, ya que con ello puede confirmarse la existencia de tres razas de perros mesoamericanos y cuál era su aspecto. En síntesis, el itzcuintli es el “típico perro con pelo” de que se ha hablado repetidas veces; todo indica que eran animales de un solo color, pelo abundante, orejas caídas y cola esponjada. El xoloitzcuintli es el actual perro pelón mexicano y el perro de patas cortas con pelo sería el tlalchichi, el cual además sería de orejas erguidas y un solo color. Dado que el itzcuintli es el más antiguo, parece probable que haya sido el ancestro de las otras dos razas (Fig. 12).

Por razones que desconozco, la llegada de la cultura europea significó el fin del vínculo hombre-perro que existía en Mesoamérica y el ocaso de dos de las tres razas de canes. El itzcuintli y el tlalchichi no aparecen en obras posteriores, por ejemplo en las *Obras completas* del naturalista Francisco Hernández o en la *Historia antigua de México* del jesuita Francisco Javier Clavijero. Ambos autores hablan de los perros de la Nueva España y mencionan al xoloitzcuintli pero nada indican de los otros dos. Extraña e irónicamente, Hernández y Clavijero llenaron ese vacío con razas imaginarias: perros jorobados, perros de monte, perros que no son perros, en fin, formas y razas que ellos aceptan no haber visto nunca, que describen porque alguien les dijo que en cierto lugar los habían visto pero que jamás existieron en Mesoamérica.

Por último, persiste la importante pregunta: ¿Qué queda en el México actual de estas tres razas de perros? Sin duda el xoloitzcuintli ha sido el más afortunado pues su raza subsiste e incluso es vista como poco menos que una joya. Desgraciadamente, tal y como ocurre con los objetos preciosos, sólo unos cuantos mexicanos tienen acceso a él y pocos lo conocen, no obstante que sus características lo convierten en una excelente mascota urbana.

Quizás haya quien piense que una raza tan abundante como el itzcuintli debió sobrevivir al paso del tiempo; tiene razón ya que este animal aún vive en México, aunque se le conoce y erróneamente como "perro criollo" y es menospreciado pues se le ubica como "animal corriente". Cuando abandonamos la zona metropolitana y nos tropezamos con un perro de color amarillo o bermejo, orejas caídas, cráneo alargado, no robusto y cola con pelo abundante (Fig. 12a) estamos viendo a unos de esta raza, al tipo de perro que ha existido en este territorio desde hace 8000 años. Si los mexicanos lo consideramos como un "perro común" es precisamente por su gran abundancia y porque lo vemos tan parte de nuestro México como los mismo nopales; es evidente, sin embargo, que el orgullo que sentimos hacia los nopales y tunas aún no lo hemos desarrollado hacia este perro.

Por último, falta ver qué pasó con el tlalchichi. En la actualidad no existe un perro de patas cortas que podamos considerar propio de nuestras tierras; además, ningún autor colonial menciona a este tipo de perro. Es probable que nunca haya sido una raza abundante; además, tal vez desapareció durante la Colonia; sin embargo existe otra posibilidad: que continuara modificándose al paso del tiempo hasta convertirse en una raza distinta a lo que aparece en el *Códice Florentino* (Fig. 11c).

Además del xoloitzcuintli existe otra raza que siempre ha sido considerada oriunda de México, aunque sabemos menos de su origen que de cualquier otro tipo de perro: el chihuahueño (Fig. 12d). Dado que el tlalchichi parece haber sido una raza que tendía hacia la disminución de talla, es posible que dicho proceso continuara hasta que el chihuahueño fue considerado como raza independiente, al tiempo que la gente olvidaba cuál había sido el tipo de perro del que provenía. (Fig. 11c-d).

Ocho mil años de existencia en estas tierras, participación continua y activa dentro de la civilización prehispánica, formación de nuevas razas, sin duda una larga historia es la que ha tenido el can en México, una historia digna de ser recordada cada vez que tengamos un perro frente a nuestros ojos y dudemos entre acariciarlo y darle un golpe. ♦

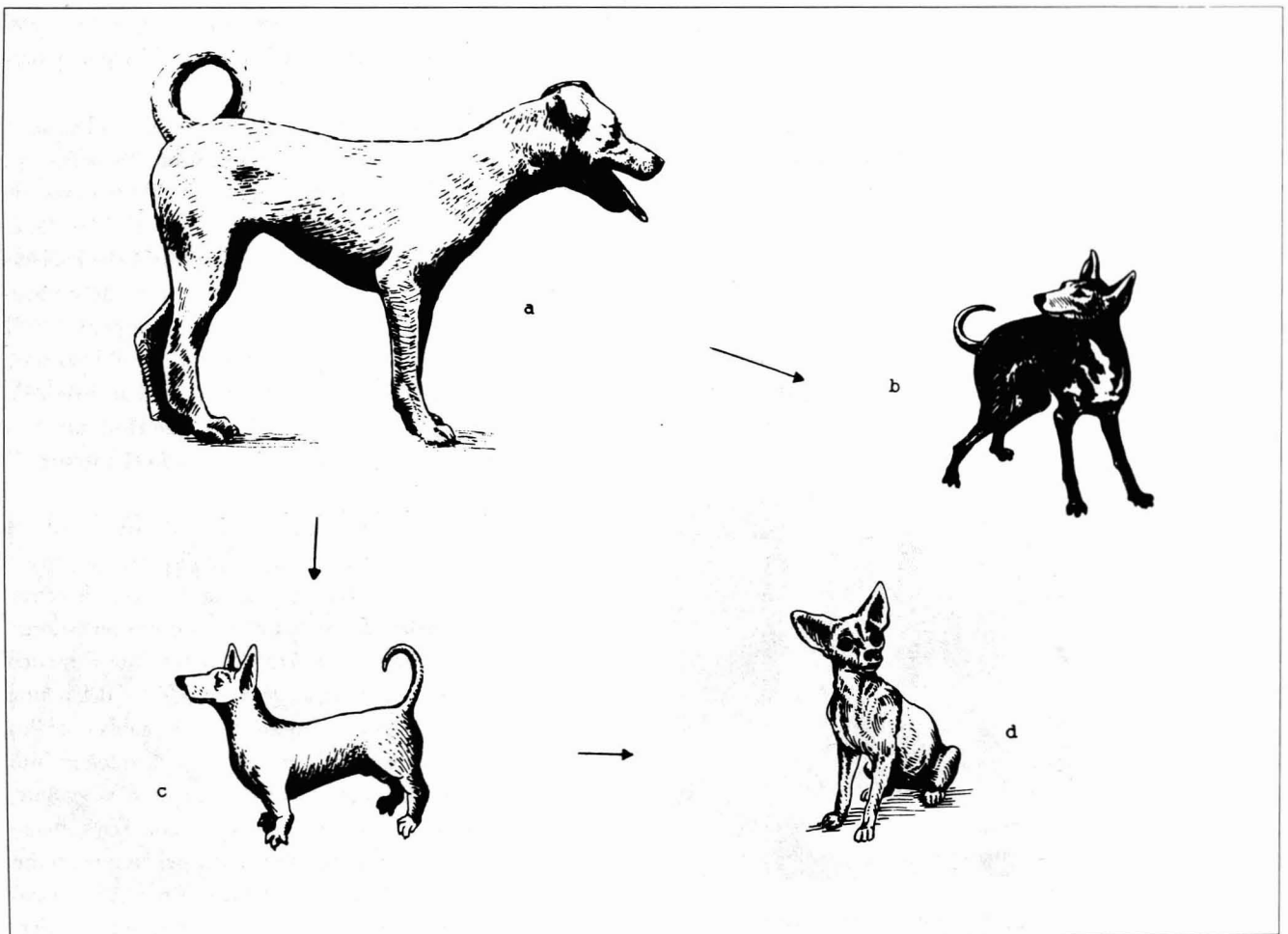


Figura 12. Genealogía de los perros mesoamericanos: a) Itzcuintli o Chichi; b) Xoloitzcuintli; c) Tlalchichi. Posiblemente el perro chihuahueño actual (d) es descendiente de este último

Legitimidad musical en una fiesta nahua

♦
ELENA LAZOS CHAVERO
JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ PÉREZ
MARÍA DE LOURDES GODÍNEZ GUEVARA

El encuentro de dos corrientes musicales, la tradicional y la moderna, la propia que se vuelve ajena y la externa que se interioriza, resulta muy estruendoso. Los contrarios comparten durante una noche la plaza principal de Tatahuicapan, un poblado nahua perteneciente a la Sierra de Santa Marta, Veracruz. Por un lado tocan los 7 Hermanos, grupo de jaraneros de la propia comunidad, formado recientemente con el fin de rescatar la cultura huapanguera tradicional del sur de Veracruz; por otro lado los 7 Latinos, conjunto que interpreta la música de mayor popularidad en todo el territorio mexicano y que ocupa el lugar principal de la fiesta en honor al santo patrono de Tatahuicapan.

De los 7 Hermanos...

El escenario, cubierto por una lona, es una pequeña tarima rústica hecha con madera de cedro rojo para dar resonancia al zapateado huapanguero. Los jaraneros se colocan a un costado del tablado; los danzantes o bailadores suben por turnos por cualquiera de los otros tres lados libres. Los 7 Hermanos son indígenas nahuas, la mayoría campesinos sin tierras, que cultivan su milpa en terrenos prestados, por lo que completan sus ingresos como jornaleros en las fincas ganaderas, en los prósperos sembradíos comerciales del litoral del Golfo o en la propia comunidad. Todos son hombres. Los más jóvenes, en promedio de veinte años de edad, han sido iniciados recientemente en la música por sus compañeros mayores, quienes son depositarios y transmisores de esta tradición huapanguera en la comunidad. Estos músicos no perciben ingresos por su actividad. "Ellos van por la afición que le tienen a la música. Nunca se cobra ni en casamientos ni en eventos... solamente nos dan la comida y unos refresquitos..." nos dice un jaranero. Y si inocentemente les preguntamos por qué no cobran por su espectáculo, obtenemos como respuesta sonrisas irónicas pues su música no está valorada ni por la propia comunidad indígena ni por las comunidades mestizas de la región.

El número de instrumentos de un grupo de jaraneros varía de acuerdo a las características regionales y al tipo de acontecimiento musical; no obstante, la dotación convencional se compone de una guitarra de son de cuatro cuerdas, un requinto de ocho cuerdas, jaranas segunda, tercera y cuarta, una guitarra vozarrona y el chagüiste o mosquito, que también es un instrumento de cuerdas. En particular, en los 7 Hermanos hay además dos guitarras medias terceras. Debido a su organización incipiente el número de participantes varía en cada oportunidad, y con ello los instrumentos ejecutados. Todos los instrumentos están hechos de cedro rojo, material autóctono de la sierra; cada uno tiene su historia: algunos han sido heredados de los padres, la mayoría manufacturados por un artesano de un pueblo aledaño y unos pocos comprados fuera de la región con créditos del Instituto Nacional Indigenista.

Acompañan a este grupo cinco danzantes hombres que van alternándose uno a uno o haciendo par con una mujer. Ellos son los actores principales del suceso. La participación en el baile está limitada a los "valedores" que dominan el sonoro zapateado. Cada "bailador" interpreta de manera personal la música pero en conjunto y con los jaraneros deben mantener una sincronía en el ritmo. "Empieza un fandango muy bueno, porque cuando la gente empieza a taconear al son de la jarana se oye un ruido muy... como que van al son con la jarana; porque a veces cuando el bailador no da los pasos con la jarana, se va enturbiando..." se nos explica.

Entre juegos mecánicos —a los cuales ningún niño se sube por su alto precio—, puestos de *fritangas*, ensordecedores merolicos vende-peltre y simplones juegos de azar, se oye el repiquetear de jaranas y tacones. Un reducido público compuesto en su mayoría por hombres y niños curiosos escucha las interpretaciones de los 7 Hermanos. La actitud poco expresiva de los espectadores ilustra la escasa importancia que tiene esta manifestación de la cultura tradicional en la comunidad.

Parte fundamental del grupo de jaraneros es el *versero*, aquel que compone, improvisa y recita versos amorosos, burlescos, irónicos, versos sobre la vida cotidiana, recuerdos nostálgicos del terruño, invitando siempre a participar al público. Así se mantiene el espíritu fandanguero. En el fondo se oye, "...colás, colás, mujer de Nicolás, lo mucho que te quiero y lo poco que me das..."

Un conocido versero de Pajapan, pueblo vecino a Tatahuicapan, nos cuenta: "Empecé a hacer unos pequeños versos, y a ensayar hasta que nos salió un verso que se llama 'El pájaro Cu', es un son que realmente entusiasma a la gente..."

El pájaro Cu

I

Señores muy buenas tardes,
muy buenas tardes señores,
venimos para cantarles,
los versos de la jarana.

II

De Pajapan a Coatzacoalcos,
Chacalapa y Chinameca,
pasando por Tatahuicapan,
cada quien con su maleta,
con la gente de Pajapan,
llegamos en camioneta.

Estrillo

Eres mi prenda querida,
mi prenda querida eres,
la admiración de los hombres,
el amor de las mujeres.

III

Trenzando muchas correas,
algo puede suceder,
no a chupar ni a echar peleas,
venimos cual debe ser,
a compartir las ideas,
para juntos aprender.

IV

Somos pájaros viajeros,
Pajapan y Tecolapan,
y más pueblos jaraneros,
y donde el pueblo se goza,
como somos compañeros,
nuestro corazón reposa.

V

Hay pájaros advertidos,
en el campo es la verdad,

ellos cantan desmedidos,
con mucha celebridad,
y yo con cinco sentidos,
no tengo libertad.

VI

En los llanos y manglares,
soy pájaro de campo,
y no sólo hago cantares,
me doy ratos de recreo,
anduve a la laguna,
pescando en la canoa.

VII

Somos pobres y muy unidos,
campesinos con sombreros,
nuestras tierras están en manos,
de los grandes ganaderos,
los cultivos y potreros,
y los encierros de caminos.

Isidro Martínez Lorenzo
Pajapan, Veracruz, 1992

"...Y aquí con ustedes, los 7 Latinos"

En la plaza de Tatahuicapan, ocultando el despintado edificio de la Comisaría Ejidal y a un costado de la iglesia, se levanta el colosal escenario luminoso de los 7 Latinos; el templete instalado a una altura considerable y a la vista de todos, cubre casi completamente el lado frontal de la plaza. En ambos extremos del foro se ubican enormes bocinas y al centro se han distribuido los instrumentos musicales, que tienen como fondo un telón azul marino que cambia de tono por los juegos de luces.

"Después de una gira por el sur del país, llegan hasta ustedes, en este hermoso pueblo de Tatahuicapan, los 7 Latinos..."; así presenta el anunciador al famoso conjunto musical de Catemaco, intérprete de las canciones más populares del momento. El variado repertorio, que incluye desde el mambo, la "Sopa de caracol", el chachachá, el popurri de salsas y cumbias hasta las innovadoras "quebraditas" nortteñas, atrae a un público de diversas edades, gustos y sectores sociales. Los músicos, algunos muy jóvenes, ataviados ostentosamente, están acompañados por dos bailarinas de excitante vestimenta.

Grupos como éste, de los llamados tropicales, son los que se dedican a animar los imprescindibles bailes de ferias y fiestas patronales de las poblaciones rurales y suburbanas de Veracruz. La mayoría de sus miembros proviene de comunidades agrícolas o barrios periféricos de las ciudades donde, además de la música, ejercen otros oficios: son mecánicos, profesores, albañiles, etcétera. Es característico que la organización y promoción publicitaria de estos conjuntos

musicales esté a cargo de miembros de sectores de clase media urbana vinculados a lo que se conoce como el "mundo del espectáculo".

Algunos de estos grupos, como los 7 Latinos, han logrado despuntar hasta convertirse en prósperas empresas. Su gran éxito económico se hace evidente en los magnos vehículos, plantas de luz, instrumentos, equipo y recursos escénicos que los rodean. Sus altos ingresos provienen de la acumulación durante años de las ganancias de la venta de boletos de entrada a los bailes, mismas que se incrementan conforme aumenta el número de discos y casetes grabados, que ellos mismos financian. El negocio se cierra a su favor cuando el "grupo-empresa" compra la plaza totalmente, con lo que se logra controlar la bebida y comida que se expende en el lugar.

Entre bongoes, timbales, maracas y trombones, los músicos van tomando su lugar. Todos los instrumentos, de mediana y baja calidad, son importados. La batería es especialmente sonora; el ecualizador electrónico produce efectos auditivos que gustan mucho a los participantes en el baile; el bajo, el requinto y las trompetas ya están en manos de sus ejecutantes, cuyos trajes emiten fuertes destellos por el contraste de luces multicolores.

Cada instrumento y cada músico se encuentra en distintos niveles: al fondo y en los extremos los instrumentos de percusión; al frente y a la izquierda el órgano y a la derecha el bajo y el requinto; el primer plano lo comparten las bailarinas y el vocalista principal. La consola que controla los decibeles y las luces ha sido instalada de cara al escenario; entre ambos, se apuestan las parejas bailadoras.

El montaje está listo. El fuerte sonido de todos los instrumentos opaca los ruidos desordenados de los alrededores; cuando el baile inicia, se apuntalan los ánimos y la feria toma un nuevo giro. El centro de atracción se ha activado.

Aun más jóvenes que los músicos son los muchachos que bailan. Estos adolescentes provienen de diversas comunidades, principalmente mestizas, de la región. En el último de una serie de cuatro bailes, los recursos monetarios se hallan tan mermados que a muchos jóvenes tatahuicapeños sólo les queda escuchar y mirar. Bailar con la música de los 7 Latinos resulta caro. A los bailes anteriores acudieron jóvenes tatahuicapeños, tanto indígenas como mestizos, conservando los límites de su identidad en la elección de parejas. Para unos los límites son de dominación, para otros de subordinación cultural. En esta ocasión entre los asistentes figuran ganaderos que se distinguen por sus sombreros, guayaberas y botas, algunos acompañados de sus hijos varones pero muy pocos con sus esposas e hijas. "Para qué voy a traer a mi esposa; si la puedo abrazar en la casa para que la voy a abrazar aquí..." dice un enamorado ganadero. Este sentimiento compartido por la mayoría de los hombres denota el clima de infidelidad, de permisividad, de doble moral que impera en la relación con la esposa; los hombres están al acecho de conquistas casuales o buscan el inicio de una relación de amantes. Igualmente participa en el baile, con particular

elegancia, un amplio contingente de maestros rurales y unos antropólogos que no cumplen con los cánones del vestido.

Llama la atención la seriedad que guardan las parejas al bailar, situación que genera un ambiente de tensión e impide la posibilidad de entrar a una relación sexual fortuita; el silencio y las miradas de mujer y hombre que se esquivan entre sí resultan más notorios cuando se supone que en la esperada fiesta del pueblo debe prevalecer el bullicio. Esta actitud impávida contrasta con la imagen tan recurrente del veracruzano tropical. Una norma a observar al inicio de cada pieza musical es la actitud de hombres y mujeres de mantenerse durante dos o tres minutos sin realizar pasos de baile, como si esperaran que alguien marcara el ritmo.

Una alambrada delimita el área de baile, separa a los danzantes del público, a los más privilegiados de los menos, a la minoría de la mayoría, a los hombres que lustran su machismo a cada instante de las esposas que pasivamente observan a sus maridos divirtiéndose con mujeres más jóvenes. Pareciera que la música se detuvo en esa malla circular porque más allá de ella sólo hay espectadores. Mientras, los niños deambulan entre los juegos mecánicos infantiles y los juegos de azar, igualmente como espectadores.

Un lugar contiguo al escenario de baile, de gran atracción para los hombres, es la gran carpa cantinera donde se consumen bebidas alcohólicas, a discreción. Las mesas son atendidas por jóvenes ciudadinas que por acompañar a los clientes a tomar cobran cada cerveza al doble de su precio normal.

A propósito de san "Gabriel"

Significados y significantes diversos confluyen al mismo tiempo en el mismo lugar: fandango huapanguero, cumbias y merengues, bailadores y espectadores, cervezas y algodones de dulce, pollos asados, sartenes y cubetas de plástico anunciadas a viva voz. Estas expresiones culturales contradictorias y complementarias se dan cita para festejar al olvidado arcángel san Gabriel, patrono de Tatahuicapan, albergado en el galerón que constituye la iglesia, donde los santos en el fondo "observan" lánguidamente a sus pocos seguidores como si ellos mismos hubieran perdido la fe en sus propios milagros.

La fiesta del pueblo reunía tres mayordomías: la de san Gabriel, la del santo de la Buena Suerte y la de san Cirilo. Se iniciaba con esta última el día 18 de marzo, le seguía la del santo de la Buena Suerte el 22 de marzo y se terminaba con la de san Gabriel, los días 23 y 24 de marzo. De esta serie de mayordomías sólo quedó la de san Gabriel como la festividad religiosa pública más concurrida. A pesar de su restringida participación en la liturgia y en su preparación, los tatahuicapeños siguen compartiendo una identidad alrededor de esta imagen. Algunos pobladores nos comentan: "¿Vienen a la fiesta del patrono? Todos los que se han ido regresan a la fiesta. Vienen los de *Coatza*, los de *Mina*, hasta los que se fueron a México." Sin embargo, ahora sólo los ancianos de la comunidad conocen las fases rituales, los preparativos y las normas que rigen el

conjunto de la celebración ritual. Los jóvenes mayordomos, a pesar de tener este cargo, participan de manera muy pasiva, ignorando las reglas y la simbología ritual.

Con respecto al santo de la Buena Suerte, mala suerte ha corrido pues hacía dos años que no tenía mayordomo. "Qué bueno que ya vinieron por su caja...", dice el mayordomo de 1992, refiriéndose a la caja de madera que simboliza al santo, debido a que alberga las ofrendas de sus fieles, "...ya nadie la quería". A pesar de que la imagen del santo de la Buena Suerte ocupa la parte central del altar y es una de las representaciones de Cristo en la cruz (ataviada con un mandil blanco de encajes y un rebozo blanco que tapa la corona de espinas y las heridas de su pecho), recibió la visita de sólo una decena de feligreses el día de su celebración.

La primera mayordomía, dedicada al cuidado de san Cirilo, tuvo una celebración importante, misma que ahora se reduce a un grupo cerrado de creyentes. Este cambio de lo público a lo privado se explica por la historia tan turbulenta que tiene la imagen de san Cirilo, que es una piedra labrada olmeca encontrada en la sierra, lejos de Tatahuicapan. Debido a su poder milagroso, fue escondida por un creyente y posteriormente robada, lo que causó lluvias torrenciales, enfermedades, embrujos y muertes. Esta piedra prehispánica pasó de pueblo en pueblo hasta ser depositada en el templo de Tatahuicapan, donde fue bautizada con el nombre de san Cirilo. De ahí fue sustraída en los años setentas a causa de su reconocida fama. La comunidad identifica como consecuencia de este robo el inicio de la deforestación del volcán San Martín Pajapan. Hoy, la imagen se encuentra bajo la custodia de un pequeño grupo de fieles que celosamente la guarda ante propios y extraños de la comunidad. Derivado de esto, muchos de sus adeptos quedan excluidos de las ceremonias en su honor. El silencio ofrecido al milagroso san Cirilo contrasta con los tonos disonantes en la fiesta de san Gabriel.

Las mayordomías son solicitadas por los lugareños para cumplir una manda ofrecida al santo de su devoción. Las mandas son consecuencia de una gran variedad de deseos que no han sido cumplidos: recuperar la salud, tener un hijo varón, tener trabajo, tener tierras, salvar una vaca desahuciada. La esposa del futuro mayordomo nos cuenta en qué consisten los dos milagros por los que se comprometió:

El quería tener un hijo, yo le pedí a todos los santos que me lo concedieran, lo tuve y 'ora tengo que cumplir. [...] Ya la pobre vaca estaba a la orilla del río, ya para morirse, pobrecita, daba lástima pues iba a tener su cría, le habían hecho todo, la inyectaron dos veces y nada, ahí seguí tirada, cuando yo tuve la idea de encomendársela a san *Grabiel*, y a los dos días la vaca se paró, ahora para la fiesta nos vamos a comer a la vaca y a su hijo.

La única mayordomía que se realiza bajo una manda colectiva es la ofrecida al protector de los campesinos, san Isidro Labrador. Cuando no ha llovido, varios agricultores realizan una modesta festividad en su honor el 15 de mayo. El santo es sacado de la iglesia y se le mojan los pies para provocar las lluvias.

Es importante señalar que durante el calendario ritual del pueblo la actividad de los mayordomos se restringe a las fechas dedicadas específicamente a cada santo. Estas fechas marcan el inicio y la continuidad de un nuevo ciclo donde se releva al encargado de cada mayordomía.

Las otroras concurridas mayordomías, convocantes de la colectividad católica tradicional indígena, han perdido su poder simbólico, debido en parte a la proliferación de grupos religiosos protestantes y a los elevados costos de la celebración.

La legitimidad musical y el santo patrono

En la fiesta del patrono san Gabriel se enfrentan y manifiestan en un tiempo y espacio reducido dos campos culturales, el de los 7 Hermanos y el de los 7 Latinos, cada uno con su propio público. La fiesta hace evidente la polaridad y la desigualdad social y cultural existentes, a la vez que intenta maquillar estas diferencias haciendo que el acontecimiento parezca un momento de encuentro y recreación generalizada.

Las identidades de cada grupo social construyen la ideología y cultura colectiva pero conservando, reafirmando e, inclusive, ampliando su coto de dominación. La fiesta sugiere una tolerancia mayor entre los grupos (entre ganaderos y campesinos, mestizos e indígenas, pobres y ricos, mujeres y hombres), permitiendo el encuentro pero sin llegar a borrar las diferencias. Los discursos contruidos por cada grupo admiten el convivio pero reclaman para sí y ante los otros su propio espacio de legitimidad. Los 7 Hermanos se autodenominan los defensores de la cultura tradicional, cultura que ha sido marginada por el sector dominante modernizador, que no es reconocida ni valorada más que por algunos sectores externos a la comunidad, con los cuales se vinculan sus defensores a través de las instituciones de promoción cultural. Los 7 Latinos son identificados por la comunidad como los auténticos exponentes de la música moderna y se deposita en ellos la legitimidad de toda expresión musical.

En estos dos conjuntos musicales se manifiesta el vaivén que marca las relaciones contradictorias entre el espacio local (indígenas nahuas de la sierra) y el espacio nacional. Se proclama una defensa de lo propio, deseando al mismo tiempo formar parte del campo cultural de afuera, que se entiende como lo moderno y lo válido. La competencia cultural y la relación de dominación que ésta supone no siempre implican una pérdida de los contenidos que estructuran las identidades regionales; más bien ciertas áreas de su vida llegan a enriquecerse al incorporar a su seno elementos nuevos o al revitalizar elementos de su propia cultura. ♦

Bibliografía

- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Col. Los Noventa), Grijalbo-CNCA, México, 1990, 263 pp.
Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura* (Col. Los Noventa), Grijalbo-CNCA, México, 1990, 317 pp.
Reuter, Jas, *La música popular en México*, Panorama, México, 1992.

El poeta



ENRIQUETA OCHOA

Para Octavio Paz

Introito

Él es el que despierta,
el que recuerda a ratos.
En sus hombros soporta
una cadena de existencias
ahogadas en el vértigo del caos:
Intentos,
rodeos,
viajes inacabados en el cristal de la palabra.
Él tiene la certeza de llevar
abierta la llaga de su memoria,
la lame,
 la relame,
 levanta en torno de sí una barrera en llamas,
y compra un puño de silencio
para incinerarse a solas:
Es el motín de todos sus ancestros.
Retiene lo que fijaron sus ojos desde el génesis,
los sonidos que lo cimbraron.
La velocidad súbita
de los cuerpos celestes en expansión.
Es el que una y otra vez penetra
el laberinto del sueño,
la piel incendiada del verano,
la mirada inmaculada del asombro,
las migraciones,
el intento de desprenderse.
Es el grito del que se despeña hacia sus profundidades,
la luz que se arroja,
 se pule,
 saca filo a su llama,
retrocede hasta el instante del estallido inicial,
sobreviene una pedacería entonces,
un alud de brillos desparramándose,
apedreando la garganta de los abismos.
Algunos cantan alfileteados en la memoria del tiempo,
ovillados en las celdillas de los siglos.
Otros van a obscuras gimiendo
tanteando la energía en el alumbramiento del verso.
Todo para encontrar un alfiler que nos fije,
una superficie en donde detenernos.

Propuestas para el estudio iconográfico de la pintura maya del área norte



LETICIA STAINES CICERO

El objetivo de este artículo es presentar, de manera general, la información que puede obtenerse al llevar a cabo el registro y posterior estudio de fragmentos pictóricos. En esta ocasión me referiré exclusivamente a evidencias de pintura mural localizadas en las estructuras de algunos sitios ubicados en el estado de Campeche y el sur del estado de Yucatán.

La importancia que los mayas dieron al uso del color no sólo se demuestra por los murales que se han conservado sino también porque sabemos que a partir de épocas tempranas, gran parte de las estructuras fueron revestidas en su exterior por colores: capas monocromas, policromas o imágenes; también con algunos trazos acentuaban los elementos arquitectónicos. De igual manera, sobre el color con el que cubrían los relieves y las figuras de estuco adosadas a los edificios, se delineaban diseños que enfatizaban o completaban el significado de la imagen.

No obstante, por ser la pintura un material frágil y sensible al tiempo, a las condiciones naturales y por haber recibido la agresión del hombre, hay pocos ejemplos que muestran la importancia del cromatismo en las manifestaciones culturales mayas.

La mayoría de los estudiosos ha analizado los murales más conocidos, debido al buen estado de conservación, a que se cuenta con una buena reproducción o al valor del significado de sus imágenes. Ejemplo de esto son los murales de Bonampak, Tulum, Xelhá, Santa Rita Corozal o Uaxactún. A pesar de que las fuentes escritas referentes a la cultura maya demuestran la existencia de otros ejemplos pictóricos, éstos han recibido poca atención. Tal vez se deba a su pésimo estado de conservación: ahora sólo se ven fragmentos, restos de un tocado o parte del cuerpo de un personaje.

La pintura mural maya es un valioso material de información, por lo cual su registro es de gran trascendencia. Por un lado se recuperan y se dejan al descubierto datos que enriquecen el material de investigación y, por otro, se

preserva esta producción artística a través de fotografías y dibujos.

El trabajo de registro

La búsqueda de evidencias pictóricas mayas en sitios arqueológicos ubicados en el territorio nacional se llevó a cabo, en una primera etapa, a través de la investigación bibliográfica. Desde el siglo pasado, algunos autores mencionan la existencia de murales; a veces los describen o solamente los reportan, sin embargo, con esta información la posibilidad de registrar otros ejemplos de pintura maya, además de los ya conocidos, aumentó considerablemente.

Es así que los diversos recorridos que hemos realizado por el área maya, dentro del proyecto "La pintura mural prehispánica en México", han cubierto varios propósitos. En lo que se refiere a la localización de los testimonios pictóricos, para llevar a cabo un registro lo más completo posible, el objetivo ha sido, principalmente, constatar la permanencia de las pinturas reportadas desde tiempo atrás.

Además de confirmar la presencia de algunos de estos murales, encontramos otros fragmentos que hasta ahora no han sido mencionados por los especialistas.

A la fecha, suman aproximadamente ciento cinco ciudades mayas en México con pintura mural; tomando en cuenta los murales localizados en zonas arqueológicas en Guatemala y Belice serían ciento trece. Este número se refiere a las ciudades y no a la cantidad de fragmentos pictóricos. Hay sitios que en varios edificios conservan evidencias pictóricas y en otros solamente queda, en alguna estructura, un mural o un fragmento. En esta cifra se incluyen murales como los de Bonampak, tapas de bóveda pintadas, fragmentos en bóvedas y en muros de lo que debieron ser grandes murales que ocuparon todo el interior de un cuarto, pequeños restos que apenas dejan ver líneas de alguna imagen, e inclusive porciones de diseños que son indescifrables.

Referencias bibliográficas

La parte norte del estado de Campeche y el sur del estado de Yucatán ha resultado ser una zona de relevancia en el registro pictórico. Esto se debe a que en la revisión bibliográfica encontramos que los viajeros del siglo XIX, entre ellos John L. Stephens (1963) y Teoberto Maler (1895, 1902), anotan en sus textos haber observado escenas pictóricas en muchos de los lugares que visitaron.

Por otro lado, en los estudios arquitectónicos efectuados en las zonas Puuc y Chenes, en particular los de H. E. D. Pollock (1970, 1980) y George Andrews (1985a, 1985b, 1986), también al describir los elementos arquitectónicos, indican brevemente la presencia de restos pictóricos en estructuras.

Algunas de estas referencias han sido igualmente importantes para los investigadores que llevaron a cabo estudios específicos sobre pintura mural en sitios peninsulares, como los de Merideth Paxton (1987), Alfredo Barrera (1980) y, principalmente, los de Karl H. Mayer (1983, 1990) y Martine Fettweis (1977, 1983).

En la actualidad la mayor parte de los trabajos realizados en esta zona se concretan a los estudios arquitectónicos de los que se han derivado propuestas estilísticas y cronológicas.

Entre los investigadores que estuvieron en estos sitios en los años treinta y cuarentas se encuentra H. D. E. Pollock (1980), quien tomó fotografías de algunos monumentos, como estelas, y de los relieves en jambas y dinteles, en los cuales están representadas figuras humanas y aparecen inscripciones jeroglíficas. Más tarde otros estudiosos, como Tatiana Proskouriakoff (1950), mencionan dichos monumentos sin profundizar en su significado.

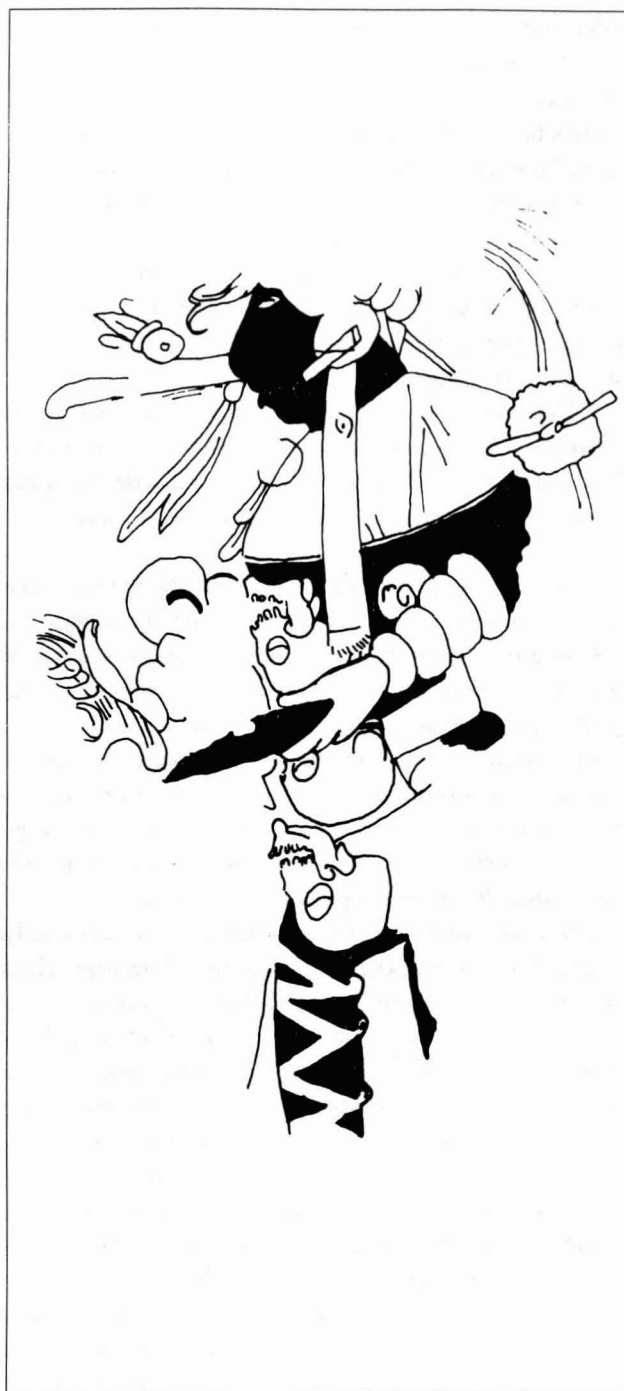
Es así que el área del norte de Campeche y el sur de Yucatán es casi desconocida y por lo tanto debe considerarse que se trata de una laguna para los avances en el conocimiento del proceso histórico de los grupos mayas que la habitaron.

Las pinturas del área noroccidental de la península

El fechamiento de la pintura mural resulta ser complicado; no puede ubicarse con precisión en el tiempo y para hacerlo es necesario utilizar datos arqueológicos, arquitectónicos, epigráficos y estilísticos.

Para esta zona contamos con datos arquitectónicos, los cuales señalan que la gran mayoría de los edificios registrados con pintura mural se sitúan en el periodo Clásico tardío (550-900). De acuerdo con sus rasgos temáticos y estilísticos, ubicamos a los murales, por el momento, también en el mismo periodo.

Las pinturas que se conservan en la región que nos ocupa son fragmentos de lo que fueron grandes murales, de la imagen pintada en tapas de bóveda, de bandas de jeroglífi-



Personaje del mural *Los sacrificadores* de Mulchic, Yucatán

cos, de algún diseño o los indicios de los colores que cubrieron el exterior de los edificios.

Al tener este registro que va de grandes fragmentos a restos pictóricos cabe reflexionar sobre lo que el contenido, la ubicación y el estilo de estas pinturas pueden proporcionar como material de apoyo para el estudio de esta área.

Revisión de los fragmentos

Yxché-Xlabpak, Xkochkax y Haltunchón, en el norte de Campeche, conservan restos de lo que fueron franjas horizontales de glifos en los muros exteriores de un templo.

Además de su valor como evidencias de pintura en el exterior, demuestran que en esta área, como en las Tierras Bajas centrales, se pintaban textos en las fachadas; ejemplos en las Tierras Bajas es la fachada norte de la estructura 1 y una de las fachadas de la estructura 4, ambas en Bonampak.

Otro tipo de evidencia son las franjas monocromas que delimitaban escenas y a la vez resaltaban el espacio arquitectónico y la entrada al recinto. No es posible saber si en algunos casos se utilizaban para acentuar únicamente los límites arquitectónicos o sólo se pintaban cuando las paredes se cubrían con escenas.

Ejemplos de ellas se han localizado en los bordes del cierre de las bóvedas en Halal, Dzula, Uxmal y Chacmultún. En Uxmal, además de la banda, quedan restos de glifos, que debieron formar parte de una franja horizontal que acompañó una escena.

En lo que respecta a las tapas de bóveda pintadas, éstas se consideran hasta ahora como una característica regional, debido a que se encontraron solamente en las regiones de Río Bec, Chenes, Puuc y Chichén Itzá. El inventario de estas piedras fue iniciado por K. Herbert Mayer (1983, 1990), quien, tomando en cuenta seis tapas de procedencia desconocida, localizadas en museos y en colecciones privadas, ha registrado, hasta el momento, 126 tapas de bóveda pintadas. A esta lista hemos agregado cuatro más, descubiertas durante los trabajos de campo del proyecto mencionado.

Son varias las características que definen estas pinturas. La piedra pintada ocupa la parte central de la hilera que cierra la bóveda. En su mayoría las figuras fueron pintadas en color rojo sobre el enlucido blanco, aunque hay muestras policromas. La mayoría de las imágenes van enmarcadas por una banda de glifos o delimitadas en la parte inferior y superior por estos signos; otras no presentan estos elementos. Las medidas varían entre 40 y 60 cm de largo por 20 y 35 cm de ancho.

Grandes fragmentos de murales en el área que nos ocupa son las escenas de Ichmac y Chelemí; mucho más pequeños son los de Dzibilnocac y Almuchil.

En Ichmac todas las paredes interiores de un cuarto estuvieron pintadas. Lo que ahora es visible son secciones de algunas de las escenas del mural, las cuales evidencian que se trataba de la representación de diversos sucesos. Un fragmento en la bóveda se compone de un grupo de personajes con grandes tocados, estandartes, lanzas y algunos con una cuerda en el cuello. Arriba de éstos aparece el glifo *cauac*. Abajo de ellos se observan las piernas de otro grupo de personajes y un asiento o trono con manchas de jaguar.

En otro lado de la bóveda se representa un enfrentamiento bélico. Un individuo de alta jerarquía, que ocupa la parte central de la escena, toma del cabello a otro personaje; en otra parte un grupo de individuos desciende de un cerro; llevan estandartes, lanzas y tocados elaborados. El mismo glifo *cauac* se repite cerca de los tocados.

El muro se divide en dos registros horizontales. En el superior se distingue otra fila de personajes, arriba de algu-

nos de ellos aparecen glifos que son cláusulas nominales. Los que están ubicados en el registro inferior se apoyan en bandas seccionadas que en su interior muestran elementos del inframundo.

En Dzibilnocac, Stephens (1963) observó en el siglo pasado un gran mural, en el cual reconoció varios personajes que describe como guerreros. De él solamente se conserva parte de una de estas figuras.

El fragmento de Almuchil consiste en una hilera de glifos que están junto a las plumas que probablemente formaban el tocado de algún personaje.

En Chelemí la superficie de la bóveda del cuarto 1 de la estructura 1 también estuvo pintada pero ahora sólo quedan pequeños fragmentos aislados. En el lado norte, lo que parece ser una banqueta o trono se repetía en el lado sur de la bóveda, según las evidencias actuales y el texto de Pollock (1980: 465). En otra parte hay figuras humanas en posición de "flor de loto" y una deidad solar, así como algunas figuras aún no identificadas.

Iconografía

La lectura iconográfica de estos fragmentos resulta un tanto compleja. Las escenas que han permanecido a lo largo del tiempo pueden tener elementos muy definidos cuyo significado sea preciso, como sería el caso de una banqueta o trono en Chelemí y en Ichmac que, sabemos con certeza, era utilizado para efectuar algún ritual o se empleaba como asiento de un miembro de la nobleza o de una deidad.

Sin embargo, los faltantes en los murales pueden ocasionar que llevemos a cabo una lectura incorrecta o inclusive que podamos cambiar el sentido real de la escena. Al proponer una interpretación que no esté completamente fundamentada, se perjudicarían los estudios que se realizan sobre el desarrollo histórico de los grupos mayas.

No obstante, los fragmentos que se conservan en Ichmac muestran claramente que se trata de la representación de un suceso bélico y el consecuente ritual para encontrarse con los antepasados en el inframundo.

De esto resulta que las escenas bélicas y los personajes guerreros fueron producto de un ritual que celebraba la élite tanto en las Tierras Bajas, el caso de Bonampak, como en sitios peninsulares, entre ellos, Ichmac, Dzibilnocac, Sodzil y Mulchic.

En cuanto a las tapas de bóveda, desde que las descubrió Maler (1895) en el siglo pasado (entre 1887 y 1889), las llamó "piedras ofrenda" por la ubicación dentro del recinto; él asentó que "todas las habitaciones importantes de las construcciones monumentales de la península poseían estas piedras ofrendas pintadas en tiempos pasados pero sus pinturas se han desvanecido por completo" (Mayer, 1983: 7-8).

Las imágenes en estas tapas pintadas consisten en la representación de figuras divinas o tutelares de linaje. Por lo común, la deidad que más se representa es el dios K o K'awil,

que dentro de sus variadas representaciones y atributos suele estar con una cabeza fantástica que lleva en la frente un espejo con un elemento alargado hacia afuera que termina en volutas. En su cuerpo aparecen escamas que señalan en parte a este dios como un reptil; en otras imágenes su pie se convierte en la cabeza de una serpiente.

El dios K estaba en estrecha relación con los gobernantes y era dador de alimento, de abundancia; es así que en algunas escenas aparece regando granos.

Los estudios epigráficos

Por los estudios epigráficos realizados en las Tierras Bajas centrales y del sur, es decir, el área del Usumacinta y del Petén, se sabe que la estructura gubernamental que regía a la sociedad, durante el periodo Clásico, presentaba la concentración del poder en una sola persona, es decir, un sólo gobernante.

Respecto al área norte las inscripciones que se han encontrado no recibieron cabida en las investigaciones de los especialistas pues consideraron que la documentación so-

bre los textos glíficos no ofrecía suficiente información (Grube, 1990).

Sin embargo, algunos autores han estudiado los textos glíficos de Uxmal y Chichén Itzá; de estas lecturas reconocieron que Uxmal es, hasta ahora, la única ciudad de esta área que tuvo una organización política similar a la de las Tierras Bajas, ya que se cuenta con textos que hacen alusión a personajes históricos (*ibidem*: 4-5).

En cambio en Chichén Itzá, aparentemente, no ocurrió lo mismo. Por el estudio de las inscripciones y las fuentes del siglo XVI, algunos autores proponen que en este sitio se estableció el *multepal*, que se traduce como un mandato de consejo donde grupos de parentesco compartieron el poder (*ibidem*: 10-14).

Recientemente, Nicolas Grube (1990) llevó a cabo una compilación de los textos glíficos del área septentrional de la península. A partir de sus propios datos y del material fotográfico de Harry Pollock, Karl H. Mayer y Tatiana Proskouriakoff, entre otros, hizo una lista de los sitios de esta zona que conservan textos glíficos en murales, tapas de bóveda, estelas, dinteles y relieves. No obstante, su estudio se concretó solamente al análisis de los textos de Xcalumkin, Uxmal y Chichén Itzá. En esta lista Grube no incluyó los glifos que se encuentran en las pinturas de Ichmac.

Por los textos descifrados en Xcalumkin, sitio ubicado en el norte de Campeche y cercano a Halal, Ichmac y Chelemí, Grube propone que la forma de gobierno que regía a los habitantes es el antecedente del *multepal* de Chichén Itzá, un gobierno compartido por miembros de un linaje; además, indica no haber encontrado el glifo que los epigrafistas traducen como "divino" y que por lo general alude al gobernante (*op. cit.*: 4). Grube sugiere que es factible generalizar la existencia de esta característica de gobierno, por lo menos en los alrededores de este sitio (*op. cit.*: 8).

Los materiales para la investigación de esta zona, como se ha mencionado, se reducen a datos arquitectónicos y, recientemente, a los estudios epigráficos: en el primer caso se llevó a cabo un estudio particular de cada uno de los sitios que en ese entonces se recorrieron, y en el segundo se trata del estudio de un sitio específico.

Ahora bien, ¿qué ofrecen los fragmentos pictóricos, antes citados, como material de apoyo para las investigaciones de esta área?

El glifo *cauac* representado en los murales de Ichmac, según la identificación hecha por Alfonso Arellano (comunicación personal, 1994), significa "divino" o "sagrado". En la cláusula nominal pintada en el muro poniente reconoce como uno de sus componentes al glifo *ahaw*, que es un título, o también significa *na*, linaje. De igual manera, Arellano identifica los glifos *k'ul ahaw*, localizados abajo del personaje central de la batalla, como "el señor divino" o "el señor sagrado", título que solamente recibían los gobernantes. Lo anterior nos indica que en los murales hay un personaje de alto rango dentro del régimen político que existió en este sitio



(Staines, 1993), lo cual nos lleva a considerar la posibilidad de que la forma de gobierno que Grube encuentra en Xcalumkin no se pueda aplicar a Ichmac.

Comentarios finales

Las escenas de enfrentamientos bélicos, filas de guerreros, toma de prisioneros y por consecuencia sacrificios se asocian a los rituales dinásticos. Son episodios de las actividades que realizaba el dirigente y los miembros de su linaje.

Este tipo de escenas, que en las Tierras Bajas centrales se ven representadas continuamente, las podemos encontrar en varios sitios del norte: Ichmac, Sodzil, Chacmultún y Mulchic, entre otros; es pues un ceremonial real característico del periodo Clásico (300-900). En el caso de los fragmentos pictóricos de Dzibilnuc y de Almuchil, a pesar de estar muy deteriorados, podemos afirmar que también fueron escenas de un ritual de la élite en el poder.

Retomando los restos de las franjas de glifos, podemos decir que son indicativos de una constante, esto es, la inclusión de textos pintados en las fachadas, sea de manera horizontal, tal vez acompañando una escena, o de forma vertical, como un solo texto.

El dios K, cuya figura es caracterizada constantemente en las tapas de bóveda, tiene su antecedente en las Tierras Bajas del sur, donde una de sus variadas representaciones, en estelas y relieves, es como centro maniquí, el cual es tomado por la mano del gobernante como símbolo de poder que, además, reafirma su relación con los dioses. Si bien en el área norte ocupa otro espacio (cierre de bóveda), continúa mostrando la misma iconografía.

Mencioné al principio de este trabajo la poca información que se tiene del área norte de Campeche y sur de Yucatán y que esta región parecía estar desprovista de testimonios pictóricos. Después de haber revisado, de manera general, algunos ejemplos de lo que aún se conserva del arte pictórico en sitios de esta área, me pregunto: ¿si no existieran fragmentos de escenas rituales, franjas de glifos o las bandas de colores que enmarcaban las escenas y los espacios arquitectónicos, se pondría en duda que los grupos mayas que habitaron esta zona compartieron conceptos políticos y cosmogónicos con los grupos de las Tierras Bajas centrales y del sur.

De esta manera, he querido mostrar que los pequeños fragmentos que se han considerado poco representativos son, finalmente, los que atestiguan la constancia de la tradición pictórica maya y de esto se deriva la importancia de su rescate. ♦

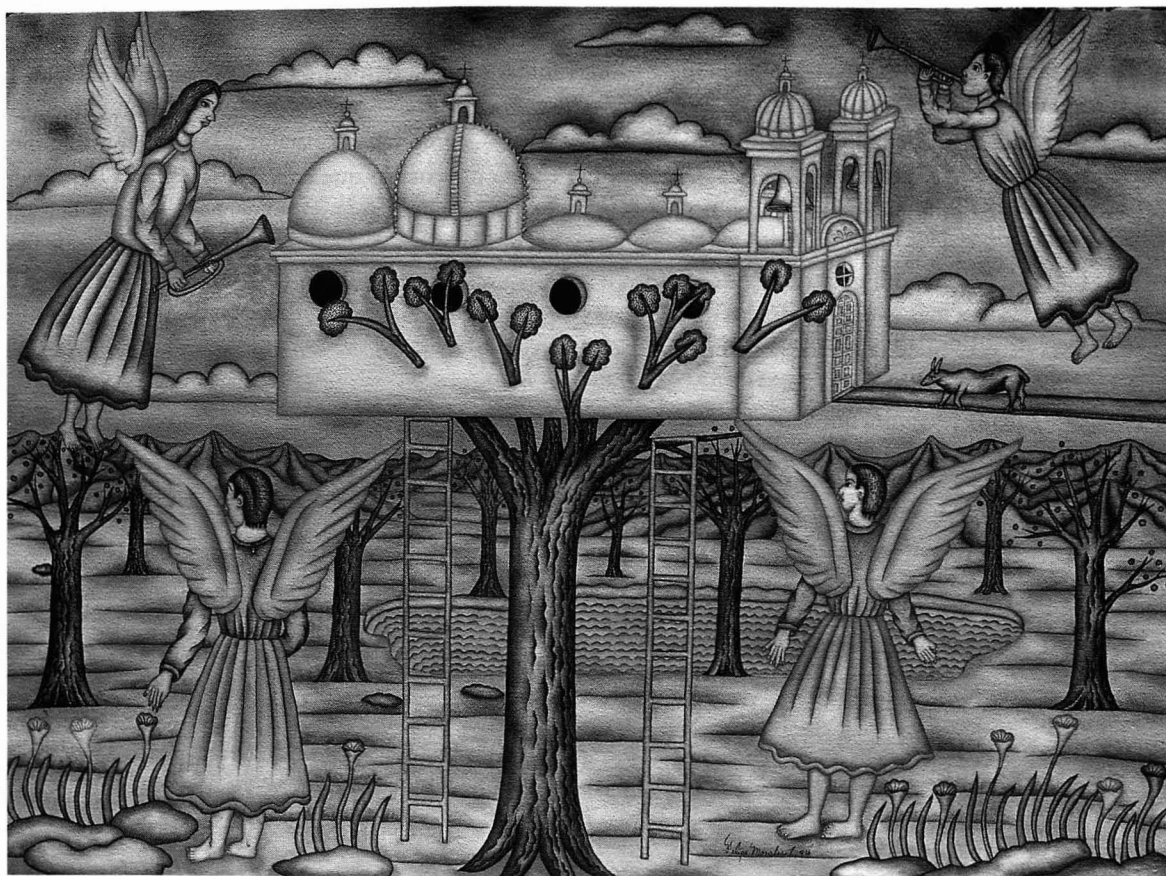
Bibliografía

- Andrews, George, Gerrie Andrews, Lourdes Toscano, Carlos Pérez A.
1985a Estudio arquitectónico de sitios de Yucatán y Campeche, informe de trabajo de campo de la temporada 84, 3 vols., inédito. Archivo de la sección de arqueología del Centro Regional de Yucatán, INAH.
- 1985b "Chenes-Puuc Architecture: Chronology and Cultural Interaction", en *Arquitectura y Arqueología, études mésoaméricaines* serie 11-8, Centre d'Études Mexicaines et Centroaméricaines, México.
- 1986 *Los estilos arquitectónicos del Puuc: una nueva apreciación*, Col. científica, SEP-INAH, México.
- Barrera Rubio, Alfredo
1980 "Mural paintings of the Puuc Region in Yucatan", en *The Palenque Round Table Series*, vol. 5, *Third Palenque Round Table*, parte 2, University of Texas Press, Austin.
- Fettweis-Vienot, Martine
1977 Reporte del proyecto de pintura mural del Puuc, abril 1977, manuscrito.
1983 "Cataloguin Mayan Mural Painting", en *Mexicon*, vol. 5, Nr. 3, Berlin.
- Grube, Nikolai
1990 *Hieroglyphic Sources for the History of Northwest Yucatan*, Theinische Friedrich-Ewihelms-Universität Bonn, paper presented at the First Maler Conference on the Archaeology of Northwest Yucatan, August 20-24, Universität Bonn.
- Maler, Toberto
1895 "Yucatekische Forschung", en *Globus* 68, Nr. 16.
1902 "Yucatekische Forschung", en *Globus* 82.
- Mayer, Herbert Karl
1982 Decorated Maya Capstones, a Preliminary List, Working Paper, Núm. 2, manuscrito.
1983 "Gewölbedecksteine mit Dekor der Maya-Kultur", en *Archiv für Völkerkunde*, Núm. 37, Wien.
1990 "Maya-Wandmalerei in der Puuc-region (Mexikon)", en *Antike Welt*, Núm. 1, Jahrgang. Sonderdruck 1.
- Paxton, D. Merideth
1987 *Codex Dresden: Stylistic and Iconographic Analysis of a Maya Manuscript*, Ph. D. Dissertation, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan.
- Pollock, H. E. D.
1970 "Architecture and Notes on Zone Chenes Ruins", en Bullard WR. editor, *Monograph and Papers in Maya Archaeology*, Cambridge Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Papers 61.
1980 *The Puuc: an Architectural Survey of the Hill Country of Yucatan and Northern Campeche*, Mexico, Peabody Museum, Cambridge.
- Proskouriakoff, Tatiana
1950 *A Study of Classic Maya Sculpture*, Carnegie Institution of Washington, publication 593, Washington, D. C.
- Staines Cicero, Leticia
1993 "Los murales de Chelem e Ichmac: un vínculo entre el norte de Campeche y las Tierras Bajas del sur", ponencia presentada en la VII Mesa Redonda de Palenque, Aniversario Katun, Palenque, Chiapas, 1993, en prensa.
- Sthephens, John L.
1963 *Incidents of Travel in Yucatan*, 2 vols., Dover Publications, Inc., New York.

Felipe Morales: el cielo del pueblo o el pueblo del cielo



ALBERTO BLANCO



Hablar de la pintura de Felipe Morales es en extremo difícil, debido a su muy engañosa facilidad. Todo en esta pintura parece dado de antemano, inspirado, prescrito, y —como tal— fuera de toda exégesis o interpretación. Por un lado, de alguna forma, recuerda esos retablos y ex-votos que en México son toda una tradición pictórica de honda raigambre popular que pareciera escapar a las marcas indelebles del tiempo y a la necesidad de explicar lo que resulta obvio: la vida es un milagro. Por otro lado, la obra de Felipe Morales forma parte, sin sombra de duda, de la corriente de pintura contemporánea oaxaqueña, que se distingue —entre otras muchas cosas— por encontrarse firmemente plantada en los mitos y leyendas de la tierra nativa sin renunciar por ello a la estética cosmopolita de fines del siglo XX.

Atendiendo a estas primeras notas parecería que, al menos en un principio, no es del todo injustificado que a su pintura se le haya calificado de *naïve*, toda vez que la primera impresión que provocan sus obras es la de una frescura sumamente convincente, con un tono que bien podría calificarse de añorado y con un gran candor en su realización. Además se puede agregar que se trata de una pintura figurativa, netamente descriptiva, sin elemento abstracto alguno, y que refleja con gran hondura y sensibilidad la vida de su entor-

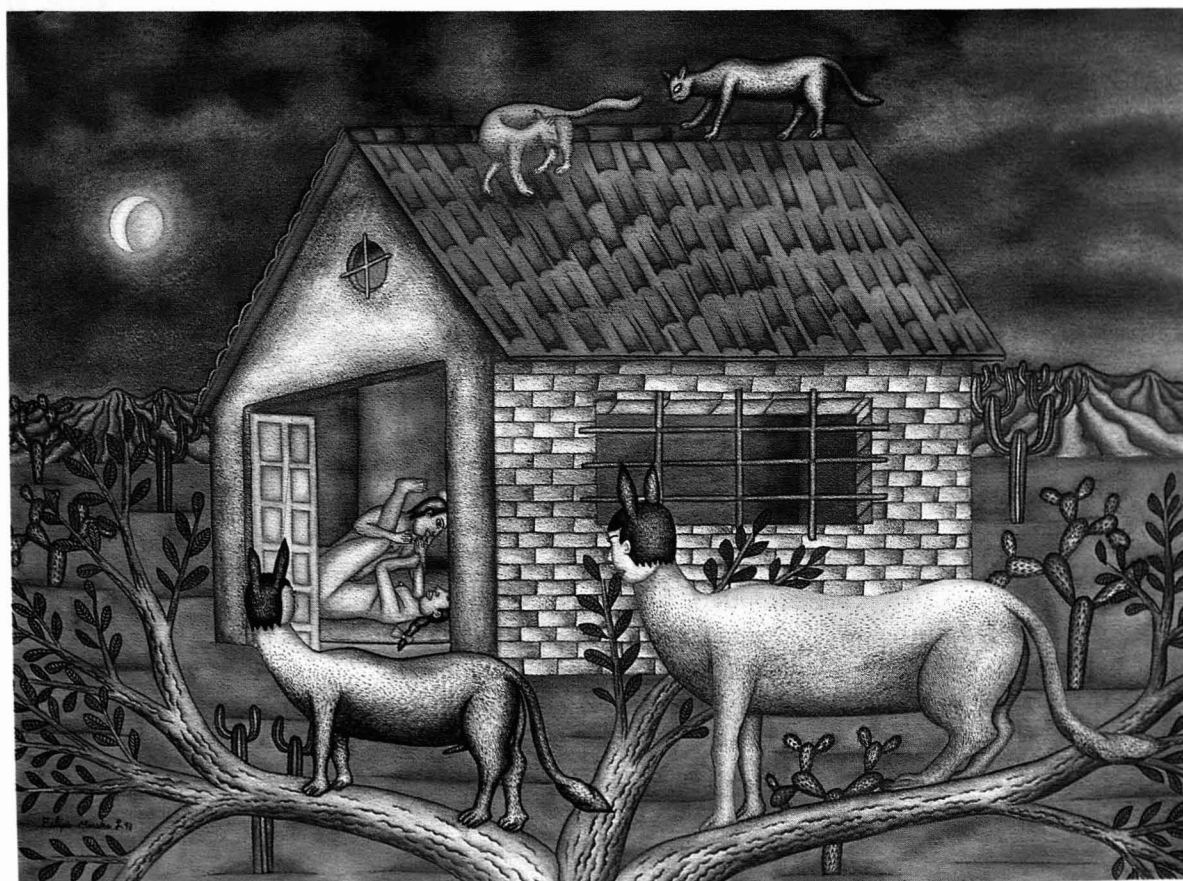
Felipe Morales, *La iglesia del cielo*, 1994, acuarela/papel, 56 x 76 cm

no: San Pedro Mártir Ocotlán, Oaxaca. Sin embargo, a medida que nos adentramos en la observación detenida de la pintura de Felipe Morales vamos reconociendo un arte que sólo con reservas se puede emparentar con el arte naif. Ahora bien, naif —o ingenuo— es un adjetivo de uso demasiado frecuente que amerita un comentario más detallado con el fin de dilucidar si le conviene o no a la obra de este pintor.

Para comenzar, habría que hacer aquí un poco de historia. ¿De dónde viene el término “arte naif” (masculino) o “pintura naïve” (femenino)? Para responder a esta pregunta me remito al libro de Hugo Covantes, *La pintura mexicana de la ingenuidad*, uno de los escasísimos estudios que en nuestro país se han dedicado a la pintura de este género, y que —por cierto— incluye uno de los primeros textos escritos sobre la obra de Felipe Morales: “El vocablo *naif* se ha prestado a ciertas confusiones. *Naif* es un adjetivo que proviene del francés y que quiere decir ingenuo, cándido, sencillo. El arte *naif*, por lo tanto, es el arte de la ingenuidad, del candor, de la sencillez; es un arte cuya virtud primera es la espontaneidad creativa y que no precisa conocer los cánones de la estética convencional o académica.”

Tomando esta concisa definición como punto de partida es lícito preguntarnos ¿qué tan ingenuo en realidad es el arte de Felipe Morales? O, para plantear la pregunta en otros términos —y si es verdad que se trata de la obra de un pintor naif— ¿en dónde radica su ingenuidad? Ciertamente no en sus composiciones ni en sus imágenes. Bastaría observar un trabajo como *Una ventana extraña* —que ya desde el mismo título nos hace ver que no hay mucha ingenuidad en lo que vamos a ver— como para constatar que las composiciones que trabaja Felipe Morales nada tienen de ingenuas. Esa cenefa o recuadro que enmarca la pintura dentro de la pintura —una ventana extraña— es en realidad una adivinanza visual en la mejor vena surrealista de René Magritte: se trata del “mundo real” que rodea a la obra... la obra dentro de la obra. Y es imposible decir qué es más fantástico, si lo que pasa dentro del cuadro o lo que pasa fuera. La pieza bien podría llamarse —parafraseando una vez más el célebre cuadro del maestro belga— *Esto no es una pintura naïve*. Se trata, sin duda, de una obra de gran malicia artística que poco —o tal vez nada— tiene que ver con lo que entendemos como arte ingenuo.

La siguiente pregunta que cabe plantearse tendría que ver con el candor. Si nos atenemos a la definición escueta, “candor” viene del latín *candidus*, que quiere decir “blanco”, de donde se deriva: “sin malicia”. Que las



Felipe
Morales,
*Los
amantes*,
1993,
acuarela/
papel,
56 x 76 cm

Felipe Morales,
*Septiembre
y octubre*,
1993,
acuarela/papel,
56 x 76 cm



Felipe Morales,
Samaritana,
1994,
acuarela/papel
56 x 76 cm



obras de Felipe Morales abundan en malicia estética me parece evidente. Ya he puesto como ejemplo el cuadro de *Una ventana extraña* y podría citar casi cualquier otro. Pondré como ejemplo el titulado *Septiembre y octubre*; la composición de este cuadro nada tiene de cándida; se trata de una aparición en pleno campo; de las nubes surge un altar que más que al Dios Padre, está dedicado al Padre de la Patria: el padre Miguel Hidalgo. En una mesa flanqueada por unas cañas o plantas de maíz se dispone un verdadero manjar a los ojos del espectador y a los del cura de Dolores. Al igual que en *Una ventana extraña*, el paisaje que podríamos llamar “de afuera” y el paisaje “de adentro” se extienden y se contraponen; las montañas azules del paisaje “real” vuelven a aparecer en el paisaje “irreal” de la visión, cuestionando el lenguaje pictórico mismo y, con él, nuestras certezas sensoriales.

La existencia de dos mundos, de paisajes dentro del paisaje o de cuadros dentro de los cuadros, es una constante en las obras recientes de Felipe Morales. *El rapto* es un ejemplo extraordinario en este sentido: el mundo de abajo —que, podríamos pensar, debiera ser el mundo real— es un mundo fantástico donde un animal con rostro de hombre rapta —en una inversión provocadora del mito de Europa— a una mujer desnuda y exhausta. Mientras tanto, en el mundo de arriba —el que, podríamos pensar, debiera ser el mundo ideal— se prepara el pan nuestro de cada día en un par de mesas que sirven de escolta a un

horno tradicional. Nótese que hay una luna arriba y una luna abajo; y que “la luna de abajo” es significativamente más grande que la del “mundo real”. Valdría decir que el pintor intenta jugar aquí con nuestra noción de realidad contraponiendo el paisaje real al paisaje más que real y hasta “superreal” o “surreal”. No es por casualidad que la pintura de Felipe Morales ha sido calificada lo mismo de *naïve* que de surrealista: “un surrealismo tenue —dice Covantes— sin tortuosidades que demeriten su condición de ingenuo”.

Por lo que toca al candor desde un punto de vista moral es un asunto que resulta muy difícil —y tal vez completamente inútil— juzgar. Sólo quisiera mencionar de pasada que escenas como las de *El rapto*, *Entre los hombres*, *El enclaustrado*, *Vista gorda* y *Los amantes*, no son típicas, en lo más mínimo, de la pintura *naïve* que exhibe como una de sus características principales el dejar de lado sistemáticamente todo elemento erótico evidente. En esta supuesta incongruencia encontramos, por un lado, un elemento más que refutaría la tesis de que la pintura de Felipe Morales es una pintura simple y llanamente *naïve*; por el otro lado, encontramos aquí una confirmación de la dualidad que rige su arte —como rige en general el arte de Oaxaca— sin renunciar a la contradicción ni a la complementariedad. El nombre mismo de su pueblo natal nos ofrece un ejemplo extraordinario de una dualidad —en este caso Europa/mundo indígena— que marca desde sus orígenes el arte de un pintor como Morales: San Pedro Mártir Ocotlán.

La relación entre el arte naïf y el surrealismo —presente en la pintura de Felipe Morales— nos conduce irremisiblemente a una figura tutelar: Henri Rousseau, *El aduanero*, “ese gran pintor —dice Savonuzzi— que ni un solo día de su vida fue aduanero y, sobre todo, ni un solo minuto fue ingenuo”. Tal vez resulte aquí inevitable sacar a relucir toda suerte de contradicciones cuando se trata de matrimonios tan improbables como el surrealis-

mo —y su refinada maquinaria intelectual— y la pintura de los pintores ingenuos. En el caso del Aduanero estas contradicciones abarcan desde su supuesta profesión —nunca fue aduanero y sí, en cambio, funcionario público en la sección de impuestos, inspector, maestro de violín y decorador— hasta su profesión de fe en una supuesta ingenuidad que en realidad nunca fue tal. Rousseau no sólo conoció y sostuvo amistad con la plana mayor de los artistas de su época —Picasso, Apollinaire, Delaunay, Jarry, Max Weber, Max Jacob, Gertrude Stein, Braque y Cocteau, entre tantos otros— sino que participó en repetidas ocasiones en el Salón de los Independientes y recibió el reconocimiento de los más grandes artistas del París de su época.

La vida toda del Aduanero está salpimentada con anécdotas deliciosas que, por sí solas, bastarían para llenar un volumen; pero viene muy a cuento el recordar aquella anécdota espuria que quiso hacer del Aduanero uno de los expedicionarios que bajo las órdenes de Maximiliano llegaron a México entre 1860 y 1862. Ya la crítica se ha encargado de demostrar que resulta del todo imposible que Rousseau haya participado en expedición semejante, y que las lujuriosas selvas mexicanas que le dieron fama las sacó por partes iguales del *Jardin des Plantes* de París y de su propia imaginación. En realidad París tendría que esperar hasta la llegada de Diego Rivera para confrontar el arte de un pintor que sí conocía la selva mexicana. Una selva muy diferente. Sin embargo, lo que me interesa hacer notar aquí es el hecho de que la pintura *naïve*, al igual que el surrealismo, ha tenido puestos siempre, de una forma u otra, los ojos en México como tierra de atracción y de elección. Razones sobran. Y Oaxaca no es la menor de ellas.

Apollinaire contribuyó de manera principal a engrandecer la leyenda mexicana del Aduanero: se llegó a decir que fue pífano en una banda militar perteneciente al cuerpo expedicionario de Bazaine. Paul Westheim recuerda que Lawrence Schmeckebier, en su libro *Modern Mexican Art*, expresaba la siguiente suposición: “La estilización plana en la obra del parisiense Henri Rousseau, que en la época de Maximiliano acompañó al ejército francés a México, muy probablemente tiene su origen en el arte primitivo de las pulquerías.” Al margen de que la hipótesis sea descabellada desde el punto de vista histórico, sirve para señalar un nexo indudable entre el arte popular —el arte de las pulquerías en este caso— y el arte naïf. Creo que no es forzar mucho las cosas si dijera que la estilización plana —y plena— en la obra de Felipe Morales tiene su origen en el arte popular de Oaxaca.

Es curioso, por cierto, hacer notar que, si no las pulquerías, sí las *dukhangs* o vinaterías de Georgia están presentes también en el arte de otro gran pintor naïf: el ruso Nikolai Pirosmánashvili, mejor conocido por el nombre abreviado de Pirosmán. Al igual que Felipe Morales, Pirosmán nació en un pequeño pueblo cerca de una ciudad grande —en su caso, Tiflis o Tbilisi, como fue rebautizada— y si bien conocía su tradición pictórica —los frescos medievales georgianos— estuvo siempre más atento a su sensibilidad personal que a las academias o a las modas estéticas en boga. Otro tanto sucedió con El Aduanero, que en una nota autobiográfica escrita al final de su vida declaraba: “hizo su entrada al Arte, después de muchos reveses, sin otro Maestro que la naturaleza misma y una pizca de ayuda de Gérôme y de Clément”. Quince años después, en 1910, en una carta dirigida al crítico André Dupont, confesaba: “Le doy las gracias por su juicio favorable; si he conservado mi ingenuidad, ello se debe a que el señor Gérôme, antes maestro en la Escuela de Bellas Artes, y el señor Clément, director de la Academia de Arte de Lyon, siempre han insistido en que la conserve.”

Comparemos estas breves notas gráficas y biográficas de Rousseau y de Pirosmán con la que el propio Felipe Morales redactó en ocasión de la exposición *Nouveaux Territoires, 350/500 Ans Apres*, en Quebec, en 1992:

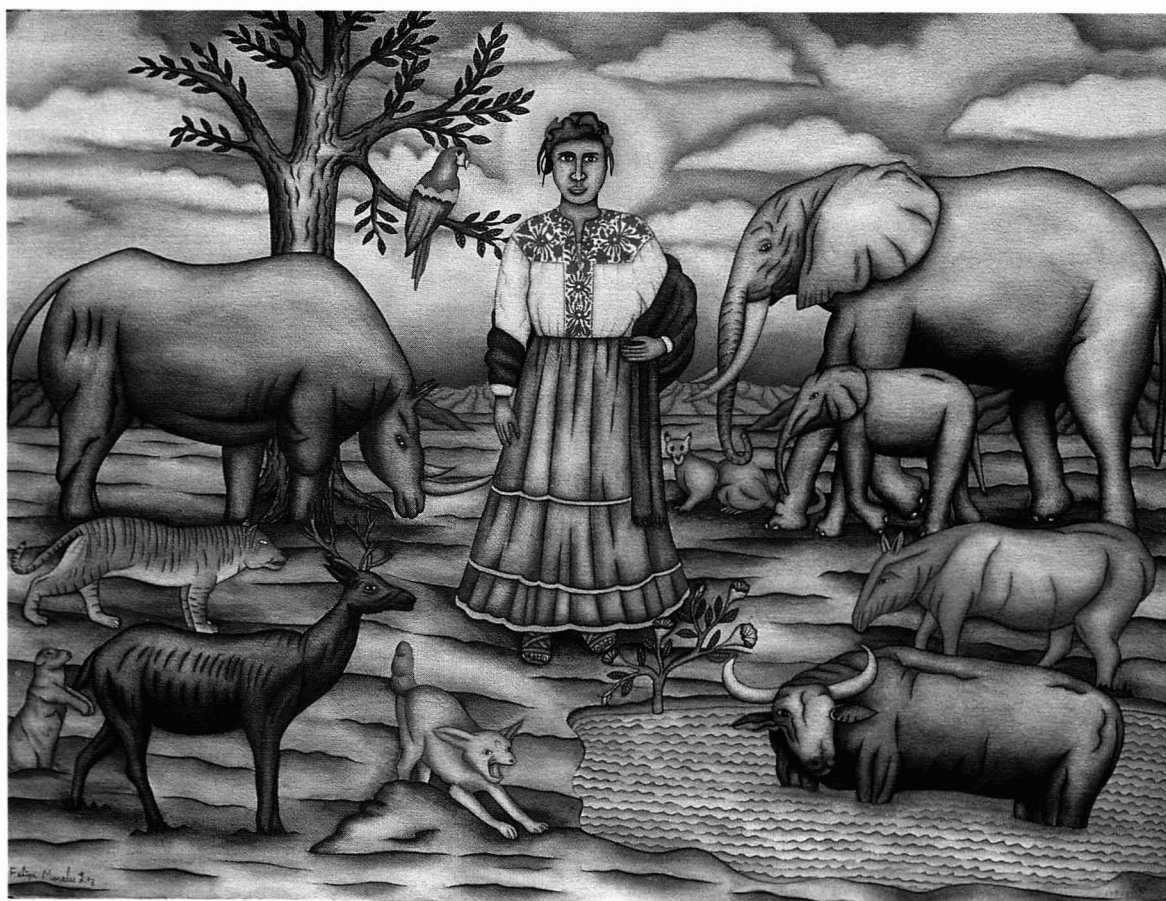
Desde mi infancia he dibujado y pintado y he modelado el barro para crear mis propios juguetes. Después, me fui a vivir a Oaxaca. Allí me inscribí en un taller de pintura (el famoso Taller “Rufino Tamayo”, dirigido por Roberto Donís, por donde pasaron, entre otros, Maximino Javier, Arnulfo Mendoza, Eddie Martínez, Juan Alcázar, Filemón Santiago, Leovigildo Martínez...) donde recibí orientación e instrucción en el manejo de la pintura al óleo, la acuarela y el grabado. Hace quince años que pinto; amo la pintura. Siento que ella es parte de mi vida. Mi pintura se considera *naïve*. Yo creo que ese periodo ya pasó. Otros dicen que en mi pintura baten las alas de la fantasía del surrealismo.

Yo digo que en su pintura baten las alas de los ángeles que al por mayor habrá visto en las iglesias de su pueblo y su estado natal. Como las alas de esas criaturas, reales e irreales al mismo tiempo, las obras de Felipe Morales se mueven parsimoniosamente entre el realismo y lo otro, sea que se le llame surrealismo, realismo mágico, realismo fantástico, postrealismo, transrealismo, o lo que se quiera. “Visión poética del mundo, que trueca también las dimensiones —dice Paul Westheim de Rousseau— y lo grande lo vuelve pequeño, porque para ella (para la visión poética) no significa nada; y lo pequeño, lo aparentemente insignificante, se hace grande

y enorme, y ocupa el primer plano. En ello reside la gracia de la pintura primitiva de los campesinos de varias partes del mundo, así como la de los retablos mexicanos [...]"

No sé, a final de cuentas, si es justo calificar a la pintura de Felipe Morales de *naive*. Lo que sí sé de cierto es que una descripción como la que Westheim hace de la pintura del *Aduanero* Rousseau —el pintor naïf por excelencia— se ajusta de maravilla al trabajo del joven maestro oaxaqueño. Son mundos paralelos. Además, podemos constatar que en ambos mundos no existen las sombras. Sí, es cierto, existe el sombreado que ofrece a la vista la ilusión del volumen pero no las sombras propiamente dichas. Todo se halla bañado por una luz uniforme, misteriosa, casi me atrevería a decir que metafísica. No en balde la Escuela Metafísica Italiana en voz de dos de sus fundadores, Carra y Savinio —el hermano de Giorgio de Chirico—, reconoció en Rousseau a uno de sus grandes maestros. Otro tanto habría que hacer con la pintura de Felipe Morales. Viendo *La bendición* no me cabe la menor duda de que se trata de una pintura que apuesta por la luz, una pintura nacida del asombro.

Sé también que, al igual que a Pirosmanni, a Felipe Morales le encantan esas vistas frontales de las mesas dispuestas al banquete pueblerino, bien sea que los comensales sean encapuchados, calacas aureoladas o mujeres y hombres felices bajo la sombra. También, como a Pirosmanni, le interesan más la pureza de su propia visión y el desarrollo sincero de su sensibilidad que el estar atento a las penúltimas tendencias en el mundo de la pintura o las escuelas de moda. Contemplando *La iglesia del cielo* de Felipe Morales uno puede comprobar rotundamente lo dicho. Así como esa leve iglesia se sostiene en las frágiles ramas de un árbol robusto (y no hay contradicción) por la mera gracia de la composición y la justicia de las formas y los colores, así el arte de Felipe Morales cobra altura merced al frágil equilibrio de unas plumas de líneas delicadas y una sólida disciplina de vuelo. Las palabras siguientes son de Tristán Tzara y se refieren al *Aduanero* pero yo las retomo y las aplico a la pintura de Felipe Morales: "Por lo demás, ¿qué importa el aparente anacronismo de su visión, si se le compara con el intelectualismo tan a menudo árido? Las lecciones de amor que nos da asumen un carácter universal, ya que —volviendo a las tradiciones antiguas— su lenguaje pictórico conduce claramente al corazón del hombre [...]" ♦



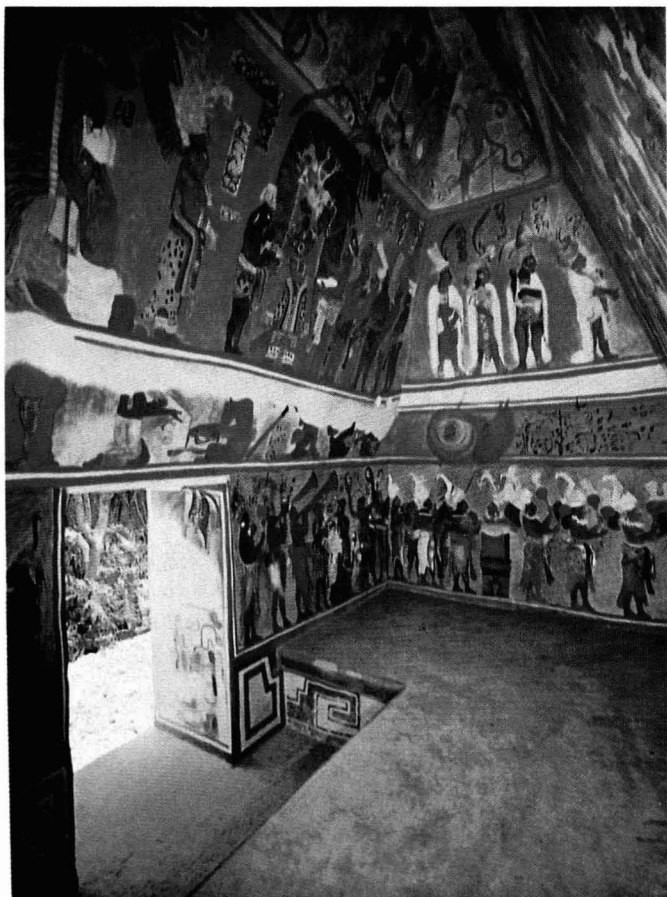
Felipe Morales,
La bendición IV,
1993,
acuarela/papel,
56 x 76 cm

Reflexiones en torno a las semejanzas y diferencias en la pintura mural prehispánica

BEATRIZ DE LA FUENTE

Intentamos en este texto aproximarnos a entender la percepción visual del pueblo teotihuacano, por un lado, y del maya clásico, por el otro, y así, tal vez, entrar en la posibilidad de deslindar divergencias y de afianzar convergencias.

A menudo me he sentido inclinada a ubicar los hechos artísticos prehispánicos en un contexto universal. Después de todo, son muestra cabal de la capacidad creativa del hombre, que es, a fin de cuentas, el protagonista del fenómeno que interesa. Para alcanzar tal fin me he apoyado, en ocasiones previas, y ahora así lo hago, en dos métodos fundamentales: buscar las semejanzas y hurgar en las diferencias. Acaso, pienso que en esta capacidad exclusivamente humana, de percibir y de expresar la naturaleza y la dimensión del hombre, es donde se fundamenta lo que de modo general llamamos *creatividad*.



Vista general (reconstrucción) de la Cámara 1 de Bonampak

He ordenado este breve estudio en tres secciones: la primera se ocupa en revisar las relaciones de semejanza entre la pintura y las otras artes visuales; la segunda aborda el problema de la percepción, y la tercera indica las diferencias esenciales que encuentro, a partir de las secciones antes dichas, acerca de los dos hechos pictóricos primordiales: el teotihuacano y el maya.

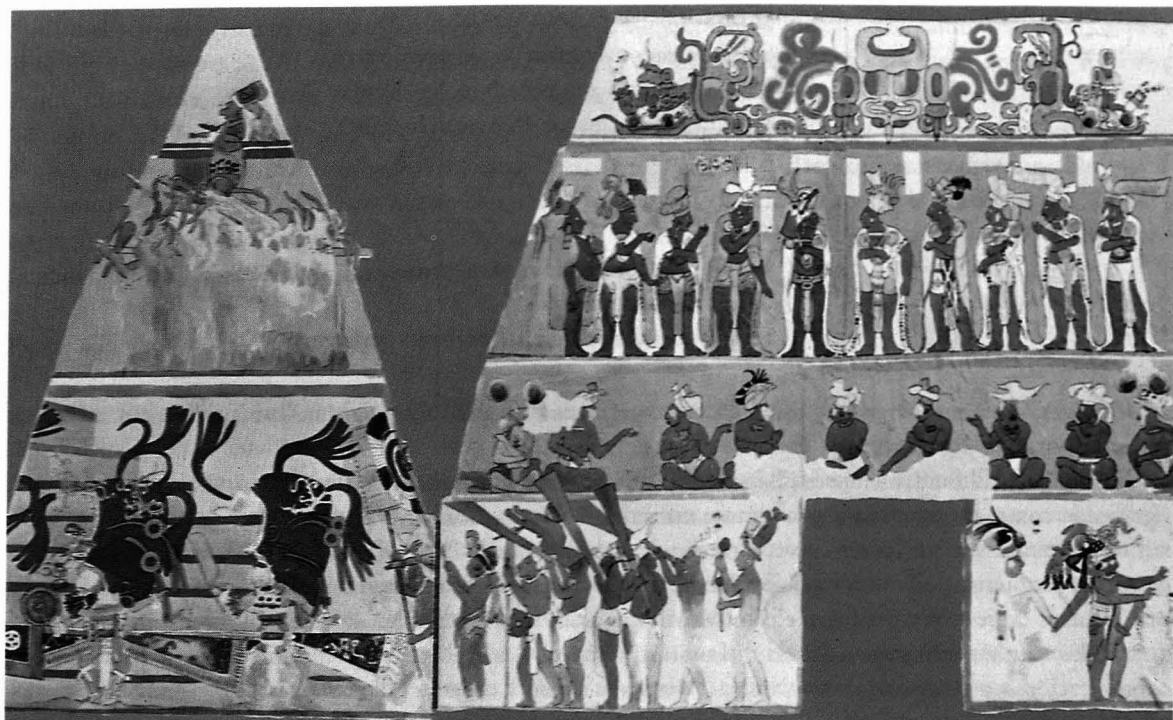
Es importante señalar que las diferencias con base en los estudios de forma, composición y análisis técnico han sido rigurosamente establecidas por mis colegas, así como la diversidad iconográfica ha merecido la mayor atención desde los variados puntos de vista antropológicos y de la historia del arte. Gracias a las lecturas epigráficas el mensaje de las representaciones mayas se ha aclarado, desde la década de los setentas, a partir de nuevos e iluminadores análisis, y las interpretaciones semióticas han abierto brechas oportunas y novedosas.

Creo que el enfoque que ahora vislumbro no ha sido explorado previamente como tal.

Fundamentos técnicos y perceptuales de la pintura

Pintura es, en las artes visuales, la aplicación de color a una superficie con el propósito de

Vista general
(reconstrucción)
de la
Cámara 3 de
Bonampak



crear imágenes que habrán de ser percibidas según su naturaleza: miméticas o reproductivas, y mentales o imaginarias.

La pintura es también la más rica y efectiva en posibilidades entre las técnicas de mimesis visual, ya que resulta capaz de imitar los efectos visuales de otras artes: de la escultura y de la arquitectura. Tiene la más amplia capacidad de repetir tanto las imágenes percibidas por el ojo, como aquellas concebidas por la mente, de modo tal que no conoce límites en la representación de lo probable, lo posible y lo imaginario; es además, entre todas las artes, la que posee mayor visión espacial.

Como percepción organizada es una actividad que, a partir de la confusa apariencia de la realidad, individualiza y construye imágenes consistentes asimilando el orden de la naturaleza y del espacio. En la pintura las cosas *no se representan, necesariamente, como son, sino como se perciben*. Ello explica la innumerable posibilidad de categorías visuales, todas constituidas de acuerdo con el modo particular de percibir. Aun en la actualidad, en un mundo unido por medios de comunicación masiva, un aborigen de Nueva Zelanda no mira ni aprecia o valora visualmente y en la misma categoría visual imágenes similares y comunes a un español madrileño. En tanto que, supuestamente, para el primero podría tratarse de una figura carente de significación —digamos, una *Inmaculada* de Murillo— para el otro revela el sentido y la fe del cristianismo en la península ibérica.

Pintura y escritura

Como la pintura sirve como medio de comunicación a través de símbolos, puede ser comparada con la escritura. El término “pintura” viene del latín *pingere*, que a su vez está relacionado con el verbo *fingere* que quiere decir fingir, pretender, inventar o imaginar. De tal suerte, conlleva la idea de disimular la realidad; tal concepto surgió tiempo después de que los griegos hacían equivalente la pintura con la expresión gráfica de las ideas —es decir, con la escritura. La Grecia antigua no hizo distinciones radicales en el proceso dibujístico. Pero en otras culturas se reconocieron en una misma escala de valores los símbolos de la escritura y de la pintura. En la estética oriental la pintura se hallaba en la misma categoría que la poesía y la historiografía; la belleza visual de la página escrita podía equipararse con la calidad literaria del texto.

En las culturas antiguas del Oriente Medio, de la India y de la América precolombina, la expresión gráfica de la pintura fue, en términos de comunicación visual, equivalente a la escritura. En el antiguo Egipto, del mismo modo que en el mundo maya prehispánico, la pintura era una forma, una técnica y una experiencia estética levemente distinta de la escritura, ya que esta última contenía símbolos ideográficos con buen número de elementos figurativos.

No se encuentran diferencias conceptuales entre el pintor y el escribano —el *tlacuilo*— en los conocidos textos de los informantes de Sahagún, en el *Códice Matritense* de la Real Academia, traducidos por Miguel León-Portilla:

El pintor: la tinta negra y roja,
 artista, creador de cosas con el agua negra.
 Diseña las cosas con el carbón, las dibuja,
 prepara el color negro, lo muele, lo aplica.

Más adelante añade:

Conoce los colores, los aplica, sombrea;
 dibuja los pies, las caras,
 traza las sombras, logra un acabado perfecto.

En la América precolombina, como en varias regiones del mundo antiguo, no había diferencia sustancial entre comunicarse por medio de signos o a través de imágenes.

La desigualdad fundamental estriba, en la cultura occidental, en que la escritura usa símbolos con sintaxis y significado constante, en tanto que la pintura utiliza símbolos mayormente figurativos cuya trascendencia puede reinventarse cada vez que las relaciones simbólicas cambian entre sí. Dicha definición puede tomarse como válida para la pintura y la escritura tradicionales; en épocas recientes los artistas recurren a la combinación de dos o más recursos expresivos y producen efectos visuales de valor intercambiable.

En las culturas subtecnificadas esa disimilitud no es muy radical. Las convenciones en diversos medios de comunicación son recurrentes y no cambiaron sustancialmente durante grandes lapsos, ni su forma, ni su significado.

Las pictografías de tiempos remotos procuraban la claridad de la imagen para que fuera comprendida por aquéllos a los que había sido destinada. Ello no quiere decir, en absoluto, que su código sea entendido, sino en lo esencial, por pueblos y culturas de otros tiempos y de otros rumbos. Es decir que ahora, a pesar de los avances epigráficos, semióticos, iconográficos y de otro orden, abundan, todavía, lagunas para una comprensión cabal de códices, pinturas murales, pinturas en vasijas y textos glíficos de tiempos precolombinos.

Pintura y dibujo

El proceso gráfico que tiene la más estrecha conexión con la pintura es el dibujo. En ambas técnicas se emplean herramientas similares: plumas, pinceles, lápices, etcétera; la manera de usarlas es, asimismo, semejante. En muchas obras de arte es difícil distinguirlas entre ambos procesos. En el mundo maya mesoamericano —en especial— hay amplias sutilezas y variantes en las pinceladas que contornean y en las que cubren.



Zopilote
 sobre cara-
 col. Cuarto
 22 de Tetitla,
 Teotihuacan
 (reconstruc-
 ción)

En el arte de Mesoamérica el dibujo representa, a menudo, el estado inicial y, por tanto, preparatorio de la obra que va a ser pintada. También expresa su fase final, el repinte para delimitar superficies de color. Es como el inicio y el cierre de un ciclo perceptual plasmado en la superficie del mural.

En las culturas orientales, desde Egipto y Mesopotamia, hasta China y Japón, el dibujo de contorno permanece visible en la pintura terminada. Lo mismo ocurre, en lo general —claro, con excepciones notables—, en las pinturas murales precolombinas. Sin embargo, en Occidente la práctica de apoyar la pintura en el dibujo se convirtió en la justa teoría de que la fuente natural de la pintura es el dibujo y que sin éste no se puede hacer pintura (Plinio: *Naturalis historia*, XXXV: 15 y 16).

Pintura y escultura

También en tiempos pasados del Occidente y del Oriente, y en la América precolombina, no había la distinción teórica que hoy establecemos en las artes visuales. Como ejemplos de tal integración plástica tenemos, entre muchos: las esculturas y los relieves, entonces pintados, que animaban los templos de la India, las figuras relevadas hechas de mosaicos de colores en los muros de Babilonia, los relieves policromados que engalanaban las construcciones mesoamericanas y las propias esculturas cubiertas de colores variados. El color, más bien los colores eran el medio principal de integración; perceptualmente no había la diferencia, en la cual ahora ponemos énfasis, entre una pintura y una escultura o un relieve policromado.

Con el tiempo vinieron distinciones —sobre todo en los conceptos occidentales y en el interés decimonónico por las definiciones disciplinarias—: la pintura es la única que ocupa la superficie bidimensional; el relieve siempre se apoya en un fondo real o imaginario y tiene distintos grados de proyección, y la escultura es el verdadero manejo del volumen y del espacio que lo envuelve, lo define y lo penetra. No incluyo aquí *collages*, transparencias y movimientos que son, entre otros, elementos visuales aplicados a obras modernas y contemporáneas. Habré sólo de añadir a esta reflexión que cada “disciplina” artística tiene sus propias leyes en lo visual; de las aquí tratadas sólo la pintura es capaz de “engañar” a la percepción, fingiendo una realidad física que no le corresponde. Pero esta ficción aconteció plenamente en el mundo occidental durante el *cuatrocento*; no se dio en otros rumbos del mundo antes de que se occidentalizara. La pintura mural prehispánica muestra diversos modos de “fingir” la realidad. No recurre a los alardes técnicos de incorporar la profundidad visual en la bidimensionalidad sino que se ocupa de mostrar otras realidades, referidas a la visión que del hombre y del mundo tuvieron los pueblos y los individuos de Mesoamérica.

Hay diferencias físicas y perceptuales entre la pintura y la escultura. Así, aquélla se ajusta a una superficie, bidimensional necesariamente, pero que puede sugerir volumen y profundidad. Hay momentos en la pintura occidental, con el logro de la perspectiva y el volumen, en que se alcanza, gracias al virtuosismo técnico, la solidez y corporeidad tanto de la imagen escultórica como de la arquitectónica. Tales efectos no fueron creados, usufrutuados, o percibidos por los pintores prehispánicos quienes, en principio, se atuvieron a la realidad del plano, salvo en algunos momentos y rumbos particulares en los cuales incursionaron levemente en ciertos trucos visuales.

Una diferencia importante entre la escultura y la pintura de tiempos antiguos es que la primera tiene siempre aspiraciones permanentes y durables; esto se manifiesta en las imágenes pétreas de dioses, héroes y gobernantes. La pintura es de carácter inestable y perecedero. Una pintura se podía repintar innumerables veces cuando se desgastaba; también se le podían hacer ligeras modificaciones o cambios radicales si se deseaba una nueva apariencia. Una de estas razones explicaría las veintinueve capas de pintura en los muros del edificio de “Las Pinturas” en Las Higueras, Veracruz. En alguna de estas capas se advierte la repetición de imágenes, en otras, la utilización de un solo color, y en unas más se modificó el diseño.

Se podría pensar que la pintura es, en efecto, efímera, en tanto que la escultura es permanente, aquélla es más frágil, ésta es durable.

También cabe la consideración de que la pintura implica una economía de tiempo y esfuerzo humano, y que no ocurre así con la escultura. Sin embargo, conviene repensar esta valoración de carácter exclusivamente occidental, ya que en Mesoamérica hubo —hasta donde se conoce— muchos casos de “reciclaje” de esculturas, en los que se modificó totalmente la apariencia de la obra o sólo una parte de ella, por ejemplo el rostro; Porter y Cyphers lo han señalado, presentando evidencias, al referirse a la escultura olmeca. De esto se desprende que valores arraigados en nuestra cultura occidental tendrían, posiblemente, distinta apreciación y significado en la civilización mesoamericana.

Asimismo, vale la pena recuperar la idea, ya mencionada, de que no había distinción, en cuanto a la manera en que realizaban sus obras, entre el pintor y el escultor mesoamericano. Ambos eran, así como el *toltecatl*, hábiles, capaces de componer, de crear y, sobre todo, de dialogar con su corazón y encontrar las cosas en su mente.

Pintura y arquitectura

En términos del fenómeno visual la relación entre pintura y arquitectura es compleja. La arquitectura hiere al ojo por su combinación de espacios, de planos y de volúmenes. El empleo y permanencia de los materiales de color natural en la construcción era resultado, en tiempos antiguos, de una selección estética. Ésta se manifestaba también, y a menudo, a través de la modificación de la obra arquitectónica por la aplicación de pinturas de diversos colores.

Las ciudades del pasado destacaban, de manera notable, por su colorido; de la principal de Mesoamérica, la gran Tenochtitlan, recuérdese lo que señaló Bernal Díaz del Castillo cuando por primera vez la tuvo ante sus ojos: "Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua... decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes que tenían dentro del agua, y todo de calicanto... y todo muy encalado y lucido. De muchas maneras de piedras y pinturas en ellas había hartos que ponderar..."

Hay un cambio perceptual notable cuando se trata de una superficie de color uniforme, por el tipo de pintura o materiales usados, y de una superficie cubierta por diseños pictóricos. Éstos producen una percepción distinta. Los diseños, por simples que sean, construyen una realidad diferente de aquélla creada meramente por las paredes lisas.

Imágenes en muros y bóvedas, frisos y cornisas, fachadas e interiores son una muestra de la máxima y variada expresión que ha alcanzado la pintura occidental. Se ha logrado plasmar en ellos escenas que acontecen en diferentes planos y vivencias emotivas de todo tipo, desde serenos pasajes idílicos hasta fervientes acciones amorosas.

Sin llegar a tales extremos —ya que el arte antiguo de México es, con notables excepciones, de emociones mesuradas, a un punto que a veces se antojan congeladas—, la pintura mural prehispánica recoge, por medio de la imagen, conceptos y narraciones políticas y espirituales; presenta, además, actos litúrgicos y rituales y aspectos del orden y la jerarquía social, entre otros temas, que definen y califican el espacio arquitectónico en el cual fueron plasmados. La función perceptual es evidente: conferir al espacio, a los espacios, dimensiones distintas a las definidas por los muros.

La pintura con diseño (imágenes o escenas) adheridas a un muro, se manifiesta en dos formas: 1) la representación pictórica sigue realmente la forma y el tamaño físico de la superficie del muro, o 2) introduce la ilusión de otra dimensión espacial, mental o basada en la realidad.

En el universo pictórico prehispánico se advierten ambas funciones: de un lado hay muros pintados que sugieren la separación de espacios; de otro, la mayor parte de los muros con escenas visualmente fieles a la naturaleza, alegóricas o metafóricas, despiertan la vivencia de otra realidad, sea ésta experimentada perceptualmente, o de un modo más abstracto, mental y psicológicamente.

En las representaciones pictóricas que se atienen a la bidimensionalidad real, como en casi todos los murales precolombinos, las zonas cubiertas por un solo color son percibidas como distantes o cercanas, según el color de que se trate, y los contornos delimitan la superficie a partir de diferentes "ritmos lineales", la animan sugiriendo trayectorias visuales por medio de líneas rectas, curvas, diagonales, escalonadas, horizontales, etcétera. Las imágenes parecen, en ocasiones, moverse en un espacio amorfo o, por el contrario, anclarse en el sitio que las sustenta. Otras se mueven en un espacio intermedio; son imágenes convencionales y arquetípicas que representan la cabeza, los brazos y sus manos pero carecen de cuerpo. Diversos factores, y de distinto orden, convergen para producir por medio de imágenes policromas una superficie animada, totalmente diferente de la superficie lisa.

En Occidente se amplió, incipientemente con Giotto y después con Masaccio, el manejo de la dimensión espacial de la pintura; de ahí en adelante —a partir del Renacimiento— la ilusión dominó al muro y creó una nueva realidad visual que rebasaba los límites impuestos por el propio muro o por la bóveda.

¿Qué ocurría con el desarrollo pictórico de Mesoamérica? En Teotihuacan, la forma pictórica se mantuvo invariablemente bidimensional, el respeto a la superficie fue inmovible; no hay figuras cercanas ni lejanas en lo que a distancia se refiere, ni se abunda en la posibilidad perceptual de tiempos y espacios; éste es uniforme. Aunque, cierto es, sabemos de algunos pisos pintados en Teotihuacan pero desconocemos si hubo pinturas en los techos.

La pintura mural, por tanto arquitectónica, de la zona maya presenta diferencias sustantivas respecto a la de Teotihuacan. Así, en Bonampak se distinguen los acercamientos y las lejanías conformados tanto por la superposición de planos como por la escala de las figuras; el área pintada, el sitio donde se encuentra la pintura, indica si la escena ocurre en un espacio interior o exterior e, inclusive, sugiere la posibilidad de un entorno diurno o

de uno nocturno. Las dimensiones del espacio pintado son variadas y las escenas se desarrollan en distintos niveles: banqueta, muro, bóveda; de tal suerte, los muros y por ende el espacio que definen, presentan dinamismo.

En suma, y en relación con las cualidades de la pintura en la arquitectura de los dos sitios que estudiamos, se advierte que en Teotihuacan los diseños pictóricos en los muros se encuentran a manera de signos limitantes y constrictivos; en la zona maya del área central, los muros —mayormente confinados por su pequeñísimo espacio interior— se extienden en sus fondos de distinta policromía, sus esbozados afanes de volumen y su superposición de planos para proveer, perceptualmente, un espacio más libre que traspona el rigor del muro y de la bóveda.

Habiendo atisbado algunas de las diferencias entre la pintura mural de Teotihuacan y la de Bonampak, como resultado de cuestionarnos acerca de la función de la pintura en los muros como elemento arquitectónico, quiero retomar el concepto, antes de pasar al siguiente punto, de que en el mundo antiguo —en Mesoamérica y en otras partes— hubo una plataforma artística común que hermanaba a la pintura con las otras artes visuales. De ahí que los artistas hayan conjuntado actividades durante siglos: pintura, escultura, arquitectura; ellos buscaron y encontraron formas y otros elementos visuales que se complementaban y enriquecían entre sí.

Pintura y percepción

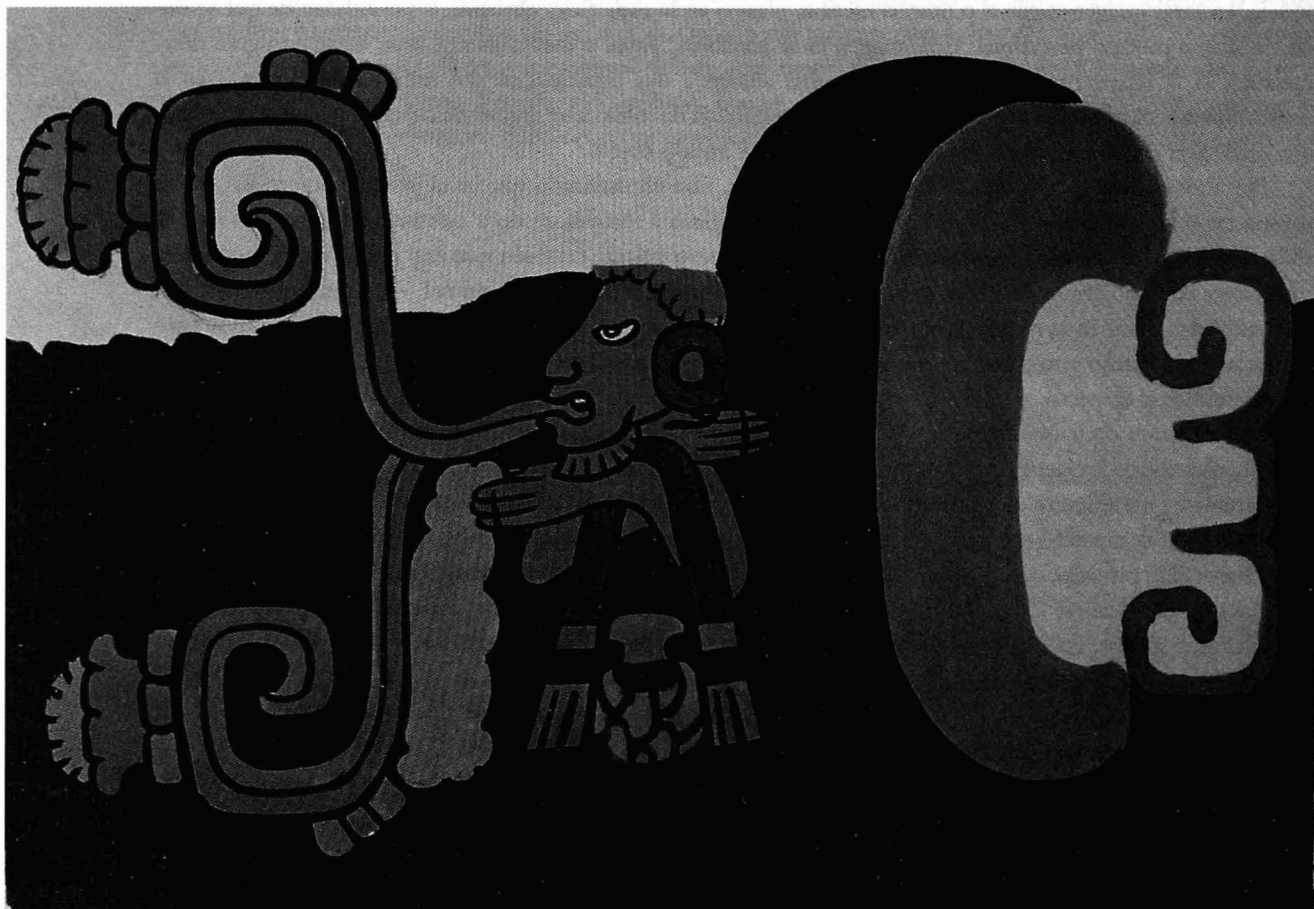
La historia de la pintura revela dos modos primordiales a la vez que distintos de representar lo percibido:

1) El que repite con fidelidad lo captado visualmente de la naturaleza, y 2) el que produce imágenes aparentemente desconectadas de tal experiencia visual.

En la pintura, la reducción a escala en el plano o la ilusión de profundidad se logra gracias a la técnica pictórica; en la escultura, como en los objetos táctiles, la tridimensionalidad se alcanza en la realidad física; en la arquitectura se obtiene un espacio que a la vez que es real es funcional. Sólo la pintura crea un espacio que es exclusivamente visual.

Es esto, precisamente, lo que define el área específica de la actividad pictórica dentro de la esfera de la experiencia humana, y dentro de la más limitada esfera de la experiencia artística y perceptual. La pintura es, de todas las artes, la única que se apropia de la percepción visual como su campo específico y exclusivo. De manera general se puede aseverar que cada pintura es el resultado de una percepción particular.

Figura de
anciano.
Cuarto 7,
Tetitla, Teoti-
huacan
(reconstruc-
ción)



Hay muchas imágenes en la pintura en general, y en la prehispánica en lo particular, que no dependen, obviamente, de la experiencia visual; son imágenes concebidas en la mente, que no tienen parangón en esa realidad visible, y representan, por lo común, a dioses, seres imaginarios, a las que en no pocas ocasiones, siguiendo el criterio occidental, se les ha calificado de monstruos, ya que contradicen el orden regular de la naturaleza; sin embargo, también pueden ser alegorías de conceptos morales, religiosos y sociales. En el caso de este tipo de representación las formas y los colores, de igual modo, no aluden a la realidad visual.

Dichas apreciaciones se confirman gracias a estudios recientes en el campo de la neurobiología y de la psicología cognoscitiva; la convergencia de ambas disciplinas nos aproxima a una mejor comprensión de la percepción en términos fisiológicos y psicológicos.

Hoy se sabe que las imágenes se integran en la corteza cerebral y se vuelven conscientes por la puesta en juego de la conciencia y de la memoria. Las imágenes se almacenan elaboradas, no como meros estímulos aislados.

La percepción también ha sido investigada desde el campo de la psicología cognoscitiva; destaco algunos puntos que me parecen medulares:

1) Los organismos no perciben la realidad, dentro del esquema simplista de estímulo-respuesta, como se suponía hasta hace pocas décadas.

2) La percepción es un proceso de categorización que permite la construcción individual de la realidad.

Este constructivismo radical implica la organización de las percepciones en términos de esquemas perceptuales previamente formados; es un proceso de recreación y no simplemente de reproducción. Dicho de otro modo, no existe una distinción radical entre lo que se percibe y las imágenes que se producen en el campo de la conciencia. Es un mismo proceso continuo entre ver y entender lo que uno ve. Se percibe lo que interesa percibir, de ahí que se represente exclusivamente lo que interesa representar.

Se considera que la construcción de la realidad perceptual de la cultura juega un enorme papel, y que en última instancia no reside en los contenidos sino en los instrumentos para percibir y dar significados. Tales instrumentos son mentales y los provee la cultura.

Esto explica el hecho de que el proceso pictórico sea una de las vías de transferencia, doblemente procesadas en la mente, en cuanto a su recepción y en cuanto a su comunicación. En la pintura se representan imágenes percibidas biológica y psicológicamente, éstas han de ser transformadas, por un nuevo proceso, de la misma índole, en otras imágenes que el pintor, el escriba, plasma en la superficie, abriendo la posibilidad de que se inicie un nuevo proceso perceptual. Una imagen es la percibida, visual y mentalmente, otra, acaso con gran semejanza, es la representada en la pintura. Ambas aluden a dos capacidades, dos realidades, insertadas en la dimensión específicamente humana. La imagen ya registrada da inicio a un nuevo ciclo perceptual; es lo que hace que diferentes sujetos perciban de manera distinta a un mismo objeto.

Por ahora quiero poner énfasis en las desigualdades, una vez aclarado que en el proceso perceptual hay la misma carga biológica mas no iguales parámetros psicológicos y sociales, es decir culturales; ello hace comprensibles las disimilitudes en el aspecto de la expresión. Quiero aclarar también que hay cualidades inherentes e invariables en el objeto de arte: no se tomaría una figura humana por una de animal —en términos generales, aunque se dan casos en la imaginería prehispánica en los cuales se dificulta la identificación precisa—; ni se consideraría como diseño antropomorfo a uno que es abstracto. El repertorio teotihuacano y el maya se encuentran muy definidos al respecto.

Así, podemos decir que hay individuos, comunidades y culturas que tienen un modo particular de percepción —seleccionan imágenes de su mundo visual y mental, de acuerdo con su credo religioso, político, social, intelectual— y manifiestan dicha percepción en imágenes que le son correspondientes. Un paisaje impresionista, en donde se hizo concreto el conocimiento acerca de la incidencia y la dispersión de la luz sobre los objetos, no pudo haber sido pintado, décadas después, por un artista futurista, quien seleccionaba en sus imágenes mentales aquellas que procuraban “fingir” el movimiento. Hay muchos casos en que la discrepancia en la respuesta a la percepción es mayor: así, en el arte árabe no hay figuraciones sino sólo diseños cursivos y abstractos; la religión impedía la representación figurativa.

Para terminar, quiero añadir que la pintura mural prehispánica presupone la existencia de puntos de vista obligatorios. Su percepción se gobierna por el plano; sólo es visible frontalmente. En el curso de su desarrollo cultural, no necesariamente histórico, se aprecian dos valores distintos y complementarios: la espacialidad y el orden de las imágenes. El primero, está en relación directa con el concepto que del espacio tiene la cultura; el segundo, el relativo al orden, también afincado en hechos culturales, puede ser sucesivo o simultáneo.

Veamos ahora algunas diferencias notables respecto a la percepción y su expresión visual entre diversas pinturas teotihuacanas y las pinturas mayas clásicas por excelencia: las de Bonampak.

Hago referencia primero a Teotihuacan y después a Bonampak:

1.- a) En la pintura teotihuacana se inventa —se finge— la imagen, que es en sí la expresión gráfica; b) en Bonampak se articula pintura y escritura ya que se relacionan y complementan.

2.- a) El espacio pictórico en Teotihuacan es irreal; b) el espacio pictórico anhela describir la realidad visual.

3.- a) La percepción condiciona la representación de imágenes fantásticas o inventadas, que no se dan como tal en la realidad visual; b) la percepción reproduce —o presupone hacerlo— imágenes de la realidad visual.

4.- a) Los colores se presentan exentos de referencia a la realidad visual; b) los colores se refieren a la realidad visual.

5.- a) Se representan imágenes mentales, mnemónicas o eidéticas; b) se representan imágenes que corresponden a la naturaleza visible.

6.- a) No hay carácter narrativo o secuencial; b) el carácter es narrativo y puede haber sido secuencial; hoy en día la interpretación del orden de la lectura no es definitiva.

7.- a) Las imágenes en Teotihuacan se perciben de manera independiente o dentro de un ritmo de intervalos regulares; de ahí su repetitividad. El punto de observación es fijo; b) las imágenes en Bonampak se perciben en un todo conceptual. El punto de observación es variable y cambia a medida que se gira el cuerpo.

8.- a) Las imágenes están enmarcadas por cenefas; ello las limita y define; b) las imágenes aparecen libres en un entorno arquitectónico o propio de la naturaleza.

9.- a) Los temas, percibidos en su totalidad, son de carácter primordialmente religioso, con presencia de mitos y rituales y escasa muestra de elementos seculares; b) los temas, percibidos en su totalidad, son de carácter secular, su sentido histórico se advierte reforzado por las inscripciones jeroglíficas.

Las imágenes propuestas por el pintor teotihuacano difieren, sustancialmente, de las que utiliza el escriba maya como ilustraciones. Cada uno, en su quehacer, repite lo que durante siglos ha percibido, biológica, social y psicológicamente. De tal suerte que no es posible encontrar la pluralidad virtual de las imágenes teotihuacanas en la unicidad de una figura maya.

Lo antes dicho me conduce, al encontrar diferencias tan notables, a reflexionar acerca de la uniformidad cultural de Mesoamérica. ¿Cómo se explica que dos pueblos, el teotihuacano y el maya, que habitaban la misma área cultural y compartían conductas similares, pudieran tener tan contrastada percepción visual?... No son como las distinciones entre los diversos momentos del arte del medioevo; son las diferencias conceptuales entre el medioevo y el Renacimiento. Resulta, sin embargo, que en Mesoamérica los fenómenos visuales a que me he referido, se advierten levemente distantes en su temporalidad, y no fueron modificados por factores externos a su ambiente cultural. ♦

Referencias bibliográficas

- Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, University of California Press, Los Ángeles, 1974.
- Boone, E. y W. D. Mignolo (eds.), *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Duke University Press, 1994.
- Cox, K., *What is Painting?*, W. W. Norton and Co., New York and London, 1988.
- Cyphers, A., "Escenas escultóricas olmecas", copia mecanografiada, 1993.
- De Grandis, L., *Theory and Use of Color*, Prentice Hall, Inc. y Harry N. Abrams, Inc., New York, 1984.
- Díaz del Castillo, B., *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, tomo 1:260-261, quinta ed. conforme a la de 1944, Porrúa, México, 1960.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, Phaidon Press, London, 1960.
- Gombrich, E. H. et al., *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1970.
- Gregory, R. L., *Eye and the Brain. The Psychology of Seeing*, Weidenfeld and Nicholson, London, 1971.
- León-Portilla, M., *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, FCE, 1976, p. 161.
- Porter, J. B., "Las cabezas colosales como altares reesculpidos: 'mutilación', revolución y reesculpido", en *Arqueología*, segunda época, Núm. 3, Enero-Junio, 1990, México, pp. 91-98.
- Scully, V., *Architecture. The Natural and the Manmade*, St. Martin Press, New York, 1991.

Señal del conejo en el rostro

♦
LUIS BARJAU

*Dejé campos de Lidia, preciosos por su oro;
dejé campos de Frigia y de Persia;
dejé a la Bactriana,
y tras haber pasado por tierra de Medos,
áspera y dura,
la Arabia entera y el Asia recostada junto al salado mar,
en la que hay tantas ciudades
y tantas fortalezas en que moraron pueblos extraños
y aun habitan los griegos,
llego por fin a esta ciudad helénica*

Eurípides

1

Con la crítica frase que titula este artículo, los antiguos tlaxcaltecas se referían a la femineidad. Referencia que no prescindía de la peregrina idea de lo femenino como menos resplandeciente que lo masculino. Esto, no obstante, tenía un cuño mitológico sobresaliente: dos héroes se echan a una pira de fuego para crear el Sol y la Luna. Sin embargo, el resultado fue que ambos se transformaron en dos soles relumbrantes; por ello, los dioses que presenciaban dicho resultado se enojaron y arrojaron un conejo al rostro de uno de los soles para quitarle brillo. Así, la Luna fue menos resplandeciente.

Para aquellos hombres, lo femenino por excelencia mostraba la señal del conejo en el rostro. La existencia de esas arcaicas metáforas acerca de la femineidad se manifiesta también en la creencia de los tlaxcaltecas de que el Sol y la Luna eran esposos y que cuando se retiraban del cielo e iban a dormir para reponer sus fatigas, la Luna llevaba en el rostro la señal del conejo con la que los dioses la hicieran menos luminosa.

2

Agave es una voz griega (Ἀγάρη) que significa "admirable". Aún es incierto, tanto como sugerente, quién y por qué

llamó con esta palabra al maguey mexicano, planta que sigue siendo nombrada con vocablo extraño pues maguey es voz caribe, según unos, y taína (de Chile), según otros. En náhuatl la planta se llama *metl*.

La incertidumbre y las sugerencias respecto al nombre con que los europeos identificaron esta planta crecen si observamos un pasaje de la mitología griega.

Según una tradición, Agave, tía de Dionisos, dios del vino, y madre de Penteo, rey de Tebas, da muerte a este último, bajo influencia báquica, porque se negaba al culto de su primo el dios. Ella, hija de Cadmo y de Harmonía, era hermana de Autónoe, Ino y Semele, esta última madre de Dionisos por unión con Zeus.

Una segunda tradición asevera que el padre de los dioses había dado muerte a Semele por haber tenido una aventura con un mortal y que este hecho había sido provocado por una calumnia de las tres hermanas de ésta; añade que así, el dios del vino, al causar que Agave matara a su propio hijo, se vengaba de la calumnia hecha en contra de sus padres.

Una fuente antigua señala que después de la tragedia la filicida huye a Iliria, donde se casa con Licoterses el rey, a quien termina por asesinar para entronizar a su propio padre Cadmo. Antes, Cadmo había sido rey de Tebas y le había sucedido Penteo, su nieto, muerto en manos de su propia madre, como quedó dicho. Así, Agave logra entronizar nuevamente a su padre, como una consecuencia de la muerte de su hijo Penteo que se negó al culto de su primo Dionisos. En la obra de Eurípides, en cambio, consta que Dionisos destierra a ella y a su padre a un país extranjero que no se nombra.

3

La mitología nahua referente al agave muestra cómo el mismo *metl* (maguey) guarda una relación con el nombre de nuestro país. México es el "lugar de los mexica" quienes, a su vez, se llamaron así por ser los hombres y mujeres ampara-

dos por el numen Mecitli, que los representó y guió en la peregrinación desde Aztlán hasta Tenochtitlan. Mecitli viene de *metl*, “maguey”, y de *citli*, “liebre”. Así, en la toponimia de México constan ambas voces.

Dice Sahagún (Lib. X, cap XXIX, §12,106:610):

Este nombre *mexicatli* se decía antiguamente *mecitli*, componiéndose de *me*, que es *metl* por el maguey, y de *citli* por la liebre, y así se había de decir *mecicatli*; y mudándose la *c* en *x* corrómpese y dicese *mexicatli*. Y la causa del nombre según lo cuentan los viejos es que cuando vinieron los mexicanos a estas partes trían un caudillo y señor que se llamaba *Mecitli*, al cual luego después que nació le llamaron *citli*, liebre; y porque en lugar de cuna lo criaron en una penca grande de un maguey, de allí adelante llamóse *mecitli*, como quien dice, hombre criado en aquella penca del maguey; y cuando ya era hombre fue sacerdote de ídolos, que hablaba personalmente con el demonio, por lo cual era tenido en mucho y muy respetado y obedecido de sus vasallos, los cuales tomando su nombre de su sacerdote se llamaron *mexica*, o *mexicac*, según lo cuentan los antiguos.

Agave, entonces, griega o nahua, siempre está relacionada con el alcohol y con la religiosidad, a la vez que su filología está vinculada al nombre del país de los mexicanos. Si griega, es conversa al culto de Dionisos; si mexicana, es bebida y objeto de los *tzentzontotchtin* o innumerables deidades de la ebriedad.

Una variedad de maguey del mundo prehispánico era el *teometl* (maguey divino), usado en caso de recaída en alguna enfermedad. Y *teomeyollotl*, expresión formada con las raíces anteriores, más el añadido *yollotl*, corazón, quiere decir “cosa que hace dudar”. Una variedad especial del pulque era el *teoactli*, “bebida de los dioses”. El maguey es, así, la madre divina de los mexicanos.

4

De las siguientes leyendas resumidas pueden extraerse las interpretaciones que me arriesgo a presentar en estas páginas; además de éstas, con seguridad, pueden encontrarse muchas más.

Se dice en la *Histoire du mechique* que cuando los dioses terminaron su tarea de creación del mundo observaron un buen rato a los hombres y dijeron entre sí: “He aquí que el hombre estará aún triste, si no le hacemos nosotros algo para regocijarse y a fin de que tome gusto en vivir en la tierra y nos alabe y cante y dance.” El dios del viento Ehécatl-Quetzalcóatl escuchó atentamente lo dicho por las deidades y se preguntó dónde hallaría una bebida que a los hombres alegrara; fue así que volvió a su memoria la divina virgen Mayahuel. Así que voló hasta el lugar donde moraba y allí la encontró, dormida junto con otras de su estirpe, todas bajo el cuidado de su abuela Cicimiltl. La despertó y le dijo: “vine por ti para llevarte al mundo”. Convenido esto, Ehécatl

descendió llevándola sobre sus espaldas. Al llegar a la tierra, ambos se convirtieron en árbol de dos ramas, una llamada Quetzalhuéxotl (Ehécatl), y la otra Xochicuahuil (Mayahuel). Cuando la abuela de Mayahuel se percató de lo ocurrido y no halló a la virgen, se hizo acompañar de las demás y bajó a buscarla. Encontraron el árbol en el momento en que se desgajaba; la rama de la virgen fue reconocida por Cicimiltl, quien la tomó, la rompió en pedazos y dijo: “tengan, cómanlos”, y las diosas comieron. No hicieron lo mismo con la rama de Ehécatl sino que se volvieron abandonándola allí. Entonces la rama recuperó su forma primigenia, la del dios-aire, quien al ver lo ocurrido se puso a reunir los huesos de la virgen, los enterró y de ellos creció después un árbol llamado *metl*. De ese árbol hacen los indios la bebida “con que se embriagan”.

Sahagún refiere que unos *ulmecas* de Tamoanchan, Pan-técatl y su esposa Mayahuel, “inventaron hacer el pulque”; ella raspando el corazón de la planta hasta obtener el aguamiel y él descubriendo las raíces que se usan para fermentarlo.

Si analizamos con detenimiento lo expuesto en “El ciclo legendario del Tepoztécatl”, texto del filólogo Pablo González Casanova (1989: 209 y ss), encontraremos que hay una relación entre el mito del descubrimiento del pulque y el héroe cultural que da nombre a aquella población del estado de Morelos:

Una doncella acostumbraba bañarse en los manantiales de Axictla o Tlatlacualoyan, ubicados al pie del monte donde hoy están las ruinas del Tepozteco. De esos baños solitarios, la virgen resultó encinta. Como se avergonzara del hecho, no solamente se encerró hasta que hubo parido sino que quiso deshacerse de la criatura y pidió a unas mujeres que se encargaran de ello. Éstas dejaron a Tepoztécatl, que así se llamaba el niño, sobre un hormiguero pero nada le pasó; antes bien, las hormigas lo depositaron sobre la penca de un maguey y allí lo hallaron de nuevo con el milagro de que la planta había doblado una de sus pencas para hacerle mamar de la punta cual si fuera un pecho materno. Tras muchas peripecias el niño fue hallado por una pareja de ancianos que anhelaba tener un hijo, por lo que lo adoptaron. Cuando Tepoztécatl creció pidió a su padre adoptivo un arco y flechas; con ellos cazaba con sólo disparar al aire, de donde caían, atravesados, conejos y otros animales con que se alimentaban sus viejos y desvalidos padres.

Un día fueron a buscar a los ancianos unos enviados de Xochicácatl, que era un gigante gerontófago pues se alimentaba sólo de aquellos que por su edad ya eran inútiles para toda labor. Era el caso del viejo padre; entonces Tepoztécatl pidió que lo aceptaran a él en lugar de su padre, a lo que accedieron los enviados. Tepoztécatl se despidió de los viejos pidiéndoles que aguardaran hasta ver salir del rumbo de Xochicalco una columna de humo; si ésta era negra sería señal de malos augurios pero si era blanca sería de triunfo sobre el gigante.

Una vez en el reino de Xochicácatl sus sirvientes se pusieron a cocinar a Tepoztécatl pero al contacto con el agua, éste se transformaba en gallo, culebra, pescado, y al contacto con el fuego de un horno donde insistieron en cocerlo, se transformaba en venado, gavián, conejo, coyote, lobo, tigre, por lo que fracasaron los cocineros. Así que tuvieron que llevárselo vivo al gigante hambriento y éste, por petición de Tepoztécatl, se lo tragó entero; eso le costó la vida a Xochicácatl porque en su vientre, el héroe sacó sus navajas de pedernal y rasgó los intestinos causándole terribles dolores. Destazó el vientre por fin y emergió seguido de una columna de humo blanco como el algodón...

Éste es sólo un fragmento de un mito más amplio y complejo pero basta para ilustrar la relación del héroe en cuestión con la invención del pulque. Aun plásticamente parecen confundirse las imágenes del gigante derribado con una planta de maguey de la que brotara un chorro de pulque o saltara un conejo hasta la Luna o se irguiera la propia flor de la planta, el *xictli*, su ombligo.

De los *tzentzontotchtin*, que eran los cuatrocientos dioses de la ebriedad, fray Bernardino de Sahagún decía que eran los innumerables tipos de embriaguez que provocaba el pulque; maneras, se entiende, prototípicas, resultado de la posesión de las deidades de esta bebida.

Al pie de una figura del *Códice Nuttall* se lee que cuando en Tepoztlán alguien moría borracho "los otros de este pueblo hazían gran fiesta con hachas de cobre con q cortan la leña en las manos" (*Apud* Robelo:526).

De aquellas deidades de la embriaguez son conocidos sólo algunos nombres con sus atributos y datos escuetos: Mayahuel fue pues la creadora del pulque, con Quetzalcóatl; este último (aunque nadie lo haya visto así) es asimismo uno de tales dioses. Se dice que Ometochtli (Dos Conejo) era dios del vino y de los jugadores; Izquitécatl, el segundo de los dioses del vino. Tezcatzoncatl (Cabello de Espejo), principal dios de la embriaguez, de quien era sacerdote Ometochtli, tenía once hermanos cuyos nombres corresponden a clases de bebidas fermentadas; se le conoció también con los nombres de Tequechmecaniani, "el que ahorca", y Teatlauiani, "el que aniega". Pantécatl fue el marido de Mayahuel y halló las raíces que echan en la miel; Papaztac, uno de los seis inventores del pulque en Tamoanchan; Tepoztécatl, cuya hazaña resumimos; Totoltécatl; Tlihua, "el que tiene tinta negra", quizás porque había inventado una variedad especial de pulque de color oscuro, según opinan algunos, y quien perfeccionó la bebida; Yiauhatécatl, de Yauhtlan; Toltécatl; Tlatecavohua; Colhuacatzíncatl, que tiene representación en la lámina 56 del *Códice Magliabeciano*.

5

El maguey es la planta mexicana por excelencia. Y la secuencia de su integración filológica, como se dijo, es ésta:

México, "lugar de los mexica", en sus remotos orígenes es un pueblo guiado por su dios Mecitli, "ombligo del maguey", "liebre del maguey" y —aunque menos conocido— "nuestra abuela el maguey". Su nombre no solamente consta como antecedente filológico del país; es además un factor semiótico que explica la conformación del dios tutelar y guía de los mexicanos por el mundo, Mecitli, que después se transformaría en Huitzilopochtli. También es un segmento primordial del mito de creación de los antiguos mexicanos, en la medida en que, para la creación del Sol y de la Luna, esta última es perfeccionada o corregida con un golpe de un conejo que Huitzilopochtli arroja a su rostro: el conejo —o la liebre— es a su vez un factor integral del viejo dios tutelar. Es válido asociar conejo y liebre no sólo por la obvia semejanza, o porque las cuatrocientas deidades de la embriaguez sean conejos, sino también por una referencia de Mendieta a una figura arcaica de la cosmogonía indígena, en donde Citli, "liebre", era un dios que disparaba sus flechas al Sol para evitar su curso (*Apud* Robelo:115). Recordemos que en otra fábula se contó cómo un dios avienta un conejo al rostro de un sol con lo que disminuye su luz y se vuelve Luna.

En el panteón nahua existe una sacralización profunda del pulque. Los *tzentzontotchtin* son los cuatrocientos o innumerables númenes-conejos de la ebriedad. En la fuente *Histoyre du mechique* se dice que Quetzalcóatl inventó el pulque. ¡Quetzalcóatl!, personaje cuya caída, con su imperio de Tula, se debió al pulque; ingerido por insistencia de su *alter ego*, el "Espejo Humeante", Tezcatlipoca. Hay muchas pruebas más de tal sacralización.

El maguey sustenta al tequila, la bebida nacional de nuestros días. Mezcal viene de *metl*, "maguey" y de *xcalli*, aféresis de *ixcalli*, "cocido hervido" o "cocimiento", "cocimiento de maguey" o "maguey cocido". Y Mexicali quiere decir "casa de Mexitli".

En el borroso pasado de la mitología, la planta amarilidácea fue cuna y nombre de la primera deidad de los mexica. El bohordo de la erizada planta, enhiesto a los diez años, su flor, es simultáneamente liebre que se fuga hacia el cielo, y conejo aventado a la Luna para acallar su resplandor; es, también, ombligo del mundo: cuna del dios tutelar. Es la emisión del zumo vital.

Citli, "liebre", es también "ombligo", *xictli*, aunque este último se nombra también, de segundo modo, *toxic*, que a su vez es *tochin*, "conejo", *tochtli*.

Mexitli, "ombligo del maguey", "liebre del maguey", derivó en el femenino "rostro de la Luna". Curiosamente, Luna se dice *metztli*, y aunque de hecho no se conozcan raíces de este nombre, pareciera que lo habitan *metl* y *citli*, como sucede con el propio dios tutelar. Pero esto es sólo conjetura. El "menstruo mujeril" se dice, naturalmente, *nemetzquiliztli*, que incluye, como queda subrayado, *metztli*. Y *citli*, "liebre", también quiere decir, como afortunadamente reveló Sahagún (X,1,17) en el siglo XVI,

"abuela". Para Molina, *citli* quiere decir "abuela, liebre o tía hermana de abuelo".

Nuestra abuela, madre de los dioses según costata Robelo (:620) era Toci. Y Toci, aunque se desconozca el origen de esa igualdad de significados, era "ombligo" según define Molina. Robelo documentó (*loc. cit.*) que es Toci quien se mantiene sincréticamente subyacente a la virgen de Guadalupe y no Tonantzin ("nuestra madre") como afirman otros. Si esto es verdad, así como el tequila remite a la vieja deidad Mecitli, bajo la imagen de la virgen de Guadalupe palpita la arcaica deidad de Toci. Y a través de ambos, el *quiote* o bohordo erguido de entre las pencas del maguey se proyecta, sacramento, al cielo. Una parte de la religiosidad de los mexicanos, con un origen vegetal (como es el caso de tantas culturas de la antigüedad, incluyendo la griega), tiene su fundamento en la planta del maguey. El Baco occidental, pero de origen tracio o lidio, está asociado a la vid.

El hecho ¿fortuito? de haber designado al *metl* de los mexicanos con el nombre de la hermana de la madre del dios griego Dionisos, tendió un puente entre las mitologías que encontró las mismas raíces vegetales en enigmáticas facetas de la religiosidad humana. Espíritu del vino, arcaico, medio-oriental, continuó manifestándose en el destilado de agave de tierra mexicana. Dos visiones fugaces aun para el mejor catador, entrevistas tanto en las viñas que se enredaban en el mármol funeral de Semele, madre de Dionisos, allá en la vieja Tebas, como en la campiña mexicana donde Agave se cubría de pencas; un mismo genio vegetal, ubicuo, lado a lado de la mar inmensa, con guedeja de parra y ojos glaucos y falda de pencas verdes bordeadas de amarillo, hermafrodita flor, entre Baccus y Mayahuel.

6

Mecitli y Tepoztécatl conservan un rasgo en común que bastaría si no para igualarlos del todo, sí para observar en el segundo una reminiscencia del primero. Ese rasgo estriba en que ambos son criados en una penca de maguey. Quizás por ello en otro pasaje del mito tepozteco, que hasta la fecha circula de boca en boca entre los campesinos de Morelos, el héroe va a la Ciudad de México a colocar en su sitio, con un gesto mágico, la campana de la Catedral, acción que nadie podía realizar. Acto fundador de la nueva ciudad, del mismo modo que la guía de Mecitli en la peregrinación azteca culmina con la fundación de Tenochtitlan.

El genio vegetal de Agave, así en el mundo helénico como en el mesoamericano, tiene una relación directa con la ebriedad y una intervención protagónica en la religiosidad. Allá coadyuva a la imposición de una nueva religión en la vieja Tebas; aquí es la cuna del dios tutelar de los

mexica y se relaciona directamente con otras deidades o con los protocolos sagrados. En Grecia es una conversa dogmática hacia las bacanales, con resultados trágicos y con el castigo a cuevas del exilio permanente por calumniar a su hermana y al padre de los dioses; es también proselitista activa del ancestral sistema del patriarcado. No sólo es madre de una víctima del sacrificio humano sino ejecutora de ella. En México es fundamento de la divinidad que guía a un pueblo hasta su destino final y raíz que se integra al nombre de la propia etnia. Bajo la advocación de Mayahuel es traída a la Tierra por Quetzalcóatl, con quien se transmuta en el reino vegetal, y en donde se distingue en la forma del maguey; después, junto con su esposo Pantécatl, crea el pulque. Como Tepoztécatl, es prole del viento y de una virgen (¿otra vez Quetzalcóatl y Mayahuel?) y personaje que perpetúa, se puede decir, a través de la figura de sus ancianos padres adoptivos, la raza humana que parecía estar a punto de extinguirse. Mata en Xochicácatl la insaciabilidad humana. Para dar sustento a sus protectores le bastaba lanzar flechas al cielo de donde caía un conejo atravesado, animal que en otros significados del mito prehispánico representaba el inferior resplandor de la Luna frente al Sol; así, Tepoztécatl iguala a los astros como en el principio de la creación, es decir, antes de que Quetzalcóatl considerara necesario encontrar un licor que aligerara la pesadumbre del mundo. Asimismo se transforma en conejo para evitar la muerte por el fuego. Y cuando sale del cuerpo del gigante que tasajea con sus pedernales, salta al cielo como un corazón en ofrenda al Sol y, así, el pulque (Tepoztécatl) es sangre, primero de la planta (savia), y después del cuerpo humano. Agrego este dato, más que evocativo: los sacerdotes eran los únicos que tomaban *teoóctli* ("bebida de los dioses", una variedad secreta de pulque) antes de sacrificar. Para humanizarse, la deidad, ya fuera Quetzalcóatl, Mayahuel o el propio Tepoztécatl amamantado por la planta del maguey, se integra a la vegetación, se filtra en la vegetación. Así los seres humanos resultan ser infiltraciones divinas a través del reino vegetal. ¿Exilio de la divinidad a través del vegetal? De allí que Agave sea "admirable". ♦

Bibliografía

- Eurípides, *Las diecinueve tragedias*, Porrúa, México, 1982.
 González Casanova, Pablo, *Estudios de lingüística y filología nahuas*, Edición de Ascensión H. de León-Portilla, UNAM, 1989.
 "Histoyre du mechie", en Ángel M. Garibay K., *Teogonía e historia de los mexicanos*, Porrúa, 1965.
 Molina, fray Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Biblioteca Porrúa, México, 1977.
 Robelo, Cecilio A., *Diccionario de mitología nahua*, Porrúa, México, 1982.

La prueba del aire, la prueba del sueño

JORGE MIGUEL COCOM PECH

Éramos pequeños, mis primos y yo, cuando el padre de mi madre comenzó a preguntarnos lo que soñábamos por las noches.

Mis primos y hermanas, que en ese entonces tenían la facultad de recordar sus sueños, relataban sus vivencias, dejándome asombrado con las imágenes que describían.

En esas pláticas me hallaba en medio de pintores en el arte del relato.

Si mal no recuerdo, Jorge Ramón volaba mucho y repentinamente caía al vacío; Julián cuidaba ovejas, gallinas y pavos en una parcela mitad huerta, mitad desierto; Gonzalo recordaba corazones sangrantes colgando de enredaderas fosforescentes en los atardeceres lluviosos; Gregorio atrapaba mariposas que se convertían en sus manos en abejas enormes que al zumbiar lo dejaban aturdido; a Gloria, mi hermana mayor, la asustaba que un ángel sin rostro la aprisionara en el centro de sus pinturas expuestas en una casa de espejos. Yo, que no poseía la facultad de recordar mis sueños, me sentía extraño y desesperado entre aquella sociedad de soñadores.

Un día mi abuelo y yo estábamos en el monte de Chan-yá. Con cierto temor me atreví a preguntarle:

—Abuelo, ¿por qué yo no sueño?

Él, que estaba despuntando una horqueta de chucún¹ con su machete encorvado, detuvo el corte y me dijo:

—En el Universo todo sueña y todos sueñan pero no todos recuerdan; sólo recuerdan sus sueños los limpios de corazón, los limpios de espíritu...

Poco después de que acabamos de amarrar la leña con bejucos, cuya resina despedía un olor penetrante que se mezclaba con el de las jicamas recién desvestidas, prosiguió:

—El hombre cuando nace a la vida terrenal ingresa a la geografía de los seres durmientes. Si no trabaja con el poder de su espíritu, es un hombre que vive dormido. Al soñar y

recordar tus sueños puedes recobrar el código de tu primigenio y luminoso origen, y volver a la vida... somos fragmentos de luz... pedazos de Sol...

Transcurrido el mediodía terminamos de recoger los huevos de codorniz debajo de los arbustos; sentado en un tronco leñoso, me dijo en tono enfático:

—Te he venido observando desde hace mucho tiempo, y noto en ti preocupación porque no puedes recordar tus sueños, estás pálido, no duermes bien...

"El otro día que desgranaste maíz, y quedaron en el suelo algunos granos, hice un trazo con ellos y la figura que se formó indica que es necesario practicar contigo ceremonias de petición para que puedas recordar y trabajar con el poder de tus sueños.

Y antes de colocar el tercio de leña sobre sus espaldas, con gesto solemne me indicó:



¹ Árbol silvestre.

—El día anterior a la ceremonia de petición, deberas ayunar. Si el hambre te molesta y sientes que no resistes el ayuno, podrás ingerir agua y miel. Nada más. Ese día de recogimiento, de meditación y de tranquilidad de espíritu, deberás renunciar a tu nombre social y adoptar el que nos indique el viento, que sólo tú sabrás. Será tu nombre mágico.

Y reiteró:

—Nadie deberá conocerlo más que tú. El privilegio de poder que otorga se acrecienta y se mantiene si guardas silencio de su origen. Este nombre en secreto es poder, si otros lo saben, lo pierdes para siempre.

”Por otro lado, y horas antes de la ceremonia de iniciación, deberás desalojar malos pensamientos que atan tu espíritu a los apegos de la carne.

”Finalmente habrás de convertirte de Cazador de Sueños en hijo de Cazador de Auroras.

La tarde del 19 de marzo de 1961, mi abuelo llegó a la casa para hablar con mi padre y mi madre. Concluida la plática, supe que había ido a pedir que no fuera a la escuela al día siguiente, porque lo acompañaría al monte.

Obscurecía cuando salieron, mi abuelo y mi padre, a tomar chocolate que mi madre preparó antes de que mi abuelo se fuera a descansar a su casa.

De madrugada, y con el mayor sigilo, mi padre fue a encaminarme al lugar, cercano a la huerta, donde mi abuelo me aguardaba.

Al llegar, él ya estaba listo y partimos...

Camino a la milpa voy detrás del abuelo.

Delante de él avanzan y retroceden oliendo y marcando las veredas con sus orines los perros: Navai, Bok'bok y P'urush. Los veo merced a la luz de la lámpara de mano que el abuelo trae encendida.

A nuestro paso por los atajos los grillos pasan revista a las sombras en movimiento... De tanto caminar, traigo los pies y las alpargatas húmedos de rocío.

Atrás de nosotros, al poniente, el pedazo de Luna que presidió nuestra salida de la huerta se ha ocultado sigilosamente sobre el tupido biombo de ramas de árboles, típicos de la región: el frondoso tsalám; el ts'its'ilché, cargado de néctar y aromas de miel; el k'anlol de campanulas amarillas, que entrelazados ensombrecían nuestro camino a Oriente...

A punto de llegar a nuestro destino, los perros ladraron y, abriéndose paso entre el follaje, se fueron a perseguir el movimiento de algún animal. En su estampida alborotaron a las chachalacas que escandalizadas corrieron sin rumbo. Una casi me atropella y me hace soltar el calabazo de agua que traía en las manos. De pronto algo pareció asustar a los perros que regresando junto a nosotros ladraban sin descanso... El abuelo apagó la luz; enseguido por la repentina oscuridad tuve ganas de correr pero el abuelo me detuvo tomándome del brazo izquierdo. Al sentir su mano firme apacigué el escalofrío que sacudía mi cuerpo.

Los perros se callaron y seguimos con nuestro destino recorriendo veredas y atajos...

Pero cuando íbamos a pasar por encima de los troncos que servían de entrada a la milpa, una víbora de cascabel aporreó su cola en el suelo y nos advirtió de su presencia. El abuelo y yo la buscamos por debajo de los palos y bejucos secos hasta encontrarla enroscada y con la cabeza erguida. Despedía furia por sus ojos y, amenazante, nos impedía el paso. A diferencia de otras veces, el abuelo le habló al animal de manera tranquila y la conminó a retirarse. La víbora bajó la testa y, estirándose, desapareció de nuestra vista.

Brincando con precaución llegamos al cobertizo de palmas, cuando aún no amanecía...

Allí, en el centro de la milpa de Nójk'ankab solemne se imponía el silencio.

En medio de las tinieblas todo estaba en sosiego, en quietud, en paz. Junto a mi abuelo, hijo de Cazador de Auroras, estábamos al acecho, estábamos a la caza del alba.

Él, arrodillado detrás de mi cabeza y con las manos extendidas sobre mi frente, esperaba una señal mientras repetía un conjuro poco audible. Decía:

—Okén tak'án, jok'én cheché... okén tak'án, jok'én cheché... okén tak'án, jok'én cheché.²

En esos momentos de oración, en esos momentos de encantamiento, estaba desnudo y tendido sobre un tapete circular de hierbas aromáticas, predominantemente k'akaltún,³ y con el cuerpo situado hacia el oriente. Olía a humedad y a suave copal que el abuelo había sahumado en el entorno: un techado de palmas, hileras de plantas de yuca, uno que otro palo de nanche y el cuerpo enorme de una ceiba que presidía el ritual de los prodigios...

Al cabo de un rato, el abuelo cesó de orar.

Inusitadamente empezó a respirar fuerte y pude percibir que se convulsionaba. Cambió de voz y ésta era más ronca. Su voz no era la suya y me pareció que salía de las profundidades de una cueva; por lo que dijo y no entendí, seguramente hablaba en el idioma del maya antiguo.

Así, y luego de experimentar una calma reconfortante, hasta entonces para mi desconocida, pasaron largos minutos...

Inesperadamente convocó la presencia de los vientos de los puntos cardinales: lak'ín,⁴ chik'ín,⁵ nojól⁶ y shamán...⁷

A la tercera invocación sopló el aire tibio que traía la dirección de lak'ín, arrastrando la hojarasca de los árboles...

De pronto, empecé a estremecerme y sentí un cosquilleo en todo el cuerpo. Inmediatamente una luz celeste, que luego se convirtió en dorada, envolvió mi cuerpo y el de mi abuelo. Silbó en eco el béch⁸ y otra vez reinó el silencio, silencio que fue interrumpido por la advertencia del abuelo, quien exclamó:

² Entra madurez, sal inmadurez.

³ Albahaca silvestre.

⁴ Oriente.

⁵ Poniente.

⁶ Sur.

⁷ Norte.

⁸ Codorniz.

—Tiólal a k'ík'el kana uojeté tuush ku tal u chún a uin-
klil, u chún uchbén a lakooob.⁹

"Tiólal a uayak kana uojeté tuush ku tal u chún a
pishán, u chún u t'sok a bel.¹⁰

Luego añadió:

—Los sueños no se extinguen igual que los hombres. En
ocasiones se declaran muertos sueños que viven. Mas los
sueños son casi perennes: se resisten a ser enterrados o rea-
lizan el prodigio de volver, de resucitar...

"Antes que el Sol se asome en destellos luminosos, los
sueños de nuestros ancestros se cumplirán y habrán de estar
con nosotros al conjuro del poder del silencio, del poder del
viento, del poder de la palabra.

"No olvides que los sueños no son para acumular saber,
ni para entregarse a las fantasías. Son una rendija de luz para
el ejercicio del poder del espíritu. A su paso intemporal, y a
veces incoherente, dan cuenta de tu historia personal que
remontan años hacia atrás o hacia adelante, dejan signos en
huellas, dejan signos claves y rastros...

"Soñar es un ejercicio del espíritu que trata de escapar

⁹ ¡Por tu sangre sabrás el origen de tu cuerpo, el origen de tus
antepasados!

¹⁰ ¡Por tus sueños sabrás el origen de tu espíritu, del fin de tu
camino!

de la prisión de la carne, y recordar tus sueños te servirá para
tu superación interior...

"El hombre que vive y no sueña es un hombre muerto
en vida. Mas ¡ay de aquel que sueña y no realiza sus sueños!
Acosado por las pesadillas acaba por sucumbir al insomnio
de una realidad que no es suya.

"Sé un guerrero incansable con tus sueños y busca den-
tro de ti el objeto de tus conquistas.

"Realizando tus sueños no serás esclavo de nadie, ni pre-
tenderás someter a otros porque habrás probado los caminos
de tu verdadera liberación.

"Recuerda siempre que, en el universo de la naturaleza,
los sueños se convierten en realidad.

"La lluvia es el sueño del agua.

"El humo es el sueño del fuego.

"El azul del cielo es el sueño eterno del aire.

"Pero tú, que estás hecho de maíz amarillo como esa luz
que nos cobija, ¡despierta!, ¡abre los ojos!, ¡abre el espíritu!

"¡Tú, eres el sueño privilegiado de la Tierra!, el hombre
que vive y no sueña, aunque viva muchos años, es un muti-
lado de espíritu, es un hombre muerto en vida.

"¡Vive!, ¡realiza tus sueños!, ¡accede a su luz!, que tu vida,
sueño que otros soñaron, será inmortal.

Más tarde, cuando abrí los ojos, contemplé extasiado el
obsequio de la aurora: amanecía y, en el cielo, una greca enorme
filigranada en nubes ámbar y rosa, inundó de paz mi alma. ♦



Felipe Morales, *Paraíso perdido*, 1993, grabado, 24.5 x 35 cm

Moral, poesía y erotismo en el México liberal

ALFONSO SÁNCHEZ ARTECHE

*Dime cómo enamoras
y te diré quién eres*

El Nigromante

Periódico literario de breve vida, apenas dos números, *El Anáhuac* tuvo el mérito de abrir sus páginas a la discusión de un tema que si en la época actual todavía produce escozor en algunas epidermis delicadas, con mayor razón debió causar erupciones en el tejido cutáneo de un México sensibilizado por el romanticismo. Lo erótico suele tener implicaciones morales que pueblos de raigambre cristiana con frecuencia confinan al ámbito vergonzante de la alcoba. La ideología liberal reportó grandes avances a la vida pública nacional pero, respetuosa de la vida privada, consintió que incontables prejuicios sexuales continuasen incólumes en el modelo tradicional de la familia.

Muy pocos hombres de la Reforma se atrevieron a exponer abiertamente sus puntos de vista acerca del amor como experiencia sensual. Ignacio Ramírez, *El Nigromante* (1818-1879) fue uno de ellos, según se aprecia en el artículo que nos proponemos comentar, ubicándonos dentro del contexto histórico en el cual fue redactado.

En primer término, situaremos temporalmente nuestro argumento. Corría la década comprendida entre el fusilamiento de Maximiliano (1867) y el ascenso de Porfirio Díaz al poder (1877), periodo que algunos historiadores denominan la República restaurada.

Las veladas literarias

Dos presidentes, Benito Juárez (1806-1872) y Sebastián Lerdo de Tejada (1823-1889), parecen estar dispuestos a prolongar la austeridad anunciada en los mordaces versos de "Adiós, mamá Carlota":

Acábanse en Palacio
tertulias, juegos, bailes...

Herencia de la corte virreinal, las consortes de anteriores mandatarios acostumbraron reunir en torno suyo a las "mejores familias" para convertir la residencia de la pareja gobernante en centro de la actividad social y artística mexicana.

Pero, estoica matrona que había pagado con la vida de dos de sus hijos las elevadas prendas de su patriotismo, doña Margarita Maza de Juárez (1826-1871) pasó sus últimos tiempos recluida en una casa de campo en San Cosme, y rara vez aceptaba dejarse ver en público. Su benemérito esposo tampoco demostraba gran interés por las manifestaciones culturales, si hemos de creer en lo que —hacia 1883— escribía Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) en el *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de México*: "Al revés de Maximiliano, Juárez no tenía aficiones científicas, literarias ni artísticas. Forjado su carácter en las lides de la guerra y de la política, sólo encontraba placer en sus goces amargos, y parecía desdeñar los demás."

Más sensible a los deleites del espíritu, a Sebastián Lerdo de Tejada le cabe la dudosa gloria de ser el único mandatario que ha llegado célibe a la silla presidencial. Su no remoto amor de cuarentón por una quinceañera chihuahuense, que lo desairó para casarse con un sastre, ha sido puntualmente relatado, en *Don Sebastián Lerdo de Tejada y el amor*, por José Fuentes Mares (1915-1986).

Posiblemente Lerdo haya sido tan sentimental como su ministro de relaciones exteriores, José María Lafragua (1813-1875), quien también llevaba a cuestras un drama a la altura del romanticismo: su noviazgo de nueve años con Lolita Escalante. Una serie de contratiempos, que el fidelísimo galán relata en *Ecos del corazón*, había retrasado las nupcias; estaban a punto de celebrarse cuando ella murió, según registra el célebre epitafio de San Fernando:

Llegaba ya al altar feliz esposa...
Allí la hirió la muerte... aquí reposa...

Aunque mucho se esforzó Lafragua por idear esa inscripción funeraria a la vez breve, concisa y patética, no se li-

bró de que cierta mano aviesa completase el dístico elocuente con este otro:

Más allá del altar habría llegado
si tanto no la hubieras embromado.

Pero no por ausentismo o carencia de primeras damas oficiales esta década fue precisamente sombría; más bien fue de marcados contrastes. Lo que hoy se conoce como "sociedad civil", que no quería privarse de placeres comunes y goces refinados, terminó por organizarse en asociaciones de todo tipo, que al finalizar la década eran 73, divididas en 29 científicas, 21 literarias, 20 artísticas y 3 mixtas, según Antonio García Cubas (1832-1912) en la *Nueva geografía universal*, editada por Montaner y Simon en 1878.

Corría el último mes de 1867, cuando los talentos que diez años de guerra habían dispersado decidieron reunirse semanalmente en la casa de alguno de ellos, para que cada quien leyese en voz alta sus más recientes producciones. Tales tertulias, celebradas ante la presencia patriarcal del "viejo" Guillermo Prieto (1818-1897), el ya mencionado Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, y Manuel Payno (1810-1894), quedaron bajo la brillante férula de Ignacio Manuel Altamirano.

Principal animador y responsable de difundir tales frutos de la paz en las páginas de *El Renacimiento* —que vio la primera luz en 1869— el poeta de Tixtla era el alma de las veladas literarias. En broma se diría que esos años fueron "consulado e imperio de Altamirano".

Pronto cundió la moda; no sólo las residencias burguesas sino también las de clase media se disputaban el honor de abrir sus salones a los poetas y artistas más cotizados, para que entraran a desbordar torrentes de inspiración, dejando a su paso un hálito de refinamiento que a ninguna familia con pretensiones le venía de sobra.

La "Sociedad Netzahualcōyotl"

En contraste, había estudiantes aficionados a la literatura que, por pobreza o timidez, no se atrevían a reclamar cabida en el círculo de los consagrados. Provincianos algunos de ellos, capitalinos de origen modesto los demás, carecían de espacios propios donde reunirse, por lo que empezaron a hacerlo en un patio del antiguo convento de San Jerónimo, hoy Claustro de Sor Juana.

Al conocerlos, Altamirano sintió inmediata simpatía por sus afanes y daba noticia de ellos el primero de mayo de 1869, en la "Crónica de la semana" de *El Renacimiento*:

Otra Sociedad de jóvenes estudiantes que hace años se consagra a los trabajos literarios sin ruido y sin descanso, y que ha tomado el nombre del poeta-rey de Texcoco (...) celebró el aniversario de su inauguración, en la casa del señor licenciado Sánchez Solís, que se ha mostrado favorecedor de esa juventud entusiasta. Presidió la reunión el eminente publicista y literato

Francisco Zarco, a quien los socios hicieron subir al sillón presidencial con harta justicia, pues es uno de los patriarcas de la literatura nacional...

Cuatro meses después, en la "Crónica de la semana" del 11 de septiembre de 1869, Altamirano proporcionaba mayores datos sobre el origen de la asociación. Decía que al principio sus miembros se organizaron "a guisa de conspiradores, sentándose debajo de una higuera, sobre los escombros, y allí, como los pastores de Virgilio, se pusieron a componer sus idilios y sus églogas".

De esta forma, en abril de 1868 se constituyó la Sociedad Netzahualcōyotl, que no habría pasado de ser uno de tantos grupos culturales si entre sus miembros no se contasen Manuel Acuña (1849-1873), Agustín F. Cuenca (1850-1884), Gerardo M. Silva (1852-1895), el toluqueño Agustín García Figueroa (1847-1919) y otras figuras de una generación marcada por el signo de la tragedia. Por el momento, Altamirano presagiaba:

Cuando sean conocidas en México la perseverancia, la actividad y la decisión con que los jóvenes de la Sociedad Netzahualcōyotl se han consagrado a sus tareas, luchando con todos los obstáculos que puede amontonar la pobreza, la escasez de libros y la falta de protección, estamos seguros de que se les admirará y se les concederá un voto de profunda simpatía.

Sin embargo, desde un principio habían contado con algunos mecenas. Cuando dejaron de reunirse a la sombra de la higuera pasaron a ocupar un salón ruinoso, donde llevaron una mesa con sillas y, en palabras de Altamirano, "improvisaron así su sinagoga de bohemios".

Allí los descubrió el ilustre educador Felipe Sánchez Solís (1816-1882), quien vivía a la vuelta de San Jerónimo, en la segunda calle de la Aduana Vieja, hoy Avenida 5 de Febrero. Siempre interesado en impulsar a la juventud, el maestro "les abrió su casa, y allí formalizaron sus trabajos, reglamentaron su Academia y dieron un giro ordenado a sus sesiones".

Nadie más indicado para ello que Sánchez Solís, quien sabía combinar la disciplina pedagógica con una paternal solicitud hacia sus alumnos. Como director del Instituto Literario del Estado de México, entre 1847 y 1851 había conducido con acierto a discípulos tan rebeldes como el ya mencionado Altamirano, Juan A. Mateos y otros más dóciles, que también llegarían a ser hombres notables en la vida nacional.

Otro entusiasta protector de la Sociedad Netzahualcōyotl fue el ilustrado propietario de *La Iberia*, don Anselmo de la Portilla (1816-1879), quien —de acuerdo con el propio Altamirano— publicó un tomo con los primeros versos de sus integrantes, aparecido a manera de folletín en ese periódico.

El Anáhuac

Después de celebrar el primer aniversario de la sociedad, los agremiados concibieron la idea de crear su propia publi-

cación. Sánchez Solís gozaba de amplias relaciones en los medios políticos y sociales, sobre todo en ese momento, cuando acababa de ser elegido diputado federal por el Estado de México. Por ser promotor del Colegio del Tecpam, fue puesta a su disposición la imprenta de ese plantel, así como el apoyo técnico de los alumnos grabadores Valeriano Lara, Agustín Ocampo, Francisco Acevedo y Miguel Portillo.

El número inicial de *El Anáhuac*, "periódico literario ilustrado de la Sociedad Netzahualcōyotl", apareció el primero de octubre de 1869, con la promesa de que se publicaría en forma quincenal. El costo de la suscripción era de cuatro reales en la capital y cinco fuera de ella.

El editor era nada menos que Manuel Payno y los redactores Javier Santa María, Antonio Domínguez Salazar, Manuel Acuña, Rafael Rebollar (hijo), Miguel Portillo, Agustín F. Cuenca, Gerardo M. Silva, Alfredo Higareda y Agustín G. Figueroa. Los artistas que aceptaron entregar ilustraciones originales eran afamados pintores académicos, como Salomé Pina (1830-1909), Santiago Rebull (1829-1902), José Obregón (1832-1902) y Petronilo Monroy (1836-1882).

Cincuenta personajes integraban la lista de colaboradores, entre ellos Francisco Zarco (1829-1869), Ignacio Altamirano, Guillermo Prieto, Justo Sierra (1848-1912), Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1918), Juan A. Mateos (1831-1913), el cubano Pedro Santacilia (1826-1910) amparado en las iniciales P. S., la recién llegada poetisa Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876) y muchas otras firmas reconocidas.

Felipe Sánchez Solís ocupa un sitio modesto dentro de esa nómina, aunque el domicilio de la redacción que se daba era el suyo (Casa número 13 de la 2ª calle de la Aduana Vieja). La nota biográfica de este personaje publicada el 2 de diciembre de 1893 en la *Gaceta de Gobierno* del Estado de México, incurre en algunas inexactitudes:

En su casa el Sr. Sánchez Solís, reunía y alentaba a jóvenes literatos, como Manuel Acuña, Juan de Dios Peza, Rafael Rebollar y otros varios que lo nombraron Presidente de la "Sociedad Netzahualcōyotl" y fundaron y publicaron, bajo su dirección, el periódico literario *El Anáhuac*.

Como hemos podido advertir, Juan de Dios Peza (1852-1910) no aparece mencionado como redactor y es poco probable que en ese tiempo fuera socio activo de la agrupación. El propio escritor recuerda, en *Poetas y escritores modernos mexicanos*, de 1877, que "había por los años de 67 a 68, un grupo de estudiantes pobres, que sin más afán que la conquista de un nombre en la república de las letras, se unían para estudiar y cultivar el divino arte de la poesía".

Entre estos jóvenes, Peza menciona a los que figuraban en el directorio de *El Anáhuac* pero agrega algunos otros nombres, como los de Francisco Ortiz y Francisco G. Cosmes; seguramente ingresaron, como el propio Juan de Dios, en una segunda etapa, ya que la sociedad era "presidida,

cundo yo la conocí, por Ricardo Ramírez, hijo del reputado 'Nigromante'..."

Al paso de los años, la memoria de Peza conspira con la fantasía para relatar los hechos de otra forma en el periódico *La República* (11 de febrero de 1909). Han transcurrido cuatro décadas y el poeta recuerda:

Fundamos los jóvenes una sociedad literaria "Netzahualcōyotl" con un periódico que vivió poco. Nos reuníamos ya en una celda del ex convento de Santa Brígida; ya en otra del ex convento de San Gerónimo; ya en un cuarto de la Escuela de Medicina y muchas veces en la Alameda y el Portal de Mercaderes, para leernos nuestras composiciones y confiarnos nuestros proyectos y nuestras esperanzas.

La primera época de la agrupación fue relativamente breve. Si —como Altamirano afirma— Francisco Zarco fue elegido, por aclamación, presidente de la Sociedad Netzahualcōyotl en abril de 1869, este nombramiento honorífico no pudo haber durado más allá del 22 de diciembre de ese año, cuando murió el ilustre publicista. El año siguiente vieron la luz los dos únicos números de *El Anáhuac*.

En el periódico no figura el nombre de Sánchez Solís en los cargos directivos; pero indiscutiblemente había puesto su hogar al servicio de la juvenil tertulia.

La audacia de Acuña

El número inicial de *El Anáhuac* sale a la venta bajo los mejores auspicios. Desde el primero de septiembre *La Iberia* había anunciado: "Nuevo periódico. Los miembros de la Sociedad Netzahualcōyotl van a publicar un periódico literario. La mitad de productos de las suscripciones se cederá a un establecimiento de beneficencia."

Creemos que la institución favorecida sería la Sociedad Artístico-Industrial para Artesanos, fundada —según datos de Aurelio J. Venegas— por Sánchez Solís en 1868. En su edición del 29 de septiembre, el mismo redactor de *La Iberia* afirma haber visto el prospecto de *El Anáhuac* y, por fin, el 12 de octubre comunica la aparición del nuevo órgano literario.

El contenido de la primera entrega resulta atractivo por muchos conceptos. Se abre con un texto grandilocuente de don Manuel Payno, quien retóricamente cede los trastos a la naciente generación literaria. En páginas interiores, aparece su traducción de "La jauría del infierno", de Eduardo Capern.

Por su parte, Agustín F. Cuenca prueba suerte, con su "Revista", en un género que Prieto y Altamirano habían llevado a niveles de genialidad. Javier Santa María desata el vuelo neófito de sus euforias en el artículo "A la Patria". El secretario particular y yerno del presidente Juárez, Pedro Santacilia (P. S.) entrega dos textos, uno de ellos lírico ("Un beso") y el otro doctoral ("La filosofía y la literatura"). Anto-

nio Domínguez inserta el apólogo "La rosa y la camelia", mientras que Alfredo Higareda prologa su traducción a la novela histórica francesa "El monte San Miguel", que se publicaría en forma de folletín a partir de ese número.

Es en las páginas 9 y 10 donde creemos que *El Anáhuac* empezó a cavar su propia fosa, al publicar el poema inédito de Manuel Acuña "La ramera", con dedicatoria "a mi querido amigo Manuel Roa". Los versos son bastante conocidos —aparecen en casi todas las antologías del malogrado autor—, por lo que sólo transcribiremos algunos, que ponen en evidencia el tono moralizante de la composición:

Pobre mujer, que abandona y sola
sobre el oscuro y negro precipicio,
en lugar de una mano que la salve
siente una mano que la impele al vicio...

Pero llegará un día, amenaza Acuña, en que la antes ofendida se desprenderá del lodo para elevarse a las alturas:

Y entonces, en lugar de un anatema,
en lugar de un desprecio,
escucharás al Cristo del Calvario
que añadiendo tu pena
a tus lágrimas tristes en abono,
te dirá como un tiempo a Magdalena:
Levántate, mujer, yo te perdono.

En aquellos días la sociedad mexicana no estaba preparada para aceptar que una mujer de "mala vida" pudiese dar material poético.

El escándalo

Algo grave sucedió en los quince días transcurridos entre la publicación del primero y el segundo número de *El Anáhuac*. Para empezar, el domicilio de la redacción dejó de ser el de Felipe Sánchez Solís. También la imprenta cambió del Colegio del Tecpam a la Tipográfica de Tomás F. Neve, ubicada en la esquina de Santa Clara y 5 de Mayo. Algunos comentarios de Cuenca, en su "Revista", deben ser leídos entre líneas:

Quisiéramos decir algo a nuestros lectores de la fiesta que celebró la noche del día 11 la Sociedad artística-industrial, en memoria de su fundación; nuestros deseos son éstos; pero ignoramos lo que pasó en ella por no haber tenido la honra de ser invitados.

La indirecta a Sánchez Solís es obvia, y esa velada alusión personal queda al desnudo en posterior párrafo: "Sabemos que muchas personas han asegurado que El Anáhuac había muerto (pero) por ningún motivo dejará de publicarse. La redacción se ha trasladado a los altos de la casa núm. 5 del Arco de S. Agustín."

No obstante los buenos propósitos, el periódico no llegaría a la tercera entrega. Emmanuel Carballo (1929) afirma, en su *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, que este periódico "alcanzó a publicar únicamente seis números, dos mensuales, a partir de septiembre de 1869". Como puede observarse, la referencia es inexacta, porque el periódico no apareció en septiembre sino en octubre y porque no llegó a seis tirajes; su raquítica colección de dos números puede ser consultada en la Hemeroteca Nacional de la UNAM.

En la "Crónica de la semana" del 13 de noviembre, Altamirano informaba:

El Anáhuac se ha suspendido con gran sentimiento nuestro, por motivos independientes de la voluntad de sus redactores, bohemios como nosotros. Así es que ellos que forman la Sociedad *Netzahualcōyotl* ingresan como colaboradores al *Renacimiento*, cuyas columnas hace tiempo que estaban a su disposición.

Altamirano mantuvo su protección sobre estos jóvenes. En una de sus "Cartas sentimentales" a Rafael Zayas, la publicada en *El Siglo XIX* el 12 de mayo de 1872, recordaba que tenía tres años de conocer a Manuel Acuña: "Se me presentó en unión de Cuenca y de Gerardo Silva, con motivo de una fiesta que celebraba la sociedad literaria de *Netzahualcōyotl*, de la que eran miembros los tres."

Luego, el maestro agrega más detalles sobre la asiduidad de aquellos discípulos a los que ya juzgaba compañeros:

Leyéronse composiciones que me gustaron. Desde entonces fueron amigos míos y frecuentaron mi casa todos los días. En esas pequeñas reuniones que son tan conocidas de usted, hablábamos siempre de bella literatura, leíamos buenos libros, comentábamos las buenas composiciones, y en suma, estudiábamos. Acuña y sus dos compañeros se distinguían por su laboriosidad.

Aunque, en el mismo texto, el autor afirma que Acuña ha sido objeto de sendos ataques de los escritores del clero" e incluso mal calificado en un examen por cierto catedrático de la escuela de medicina, no menciona en absoluto el episodio que puso fin a la publicación de *El Anáhuac*. Es posible que, por respeto a su antiguo maestro Sánchez Solís, Altamirano se propusiera restar importancia al incidente.

Sin embargo, a la vista de lo que el propio Altamirano publicaba sobre la desaparición de ese periódico, dos inquietudes nos asaltan: ¿Cuáles fueron tales "motivos independientes de la voluntad de sus redactores"? ¿Por qué remarcar su condición de bohemios?

No cabe duda de que se produjo un distanciamiento entre Felipe Sánchez Solís y sus protegidos. Probablemente la cuestión girase en torno al poema de Acuña, que si bien asumía el tono edificante, abordaba un asunto indigno de entrar en los hogares "decentes". Tenemos razones para

suponer que el escándalo no fue desatado por el maestro Sánchez Solís, hombre de ideas liberales y conciliador nato. La que debió poner el grito en el cielo fue su distinguida esposa, doña Susana Robert.

Basta con observar el retrato que de ella pintó Felipe S. Gutiérrez, para convencerse de que era mujer adusta, de porte señorial y gesto autoritario. Una perfecta estampa victoriana, que nos representó en el extranjero pues formó parte de la exposición "Esplendor de Treinta Siglos", presentada en diversas ciudades norteamericanas.

La familia Sánchez Robert gozaba de una posición económica desahogada. Aunque buena parte de sus ingresos procedían de inversiones mineras en Atotonilco el Chico, Hidalgo, no es remota la posibilidad de que otra porción de los bienes tuviera como base negocios administrados por doña Susana. Fundamos tal conjetura en el aviso publicado por la *La Iberia* en su edición del 2 de septiembre de ese mismo año: "Venta de prendas. El día 15 del presente se hará de las cumplidas que existen en el empeño de la esquina de la 2ª calle del Puente de la Aduana Vieja, bajos del número 13." La familia Sánchez Robert, propietaria del inmueble, ocupaba los altos del mismo.

Interviene El Nigromante

También al maestro Ignacio Ramírez incomodó el poema de Acuña, por razones bien distintas de las que atribuimos a doña Susana. El ideólogo y literato leyó "La ramera", comprendió su mensaje y se dispuso a combatir los que consideraba síntomas perniciosos de una pasividad amorosa que, en su opinión, comenzaba a hacer estragos en la juventud mexicana. Por esas fechas, Altamirano lamentaba con cierto sarcasmo la tendencia juvenil al suicidio.

El amor era para Ramírez, esforzado combatiente en las luchas civiles, pasión sensual ávida de triunfo, no agonía sentimental enferma de fracaso. Y fue precisamente en las páginas de *El Anáhuac*, en el segundo y último número, donde publicó un divertido texto titulado "Poesía erótica".

Con su peculiar estilo, gallarda combinación de humanismo e ironía, erudición y desparpajo, El Nigromante empieza confesando no ser muy ducho en el asunto pero, dice, "me temo que las mujeres de hoy no sean como las que se usaron en mis tiempos". Va todavía más lejos al escribir sobre las damas de esos días: "la literatura amorosa que ellas inspiran, no puede explicarse sino por un hermafroditismo que confunde al mismo tiempo los sexos y el lenguaje".

No glosaremos completo el ameno artículo, dedicado a satirizar los versos que por aquel entonces se hallaban en boga, pero sí es oportuno comentar algunos de sus aciertos humorísticos. Por ejemplo, a un poeta que dice buscar una virgen "que mis pasos guíe", se le replica: "¡Ay! en mi tiempo nosotros guiábamos los pasos de las vírgenes y los de aquellas damas que no tenían semejantes pretensiones."

Otro imagina a su pretendida gozando de los castos deleites de la playa:

Mirarás las blancas olas
a tus plantas expirar,
bañando de blanca espuma
tu piel breve y sin igual...

El Nigromante, luego de comentar que debe tratarse de una cojita (por el pie breve y sin igual), propone gastar una cuarteta más:

No extiendas tanto las piernas
a las orillas del mar,
pues si el pie te moja una ola,
otra no sé lo que hará.

No perdona ni a su propio cuñado, Juan A. Mateos, a quien —sin citar el nombre— fustiga en tono amistoso por haber pergeñado "La flor del jazmín", que empieza diciendo:

Hallo en ti, virgen de amores,
sombra a la existencia mía...

"Ignoro —dice el crítico— lo que es una virgen de amores; pero sí estoy persuadido de que cualquiera existencia puede pasarse sin su sombra."

Hay dos autores contra los que arremete sin piedad. El primero de ellos es Manuel M. Flores (1840-1885), cuya célebre creación "Un beso nada más" transcribe completa, en sus 16 endecasílabos, para hacer el chiste de que ni el caudaloso Pedro Santacilia —famoso por su locuacidad— podría sostener tal parrafada "cuando los labios se encuentran en la ocupación más dulce". Y luego ironiza: "Pregunte usted, señor poeta, a su novia, y ella le dirá que ha perdido el tiempo; necesita usted de una virgen de amores."

Finalmente, Ramírez enfila sus baterías contra Acuña, precisamente por "La ramera":

He visto largas coplas dedicadas al apoteosis de las mujeres de mala vida; he creído que el autor iba a concluir con un matrimonio escandaloso; nada de eso, en los últimos versos se ve claro que las *vírgenes locas* se van derechitas al cielo, lo que sucede es que no entran por la puerta que cuida San Pedro, sino por la que está encomendada a San Matías.

Luego de manifestar su recelo ante versos que las propias destinatarias menosprecian, reprocha la vulgaridad de quienes en tales asuntos se ocupan pues "los grandes poetas eróticos han sido víctimas de su pasión; o por lo menos, por medio de la leyenda, immortalizan a la mujer cantada".

Como para darle la razón, el propio Acuña se inmolaría cuatro años después, glorificando de paso a la involuntaria causante de ese acto de extremismo lírico.

“¿Qué novela —pregunta Ramírez— puede forjarse sobre jóvenes que afectan ser las primeras en burlarse de los versos que se les dedican, ora corran en un Álbum vergonzante, ora salgan a la picota de la imprenta?”

Santa, de Federico Gamboa (1864-1939), sería la respuesta tardía a tal pregunta, habida cuenta de que esta obra se publicó 34 años después que el artículo de El Nigromante.

Si —como suponemos— el verso de Acuña propició que el periódico perdiera a su principal patrocinador, esta réplica de Ramírez sólo vino a empeorar las cosas. “La ramera” podría verse como un poema de asunto escabroso, pero “La poesía erótica” rayaba francamente en el cinismo y el libertinaje, según los patrones morales de aquella sociedad. Después de aparecido el artículo de Ramírez, *El Anáhuac* pasó a mejor vida.

Rosario, la de tantos...

Deseo —concluye el crítico— que la numerosa juventud entregada al amor y a las musas, se prepare con cantos varoniles a ser digna de la mujer y de la gloria; mal hará en sospechar rivalidad en mis observaciones, pues las he consultado con Fidel, y los dos hemos convenido en que de todos los jóvenes de nuestra época sólo Segura canta a todas las mexicanas.

“Fidel” era, no hay novedad en esto, Guillermo Prieto. El otro aludido es José Sebastián Segura (1822-1889), escritor cosmopolita y políglota que tradujo directamente del alemán numerosos poemas de Schiller (“La canción de la campana”, “El buzo”, “El guante”, “El caballero de Toggenburgo”, “La joven forastera” y “Fantasía fúnebre”), publicándolos en *El Renacimiento*.

¿Cuál es el mérito que, en asuntos amorosos, le encuentran Ramírez y Prieto? Tal vez haber escrito “Las mexicanas”, himno anodino cuyo estribillo es, luego de describir en cada estrofa las bellezas femeninas de algún país visitado por el autor, el siguiente:

Mas no vence ninguna a las diosas
que envió el cielo a mi patrio vergel.

El Nigromante se ha curado en salud al declarar que en la crítica a los jóvenes poetas no debe sospecharse rivalidad. Pero es que, ¿había razones para suponerla? ¿Y qué clase de rivalidad? ¿La de la poesía o la del erotismo? La saña con que ridiculiza a Flores y a Acuña, poniéndoles como ejemplo a un poeta de inferior calidad, mueve a pensar que en su escrito hay algo distinto a esa objetividad que era virtud cardinal en el llamado “Voltaire mexicano”.

El nombre de Rosario de la Peña (1847-1924) salta a la memoria, tal vez indebidamente; si bien Acuña, Ramírez y Flores la pretendieron, se supone que no fue en la época que referimos. Posiblemente ya para entonces el autor del “Nocturno” tuviese interés en ella. Pero la seductora dama no estaba en

condiciones de llevar vida social. Guardaba luto por el insensato fin de su novio, el coronel Juan Espinosa de los Monteros, muerto en duelo de honor en diciembre de 1868.

Respecto a Ramírez, sus biógrafos afirman que guardó fidelidad a Soledad Mateos hasta que enviudó de ella, en 1874 según Altamirano. Sólo entonces —señala la versión oficial— habría fijado su atención en una joven que era casi 30 años menor que él. Si Acuña se suicidó un año antes, no pudo haber tal rivalidad. Sin embargo, corre impresa la anécdota de que cierta vez el poeta de Saltillo encontró a El Nigromante en ameno coloquio con su musa y exclamó: “¡Nunca se había visto un brujo con Rosario!”

Si tal frase es veraz, no cabría duda de que hubo rivalidad pero difícilmente en época tan temprana como la de 1869.

En cuanto a Flores, Carmen Toscano recoge la versión de que conoció a Rosario en la casa de Alfredo Bablot, en agosto de 1874. De ser cierta la referencia, tampoco era posible que la contienda amorosa estuviese entablada desde los días en que apareció el jocoso artículo sobre poesía erótica.

Podemos considerar, más bien, que el texto es sintomático de una profunda grieta generacional, que se ahondaba conforme crecía la influencia del romanticismo sin concesiones, ese de resonancias caballerescas (tan agudamente estudiadas por nuestro contemporáneo Denis de Rougemont en *El amor y occidente*) en que la más perfecta manifestación del amor radica en su imposibilidad.

El viejo liberal (que no entendía ese tono moribundo de sufrir el amor antes que luchar por alcanzarlo como placer físico) saldrá por los fueros de un estilo amatorio cuyo prototipo es “El burlador de Sevilla”. Años más tarde, Ramírez pondrá en juego sus propias facultades de Don Juan, de Doctor Fausto, al modo liberal, aun a sabiendas de que la edad es grave desventaja ante la competencia de los jóvenes que también pretenden a Rosario:

Al inerme león el asno humilla...
Vuélveme, amor, mi juventud, y luego
tú mismo a mis rivales acaudilla.

Pese a sus arrestos de Tenorio maduro, también fracasará, poque Rosario no es mujer común y corriente sino la deidad que El Nigromante —entre muchos otros— ha erigido para quemar incienso en su altar.

La musa del romanticismo representa el símbolo de una época contradictoria, en que a falta de primera dama oficial, los poetas seleccionan a la que, por inaccesible, se hace digna de que por ella se sufra, se combata y se muera.

Rosario no podía ser de nadie en particular porque pertenecía al romanticismo en todas sus modalidades, desde el romanticismo de Acuña, en el que la eterna posesión de la amada sólo se consuma con el suicidio, hasta el romanticismo de Ramírez, en el que la pasión se imagina capaz de redimir el pecado mortal de llegar a viejo. ♦

M I S C E L Á N E A

Cine e historia social

ENRIQUE FLORESCANO

Si los estudiosos del pasado reciente aún dudaban en reconocer en el cortometraje y las primeras películas sobre México una de las fuentes más ricas del siglo XX, la obra de Aurelio de los Reyes tiene el peso y los argumentos para convencer a los más incrédulos.

El libro más reciente de Aurelio de los Reyes contiene varias historias prolijamente documentadas. En primer lugar es una historia que narra los orígenes del cine documental y del cine mudo. En este sentido es una continuación de su libro anterior, que recoge la historia del cine sobre la Revolución de 1910 a 1920. Es también una historia extraordinariamente precisa pues se basa en otra obra publicada también en 1994, que contiene una rica filmografía del periodo 1920-1924.¹

Las obras filmadas en los primeros años de la década de 1920 son en su mayoría documentales: testimonios de los acontecimientos políticos y sociales ocurridos en ese tiempo. Testimonios de una riqueza sorprendente, tanto porque reflejan el espíritu de la época, como porque también comunican los mensajes que quisieron transmitir sus autores.

Lo curioso es que muchas de estas obras documentales se propusieron fines educativos: quisieron transformar las costumbres y las mentes de su tiempo a través de imágenes cinematográficas. Al contrario de lo que ocurre en Estados Unidos o en Europa, donde desde sus orígenes el cine fue visto primordialmente como una industria del entretenimiento, y como una empresa, en México hay una obsesión por hacer del cine un instrumento educativo. Casi todas las secre-

tarías y órganos del gobierno piensan en utilizar el cine para fines didácticos. Y lo mismo piensan muchos particulares y empresarios. Uno se pregunta ¿por qué, habiendo adoptado las técnicas y procedimientos del cine tan temprano, los productores mexicanos no supieron explotarlo como industria?

Otros, como lo muestra el caso extraordinario de Manuel Gamio, utilizaron el cine como un instrumento de apoyo a sus investigaciones arqueológicas en el valle de Teotihuacan. Gamio no sólo fotografió extensamente sus obras de rescate y restauración arqueológica en Teotihuacan sino, como lo muestra Aurelio de los Reyes, utilizó el cine para hacer un registro más rico y preciso.²

La segunda historia que cuenta esta obra es la de las imágenes que la población se va haciendo de sí misma y del país. Es la historia del paisaje y los escenarios naturales, de los rostros de la ciudad y del campo que se pensaba que eran representativos de México y lo mexicano. En este sentido, el cine es visto como un instrumento adecuado para reflejar la realidad, y como un difusor de los diversos rostros y personajes de la nación. Uno de los efectos más intensos que deja la lectura de este libro es la contemplación de las inolvidables imágenes que pueblan sus páginas. Son imágenes memorables porque son las imágenes condensadas de los diferentes rostros de una nación en proceso de transformación constante.

La sucesión de escenarios, acciones y personajes, por su misma riqueza y contraste, conduce al lector por una galería de sucesivas sorpresas y personajes. Quizás el mérito mayor del autor haya sido imaginar

su libro como una galería de personajes y escenarios nacionales. A través de esa inmensa galería descubrimos un país vivo, un muestrario de la diversidad humana y social que integraba a la nación. Ahí están todos los personajes, aun cuando, como es natural, unos son más abundantes que otros, y algunos tienen una presencia más acentuada.

Destaca, por ejemplo, el ascenso de la mujer en la vida pública, sus cambios acelerados en el conjunto social, su presencia en los antiguos escenarios y su invasión de los nuevos escenarios urbanos, desde la fábrica hasta los tribunales y los hospitales, las aulas, y las nuevas diversiones y modas. Gran parte del libro se concentra en los actores políticos del momento: Venustiano Carranza, Francisco Villa, Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón... Pero al lado de estos personajes imponentes, aparecen los nuevos actores sociales del momento revolucionario: las tropas de los ejércitos, las soldaderas, los campesinos, los obreros... Los actores de la violencia revolucionaria, junto con la diversidad de los actores civiles, forman un conglomerado contrastado, la materia prima con la cual fotógrafos y cineastas modelaron arquetipos inolvidables: el guerrillero, el jefe revolucionario, la actriz de moda, la "India bonita", el Señor Presidente, las fiestas del centenario, el charro, la sufrida madrecita mexicana, el torero, el indigenismo, la estrella de cine y el galán de moda...

Al unir la historia del cine con los innumerables personajes que fueron fotografiados y filmados en esa época, Aurelio nos introduce en un ensayo de historia social de la época. Así podría llamarse a un libro que, como éste, al lado del registro de las obras cinematográficas, nos narra y nos muestra la construcción y el diseño de las salas de cine, su público, sus programaciones, más el inabarcable desfile de personajes de todos los sectores y grupos étnicos, con escenas que ilustran la compleja variedad de la vida social. ♦

Aurelio de los Reyes: *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México*, volumen II (1920-1924), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1993. 410 pp.

¹ Véase Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano*, volumen II, (1920-1924), Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, 1994.

² Véase Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, UNAM, México, 1991.

Manierismo en México

MARTHA FERNÁNDEZ

Al analizar la historia del arte colonial mexicano nos parece imposible referirnos a las primeras catedrales novohispanas, a las basílicas como Tecali y Zacatlán de las Manzanas o al Túmulo Imperial que se levantara en la capilla de San José de los Naturales en 1559, sin relacionarlas con el término "manierismo". Pese a la polémica que todavía pueda despertar esa denominación, la vinculación resulta automática. Pero resulta automática ahora. Antes se emplearon otras como la de "renacimiento purista".

El paso no fue sencillo. Apenas se estaba intentando establecer las condiciones bajo las cuales se había presentado el manierismo en Europa, concretamente en Italia, como para aceptar, sin cuestionarla, la presencia de ese fenómeno artístico en la Nueva España.

Fue, sin duda, al aparecer el artículo de Jorge Alberto Manrique titulado "Reflexiones sobre el manierismo en México", en el número 40 de los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, en el año 1971, cuando el término adquirió carta de naturalización y su uso se generalizó.

La razón es sencilla: Manrique no se conformó con plantear la presencia de tan ambiguo y contradictorio fenómeno artístico en la Nueva España sino que la explica, tanto a partir de hechos artísticos concretos, como de las circunstancias históricas que lo envolvieron y lo favorecieron. Con tales instrumentos adquirió sentido hablar de un manierismo novohispano.

Pero a esa que es quizás la mayor aportación de Manrique en el citado artículo, debemos agregar dos más: por una parte, la delimitación de los elementos manieristas que persistieron con insistencia en medio de la locura barroca: plantas de cruz latina, composición reticular de portadas y retablos, cúpulas en el crucero, etcétera.

Por otra parte, en ese texto de 1971, Manrique comienza a apuntar algunas de las aportaciones manieristas novohispa-

nas al arte universal, como el empleo de las torres integradas a las fachadas de los templos, surgido en el manierismo, pero no en el europeo sino en el de la Nueva España.

De esta manera, "Reflexiones sobre el manierismo en México" no únicamente comprobó la presencia de esa modalidad estilística en la Nueva España sino que precisó sus particulares características y su trascendencia en el arte virreinal, así como los originales artificios empleados por los artistas de estas tierras.

Pero como buen investigador, el maestro Manrique no satisfizo su inquietud y su interés por el manierismo en México en ese importantísimo artículo, de manera que continuó profundizando en el tema hasta sacar a la luz, entre otros estudios, el titulado "Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista", ponencia presentada el año 1976 en el coloquio organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas bajo el tema general "La dispersión del manierismo".

En este texto, Jorge Alberto Manrique se mostró más preciso en cuanto a la importancia del término manierista y a la situación histórica que le dio origen en la Nueva España. De esos aspectos, me voy a permitir rescatar los principales conceptos. Para Manrique el término manierista resulta útil para calificar, por supuesto, obras de arte pero sobre todo "...permite establecer las relaciones pertinentes entre la manifestación estilística en sí y la situación histórica en que ésta se presenta".

Las complejas circunstancias históricas concretas que fueron marco y origen del manierismo en la Nueva España las resume el maestro Manrique con las siguientes palabras:

...muere un mundo, atrás quedan la conquista armada, la evangelización, las acciones épicas, los intentos de teocracia monástica, la encomienda, todo lo que podemos considerar el "primer proyecto

de vida novohispana"; y todavía no se define claramente lo que será el "segundo proyecto de vida", aquél propuesto por los criollos y que articularía la vida del país hasta finales de la época colonial.

A partir del análisis del hecho artístico y de la situación histórica, Jorge Alberto Manrique llega a concebir lo que él mismo llama "actitud manierista general", en la cual se inscriben las primeras grandes catedrales novohispanas y hasta el propio arte barroco de México.

En efecto, la voluntad manierista que distinguió a la Nueva España durante la construcción de su "segundo proyecto de vida" constituyó la principal característica de las catedrales, al mismo tiempo que se convirtió en la aportación mexicana para la edificación de ese tipo de monumentos:

un edificio catedralicio no puede dejar de cumplir una serie de funciones tradicionales, y de mostrar la ciudad misma de la que es orgullo y función... Y para cumplir esas funciones está establecido un partido que por siglos se ha revelado adecuado,

manifiesto y probado en las catedrales góticas y románicas. En las de Nueva España, sin embargo,

...la voluntad "ideológica", estilística y espacial es la modernidad manierista. Se da, pues, una incompatibilidad que se antoja irreductible, y que tiene que resolverse en un compromiso. Tales soluciones de compromiso... acentúan precisamente el carácter manierista de nuestras catedrales. La historia de las diferentes soluciones que los arquitectos dieron a ese mismo desafío es la aportación mexicana a un problema arquitectónico novedoso e inusitado.



La importancia de esas consideraciones radica en entender las particulares y peculiares características de las catedrales novohispanas, no ya únicamente como la adaptación de las formas trasplantadas de Europa sino también como consecuencia de una "actitud manierista" propia, que se manifestaba artísticamente a la manera americana.

Ésa, que sin duda es la conclusión más importante del tema de la ponencia que ahora reseñamos, no es sino una de sus aportaciones; no podría cerrar estos comentarios sin mencionar, con la importancia que merece, un apuntamiento incluido casi de paso en el texto pero que constituye un inquietante elemento, suscitador del análisis —con nuevos puntos de vista— no nada más del manierismo sino también del arte barroco novohispano. Manrique afirma:

...puede aventurarse la tesis de que, dado que el manierismo coincide con la aparición del criollismo, entendido como actitud anímica, y con la formulación del "segundo proyecto de vida novohispana", mantiene una especie de supervivencia subyacente que informa el desarrollo de nuestro barroco...

De donde Jorge Alberto Manrique concluye que por esa razón nuestro barroco

...no es sólo la importación más o menos deformada de los modelos de allende el Atlántico, sino que, además, es resultado de las propias premisas locales manieristas.

A partir de estas palabras comprendemos desde luego la importancia del manierismo en el arte novohispano pero, asimismo, advertimos la necesidad de analizar el barroco tomando en cuenta también la tradición artística de México.

Los dos estudios a los que hemos hecho referencia, surgidos de la pluma siempre erudita y ágil de Jorge Alberto Manrique, no son los únicos que el autor ha dedicado al análisis del manierismo en México; sin embargo, a partir de lo expuesto, podemos darnos cuenta de que, en su totalidad, son textos de gran trascendencia. Me parece un enorme acierto reunir estos dos estudios y reeditarlos. ♦

Jorge Alberto Manrique: *Manierismo en México*, Textos dispersos ediciones, México, 1993. 64 pp.

"El infierno de mis cielos..."

JULIETA ORTIZ GAITÁN

Fue casi obligado para los pintores mexicanos de fines del siglo pasado completar su formación profesional en Europa, particularmente en París donde conocieron y experimentaron con las corrientes artísticas en boga por aquel entonces, dentro de un ambiente de efervescencia tal, que hizo de la Ciudad Luz el centro cultural del orbe.

Ya desde la segunda mitad del siglo XIX un vigoroso aire de modernidad invadía la pintura francesa, impulsándola, entre otras cosas, a abandonar criterios pictóricos académicos que, en su modalidad más rígida y acartonada, invalidaban la expresión de inquietudes culturales de ese tiempo. La pintura de esos años de temas históricos y épicos era resultado, a veces, de anacrónicos procedimientos neoclasicistas ya desprovistos del rigor de los tiempos heroicos de David. Por otro lado, frente a la exaltación libertaria del romanticismo, que proporcionaba vías de escape a la imaginación y a la sensibilidad desbordaba, aparecía el riguroso realismo de Courbet, un nuevo y poderoso dique.

Había, no obstante, un germen de innovación y cambio en el contexto general, latente en la pincelada audaz y libre de Delacroix o en el clímax pictórico de síntesis y virtuosismo alcanzado por Ingres.

Poco a poco, pintores y poetas le pusieron voz a este anhelo de modernidad: *Il faut être absolument moderne*, clamaba Rimbaud al enunciar la necesidad de captar, por medio del lenguaje universal del arte, la idea que de sí mismo y de su sociedad tenía el hombre europeo de la segunda mitad del siglo XIX.

Baudelaire, por su parte, instaba a sus amigos pintores para que incursionaran en la vida cotidiana de sus contemporáneos en busca de modelos y asuntos que serían de igual o mayor interés que la evocación épica del pasado, o la evasión romántica a lugares y tiempos remotos. El pintor realmente grande, afirmaba el poeta, sería aquel que retratara al hombre común, en

su entorno urbano, enfundado en su levita, con chistera y zapatos de charol.

Los pintores impresionistas cumplieron con creces esta exhortación a frecuentar aspectos de la vida cotidiana; y no sólo eso, también salieron al *plein air* para satisfacer su curiosidad acerca del efecto de la luz sobre los objetos —curiosidad no exenta del cientificismo decimonónico— y captar así la atmósfera cambiante del paisaje bajo el Sol.

La continua experimentación y la calidad de sus obras llevaron a los maestros impresionistas a establecer ciertos principios innovadores, tanto en la temática como en la técnica, que fueron recogidos posteriormente por la síntesis postimpresionista, la cual deja a su vez listo el escenario para la gran eclosión de *ismos* del siglo XX.

Todas estas corrientes pictóricas irradiaron su influencia a otros lugares del mundo, incluidos nuestros países latinoamericanos, aunque con el desfase propio de la interrelación ejercida entre un centro cultural y sus zonas de influencia periféricas. Fueron los pintores americanos, en su peregrinar por Europa, los que trajeron las enseñanzas de las corrientes pictóricas vigentes; también algunos maestros europeos que viajaron a América por diversos motivos se encargaron de divulgar los usos y costumbres de los ámbitos artísticos, dentro de las academias y fuera de ellas.

En ocasiones, no muy frecuentes, la pintura se conocía por medio de exposiciones montadas con motivo de ferias o acontecimientos internacionales; también es imprescindible mencionar la labor en este sentido de la crítica de arte de entonces, si así puede llamarse al desempeño de escritores y periodistas que se encargaban de los temas artísticos en periódicos y revistas.

Por todo lo anterior, resulta de suma importancia conocer la obra del pintor más representativo del impresionismo mexicano, Joaquín Clausell. Ésta es analizada en el libro de Xavier Moyssén titulado *Joaquín*



Clausell. Una introducción al estudio de su obra, que abre camino a posteriores investigaciones.

El México finisecular gozaba de una calma social impuesta por una prolongada dictadura ilustrada, la cual, preocupada por la modernización del país y por asimilar modas y avances culturales, pensionaba generosamente a sus mejores artistas para que estudiaran en Europa. Sin embargo, un artista de talento como Joaquín Clausell no recibe el apoyo gubernamental; al contrario, cuando viaja a Francia, en 1893, de ninguna manera pensionado por el gobierno, lo hace huyendo de la difícil situación en la que se encuentra, producto de su oposición al régimen de Díaz. Clausell había abandonado Campeche, ciudad donde nació en 1866, para iniciar sus estudios de jurisprudencia en la Ciudad de México, donde no tardó en comprometerse con la causa de los desposeídos desde la dirección del diario *El Demócrata*. Después de una estancia en prisión, parte hacia Europa y llega a París cuando ya había pasado el auge del impresionismo, no así sus efectos en la pintura europea. Clausell permanece en dicha ciudad tan sólo dos años, probablemente estudiando en las academias de moda, como la Julién o la Suisse. De lo que no hay duda es de su amistad con Pissarro y su estrecho contacto con el trabajo de este artista francés. Conoce y admira el trabajo de los maestros europeos, como lo muestra su interés por copiar a Courbet y por realizar uno de sus cuadros como homenaje a Van Gogh,

Cézanne y Monet. Un jarrón con flores lo dedica al genial Van Gogh.

Cuando regresa a México concluye sus estudios de derecho y se casa, en 1898, con Ángela Cervantes, dama proveniente de las altas esferas sociales; sin embargo Clausell continúa ejerciendo su profesión como abogado de los desheredados, inclinación democrática que aunada a su interés por la pintura parece no encajar con los gustos de su familia; además, se afilia al Partido Nacional Antireeleccionista.

"Mi familia está más contenta si no me mancho la ropa...", confiesa a Diego Rivera en una entrevista realizada en 1923. Y tal vez ésta sea la causa de la actividad marginal de Clausell como pintor, en un medio tan efervescente como el que le tocó vivir, sin involucrarse mayormente en situaciones y fenómenos propios de la época postrevolucionaria, pese a su amistad con pintores tan activos como el Doctor Atl.

Por otro lado, respecto a la formación artística de Clausell y tomando en cuenta su estancia en Europa, Xavier Moyssén concluye que la idea sobre el llamado autodidactismo del pintor en cuestión debe matizarse y se debe pensar, asimismo, que cuando su amigo Gerardo Murillo lo exhorta a que pinte paisajes en su compañía, el abogado campechano tenía ya bases suficientes para elaborar conceptos pictóricos propios.

En México, Joaquín Clausell, Alfredo Ramos Martínez, el Doctor Atl y Romano Guillemín constituyen, entre otros pintores menos notables, la avanzada impre-

sionista en las artes plásticas. Asimismo, hay paisajes de Jorge Enciso en los cuales se mezcla cierta melancolía simbolista con las brumas impresionistas; en el caso de Fernando Leal, encontramos la pincelada pastosa y rica de colores puros en algunos cuadros de los años veinte; lo mismo podemos decir de Rivera y Montenegro, cuyo trabajo finisecular muestra, en ocasiones, la huella impresionista.

Pero la feliz realización de un estilo de gran calidad, técnica depurada y con asuntos mexicanos se debió, sin duda, a Clausell, quien en su etapa productiva se dedica a pintar paisajes en compañía de su amigo Gerardo Murillo. "El infierno de mis cielos y la lava de tus volcanes..." escribe Clausell al Doctor Atl. Y juntos pintan ríos, playas, bosques, valles y recodos, aunque si las altas cumbres con nieve están reservadas para Murillo, las aguas quietas de los canales bordeados por ahuejotes y las aguas no tan quietas de las vistas marinas son propias del pintor campechano.

Clausell desarrolla su obra entre 1902 —la fecha más temprana que Xavier Moyssén registra— y 1935, cuando muere a la edad de 69 años. Moyssén da cuenta, asimismo, de la fortuna crítica que tuvo dicha obra y de las personas a quienes el pintor dedicó sus cuadros; incluye, además, numerosas fotografías de los mismos. Un capítulo aparte merece la singular pintura mural de Clausell, realizada en su estudio de la casa de los Condes de Calimaya.

Joaquín Clausell, abogado de las causas justas, simpatizante de los principios democráticos maderistas, amigo del revolucionario y volcánico Doctor Atl, no se siente atraído por la pintura comprometida de su tiempo; antes bien, pareciera buscar en la soledad de sus paisajes la quietud que tal vez le faltó a su espíritu, el remanso donde realizar, como lo hizo finalmente, una obra significativa y relevante en las artes plásticas mexicanas. Llevó los reflejos de la pincelada impresionista a los canales de Iztacalco y Xochimilco, al igual que a los bosques del Ajusco, y encontró la muerte cuando pintaba, al desbarrancarse en un solitario paraje de las Lagunas de Zempoala. Ése fue un motivo más de pena y desconcierto para el medio social y familiar en que vivió. ♦

Xavier Moyssén: *Joaquín Clausell. Una introducción al estudio de su obra* (Colección de Arte, 46), Coordinación de Humanidades, UNAM, México, 1992. 180 pp.

De amores y perversidades

CÉSAR ARÍSTIDES

Uno de los recursos más sobresalientes en la narrativa de Sealtiel Alatríste se fundamenta en el dominio que posee de la cultura popular, esencialmente las manifestaciones culturales del cine; no sólo se ocupa de los grandes directores —Buñuel, Resnais, Badin, Eisenstein, el mismo Jean Renoir...— y mitos cinematográficos; también tiene su lente dispuesta a capturar las tragedias más célebres y emotivas de nuestras clases sociales con escasos recursos económicos, sus jocosas aventuras y sus involuntarios melodramas, conversos como por encantamiento en filmes cómicos; y qué decir de las notables adaptaciones que fundaron una época llamada de oro del cine nacional, con una rica —en talento interpretativo— pléyade de actores.

Nacido en la Ciudad de México el año de 1949, editor por oficio y narrador por vocación, Alatríste ha dado fiel muestra de sus obsesiones en sus diversos libros, desde *Tan pordiosero el cuerpo* hasta *En defensa de la envidia*, surcando los territorios que componen "Cineteca Nacional"; en toda su obra se esfuerza por presentar individuos comunes con anhelos apasionados, arropados en modelos populares, y una extravagante manifestación de adoración a todo lo cursi, lo excesivo, lo exótico del barrio que se presenta en la cotidianidad demoledora; desenfadado baja de su pedestal a insignes figuras de nuestra cultura y exhibe sus vicios y conjuros, sus debilidades y arrobamientos, se burla de sus intimidades y brinda por sus enconos... En su última entrega novelada intenta ir más allá con un estilo consumado: desnuda con mordaz ingenio un mito discutible de la cinematografía mexicana y se da el lujo —con alegre desfachatez— de llevarlo de la excelsitud a la escena ridícula, de la gloria forjada por los atributos físicos a la interpretación exaltada de la actriz que violentó no pocos corazones, personaje soberbio que se afana en acrecentar su consumible grandeza, ocultando, tal vez, pro-

fundos temores al defenderse de malignos fantasmas: "A mí nadie, nunca, va a volver a hacerme el amor"; sin embargo, otros realizarán, a su costa, una labor de entrega desmedida, rebozante en la lujuria, desbordando sensualidades, inaugurando, con la perversidad como juez, otros límites de la lengua en los pechos, los muslos, la tibia y húmeda entrepierna...

El mito de María ha sido abordado anteriormente de diversas formas: fragmento de un estudio socio-cultural, ficción de voces internas, guión para cine, crónica social, novela de semblanzas y conflictos internos, y ensayo para relacionar aspectos de su vida con su carrera. Como referencia de estos dos últimos podemos citar: *Zona sagrada* de Carlos Fuentes y *La doña* de Paco Ignacio Taibo I, publicados en 1967 y 1985, respectivamente. *Verdad de amor* no desea quedarse a la zaga, no pretende contemplar el filme anecdótico desde una butaca sin visibilidad aceptable.

Premio Planeta/Joaquín Mortiz 1994, concedido por un jurado de la talla de Alí Chumacero, Joaquín Díez-Canedo y Gustavo Sainz, entre otros, esta novela narra las desventuras de José María Sánchez, alias Lucifer, desde el momento en que ve —en

una modesta habitación de un barrio de Guadalajara, Jalisco— a María desnudarse, la observa acariciarse voluptuosa ante un espejo, quitarse la ropa a un ritmo lento que permite el cachondeo y la grácil caricia a los genitales de lumbre. Lucifer es un bohemio de mediados de este siglo que se escapa; el terco amor por la gran luminaria de la pantalla lo llevará (cual estigma en los momentos de fatalidad pasional o como aliciente en sus largas noches de ayunos corporales), movido por celos y concupiscencia febriles, a enterarse de que el afamado cineasta Jean Renoir —"el único director que tuvo la audacia de confiar en ella y estuvo a punto de convertir a María en una buena actriz"— es dueño de múltiples objetos nimios y valiosos (fetiches, discos de Edith Piaf, cuadros de su padre y de otros artistas, etcétera), entre los que se encuentra una bella casona que comparte con su sobrina adoptiva, Tina, de extraordinaria delgadez y fealdad que, paradójicamente, llega a despertar tribulaciones amorosas, mujer a quien Lucifer seduce para obtener ciertos favores materiales; entre tantas cosas de singular estima hay, además, una cinta donde la impredecible María aparece desnuda, efectuando "el ritual" en diversas tomas, secuencias, acercamientos, ángulos que descubren su rostro con estupor; movilidad sugerente eternizada en esa película que, se enterará después, fue filmada por el sobrino Claude Renoir y Tina, ocultos en la habitación de la estrella, sorprendiéndola en la intimidad y en actos de sonambulismo, exitándose ambos al mirar el cuerpo y sus rincones salados, sus protuberancias generosas. Este suceso afectó profundamente a nuestro personaje, quien al



final del relato aparece, avejentado en demasía, detrás de la pareja formada por el cineasta y su sobrina/amante sosteniendo una maleta, rumbo al aeropuerto, en señal de sometimiento a una obsesión perversa, esclavizado por un deseo amoroso lejano que simboliza su permanencia con ellos y en este mundo, donde el amor, acerbo en su caso, pudre sus ensueños y lo abandona en la contemplación dolorosa...

Conocemos los atributos estilísticos de nuestro autor: cederle al narrador —en este caso un cantinero de remoto origen mexicano que labora en fastuoso restaurante de París— la voz confesora de lo que acontece a nuestro desdichado Lucifer; anécdotas descritas con fresca agilidad, tono acertado que nos conduce emocionado por las osadas peripecias de nuestro enamorado, los misterios e intrigas relativas a la película, la viva descripción de los objetos sexuales que envuelven a María, las escenas eróticas que derivan en orgías y despertar de quebrantos. Sealtiel Alatríste aporta en sus textos una gran mezcla de humor y la descripción de atmósferas acordes a la trama manifiesta; a fuerza de desmitificar personalidades —anteriormente fue Reyes, Novo, Torri...— en *Verdad de amor*: la actriz, Efraín Huerta, Fernando Benítez, René Clair... (en una entrega titulada "Bouillabaisse a la Matisse", para la revista *Alfil*, utiliza casi idéntico —palabras, escenarios, descripción de cosas y personalidades— el esquema de esta novela, refiriéndose al afamado pintor fauvista y a la diva Sara Bernhard), esta cualidad formal la presenta en una estructura compacta que nos descubre el desamor citado con desparpajo y refiere tragedias o sucesos de significativa nostalgia; después de hacer burla de personalidades y aspectos culturales se atreve a cambiar el rumbo de existencias enaltecidas y ubicarlas en tálamos candentes, habitaciones sórdidas, templos de algarabía ruidosa, velando siempre la perversidad sin importar la ternura del cortejo, las palpitaciones de la libido; aquí, una hermosa mujer posee hilos sensibles de donde pende el odio, el erotismo como maldición; donde se balancea la intriga difamatoria, cruel, rodeando el cuerpo desnudo de María y la desventura del enamorado que es cegado por los imposibles, testigo del derrumbe de sus mustios desvaríos, condenado por el atentado violento a su diosa. ♦

Sealtiel Alatríste: *Verdad de amor*, Premio Planeta/Joaquín Mortiz 1994, México, 1994. 158 p.p.

Cartas sobre cartas

RITA EDER

Cartas Absurdas es, en mi opinión, un juego de sus autores, Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique, entre lo público y lo privado. En este libro se han permitido explayar, con relativa libertad, ideas, placeres, erudiciones y agravios, decepciones, temores y descubrimientos. Las cartas no son las que se cruzan los amigos entrañables o los amantes, no tienen tampoco el tono de urgencia que muchas veces emplean, en tiempos de crisis, padres e hijos, ni el acento ansioso de las cartas que se dirigen a un desconocido. Es una correspondencia amistosa entre colegas que abre el diálogo con asuntos precisos, por ejemplo las políticas culturales del Estado en relación con los museos, o las diferencias entre críticos, poetas y escritores que se ocupan de escribir sobre arte; ambos temas se relacionan y confluyen en una buena discusión sobre la debilidad de la posición del crítico de arte en México frente al poder de los escritores.

La UNAM y, en especial, la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Estéticas, ocupan en el libro un espacio importante; sin embargo, las cartas que me han gustado más no necesariamente tienen que ver con las instituciones académicas ni con las largas discusiones sobre la naturaleza del objeto artístico sino con los relatos de viaje, las experiencias en Europa o las múltiples visitas a la provincia; también con funciones que ambos autores desempeñan frecuentemente: ser jurados en certámenes de artes plásticas.

La mejor forma de comentar este libro es dirigirle a cada autor una carta; saben ellos que así se dicen de otra manera las cosas.

Estimado Manrique:

He leído hasta la última página las cartas que durante dos años le has escrito a tu

colega, ex discípula y amiga. El libro es rico, toca muchos temas, personas, obras y lugares. En una misma carta pueden aparecer temas tan diferentes como la definición de los sentimientos o las formas de apreciar la vida institucional como un conjunto de relaciones regidas por la ausencia de un diálogo crítico.

No siempre decimos lo que pensamos en el espacio adecuado y ésta es una manera de volcar lo que muchas veces se te ha quedado en el tintero o en la garganta. Aquí haces públicos asuntos que merecen serlo. Los textos están escritos para Teresa o para Manrique pero con suerte los leerán también aquellos a los que en buena medida este libro está dirigido: los funcionarios de la cultura, los artistas, los poetas o escritores que se dedican, además, a la crítica de arte, los compañeros de profesión, nuestros alumnos y ciertos sectores oficiales en las universidades.

En las cartas se dibujan tus distintas vocaciones y habilidades: el viajero, el maestro, el universitario, el crítico de arte y el historiador. Aparecen tus hijos, tus discípulos, tus amigos y también aquellos a los que no quieres tanto, tus críticas a las instituciones a las que perteneces y has pertenecido y tu polémica con los escritores y poetas que escriben sobre arte. Dices con frecuencia que el crítico de arte profesional, al igual que un director de museo, tiene una posición de segunda. Abordas el asunto de la relación entre lo que socialmente se conoce como "los intelectuales" y "los académicos" y apuntan, tú y Teresa, las situaciones en las que los artistas, a la hora de una publicación importante, prefieren un texto de "El Poeta" o de "El Escritor", porque ya lo dijo con todas las letras un conocido pintor de frecuente presencia en las mesas redondas sobre crítica de arte: "entre que escriba sobre mí Raquel Tibol o García Márquez, prefiero a García Márquez porque a ése lo leen todos".

Sobre este tema debo citarte:

Somos útiles, y tal vez necesarios, pero no adornamos suficientemente, ni se nos concede, parece, la dimensión de pertenecer a la gran cultura. A nosotros la talacha dura pero no lo otro.

Después formulas las cuatro hipótesis que pueden estar detrás de la demeritación de la profesión del crítico de arte que procede de la academia, argumento que despliegas desde las razones de los otros y que los colegas de la crítica de arte leeremos una y otra vez con regocijo e interés.

Me parece aguda la formulación de la mentalidad que causa la descalificación del crítico de arte; a esto habría que añadir que el escritor en nuestro medio es además politólogo y sociólogo y por supuesto opina sobre todos los asuntos de la cultura; su éxito tiene que ver con el uso del lenguaje que no atormenta con consideraciones teóricas y que tiene siempre relación con lo inmediato y lo tangible; articula una manera de decir las cosas con la cual la gente se reconoce y hasta se divierte. En fin, el tema es interesante y considero que debe ser objeto de una reflexión más profunda.

Hemos conocido tus torturas en el Congreso Universitario y tus opiniones acerca de la frustración que implicó participar en la enorme asamblea del Congreso, todo para que se creen nuevos sistemas paralelos que harán aún más compleja la burocracia universitaria. Pero es cierto que te escogimos como nuestro representante en el Congreso porque sabemos que, al igual que en otros campos, te desempeñas muy bien; sabemos que si estás ahí defenderás las causas que valen la pena y que con elegancia sabrás escabullirte de la necesidad de quedar bien con todo el mundo y llegarás a tu propia decisión. Concibes la Universidad como un espacio crítico pero no dejas de ver las contradicciones; es un espacio en el que no siempre se puede ejercer la crítica pues estamos aprisionados por convencionalismos que nos impiden practicar hasta sus últimas consecuencias la discusión académica.

Tus cartas encierran varias lecturas; una de ellas es cómo te vives a ti mismo; de algo estás seguro: no toleras la irracionalidad que proviene del autoritarismo y te pronuncias en contra de aquellos que en nombre de oscuras razones empuñan el arma del desamor contra los símbolos patrios para entrometerse en el campo de la libertad de expresión. El hecho de que a pesar de hacerlo muy bien hayas sido destituido de la dirección de dos museos, muestra que las instituciones culturales no tienen independencia y que finalmente están sometidas al



capricho de quienes ordenan descolgar los cuadros de los museos por razones políticas o simplemente porque las obras son requeridas para adornar los espacios del poder. Debemos admitir que algunas cosas están cambiando, como producto de un no someterse y de hacer públicas las arbitrariedades contra las instituciones culturales.

Como maestro, en estas cartas, aparezco seguro de ti y de tus posturas; en especial discutes, con tono irritado, el tema sobre la naturaleza del objeto artístico; puesto que Teresa no responde a la línea que tú marcas, sin tomar en cuenta que ella tiene otras obsesiones, otras cosas que quiere decir y otra manera de mirar el arte, tu posición en este sentido es poco tolerante. Afirmas cada vez con más seguridad que una obra de arte no es más que el conjunto de los significados que otros le han atribuido a través del tiempo. El debate, como aquí lo has llevado, no resulta lo suficientemente complejo para que podamos quedar convencidos. Las respuestas de Teresa tampoco llegan a lo que el tema exige, quizás porque ambos decidieron no darle más espacio al asunto y pensaron que lo más sensato era pasar a otra cosa.

Gocé mucho con la lectura de la última parte del libro. Tu traslado a Europa por unos meses y tus descripciones de Grecia y de Madrid son una delicia; en estas cartas tu actitud para tu corresponsal es más cercana y afectuosa, quizás producto de un debate que se va ampliando, se separa de los negocios y pasa de los asuntos propios de la profesión a los temas personales y a la discusión sobre los sentimientos.

Estoy segura de que muchos, al igual que yo, leerán este libro con gusto pues mantiene la atención hasta el final y tiene valor en los dos sentidos: es valiente y vale la pena.

Querida Teresa:

Este libro no me extraña; se debe sin duda a tu iniciativa y estoy segura de que inventaste el epistolario para escribir desde un género que te apasiona y para tener como corresponsal a tu ex maestro y querido colega Manrique. Aquí aparecen tus obsesiones, tus gustos, tu humor y desde luego tus dos pasiones: el Arte y tu Padre Freud. Con ingenio y malicia —cualquiera que se acerca al psicoanálisis debe tenerla— analizas los sueños de Manrique y das a sus pesadillas un significado peculiar; mientras él cree que alguno de sus malos sueños tiene que ver con su incansable defensa de la libertad de expresión y su carácter independiente en el mundo de la cultura, tú reúnes las palabras clave de su relato y opinas que lo que quiere realmente es ser regente de la Ciudad de México.

Disfruté mucho de tus disquisiciones sobre los falsos y verdaderos y no dejé de recordar nuestro viaje a Colmar, cuando en el pequeño museo interrumpiste con voz apasionada al guía que llevaba a más de veinte turistas y afirmaste que el famosísimo altar de Isenheim de Grünewald, que atrae a miles de curiosos en santa peregrinación, era falso. Eso causó una conmoción y yo no sabía si estaba asustada o divertida pero admiré tu *performance*.

Tu viaje a Roma, lo mismo que el de Manrique, constituyen relatos interesantes. "Conocí a Manrique —dices— después de su estancia en Italia y en París; en aquel entonces usaba lentes y tenía un aire de misterio." Sigo pensando que eso de alguna manera ahí está, no es una persona a la que pueda aplicársele el *instant Freud*.

Con Freud te liga una relación pasional. En tu comentario al epistolario Jung/Freud que describes con inteligencia, añades una frase final desafortunada que dice así: "en sinceridad Jung le ganó a Freud, algo ha de tener que ver el que uno era calvinista y el otro judío". Por mi parte no creo que las cualidades morales —y ser sincero sin duda lo es— provenga de un origen religioso o étnico; con esa explicación sobre las cosas podrías decir varios absurdos, por ejemplo que George Bush, cuando apareció en la televisión para exponer a sus compatriotas el asunto de la Guerra del Golfo era sincero, o que Jesucristo era un hipócrita, o que la inteligencia es judía pero la honestidad es protestante.

Los prejuicios raciales, sexuales, étnicos y religiosos han hecho demasiado daño; no debemos ser complacientes ante nuestras propias ocurrencias. Podemos pensar que somos tolerantes y que tú, como bien lo sé y lo demuestran tus testimonios, has luchado contra la censura y el prejuicio en varios campos; por lo mismo, debes ser más rigurosa en estos asuntos.

En esta misma carta del 17 de marzo de 1989, mencionas el *Tondo Doni* de Miguel Ángel, te embarcas en una discusión sobre el manierismo y después de varios saltos culturales y temporales llegas a la conclusión de que esta obra puede gustarle a los habitantes de una pequeña ciudad en México, por aquello de la aparición de los muchachos desnudos medio andróginos que forman friso en el plano del fondo. Debo decirte que hay nuevas investigaciones al respecto, en especial un interesante estudio de Leo Steinberg que se denomina "The Donitondo: Who Are the Boys in the Back of the Painting". Después de hacer una exhaustiva revisión historiográfica de todo lo que se ha dicho sobre estos personajes, Steinberg llega a la lógica explicación de que quienes acompañan a la Sagrada Familia no son un gupo de homosexuales sino de ángeles.

El eje de tus cartas es la diversidad de distintas facetas de tu profesión, en la que se conjugan la historiadora y la crítica con el *connoisseur*. Como Manrique, dejas un buen documento de tus experiencias en los jurados y de tus tropezones con la censura.

Podríamos pasarnos más tiempo comentando muchas cosas interesantes y valiosas que aportas en tus cartas pero debo cerrar diciéndote que tenemos una profesión interesante y quizás deberíamos preocuparnos menos por lo que digan los poetas y los escritores de nosotros. ♦

Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique: *Cartas absurdas*, Grupo Azabache, 1993. 308 pp.

Un siglo de cuerpos

PATRICIA CARDONA

El latido de los tiempos actúa a través de los cuerpos. Por ello, la danza se ha encargado de tejer historias y situaciones que le dan sentido y concreción a ese pulso. Éste no es otra cosa que el ritmo de hombres y mujeres en la persecución de su destino.

La danza en México en el siglo XX, de Alberto Dallal —publicado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes—, es un ambicioso compromiso de atrapar la historia de esos cuerpos. Es la historia de una metáfora del propio México. Porque la danza es traducción simbólica de lo que esos cuerpos guardan en su memoria.

Un siglo de danza significa cien años de sucesos. El libro los registra en bloques. Además, el autor nos dice que el mexicano ha bailado desde siempre, como lo ha hecho la humanidad entera porque la danza es energía que ni se crea, ni se destruye. Existe en un permanente proceso de transformación. La historia de la danza es lo mismo: el registro de un permanente proceso de transformación y crecimiento dirigido por el pulso y el ritmo de los tiempos.

Esta danza eterna del cuerpo, y que Dallal ubica en la danza autóctona de México, es el vínculo de la cultura mexicana con la tierra, justamente la que amarra, absorbe, sostiene y alimenta las raíces de esa danza. En este sentido, el libro sigue la forma de un árbol genealógico cuyas raíces están claramente marcadas por las formas y ritmos de los antiguos mexicanos.

Este árbol genealógico tiene un tronco poderoso y bien armado que abarca desde los primeros años del siglo XX hasta 1960. Es cuando, según el autor, concluye el Movimiento Mexicano de la Danza Moderna.

A partir de ese momento empiezan a definirse las ramificaciones. Unas tienen mayor vigor que otras. Las ramas que mejor se sostienen al tronco diseñado por Dallal son el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente, el Ballet Teatro del Espacio, la Compañía Nacional de Danza, el Ballet

Folklorico de México. Estas compañías son el resultado de ese proceso ascendente que aspira a tocar las nubes con las hojas, las que a su vez brotan de otras ramificaciones secundarias: el Taller Coreográfico de la UNAM, el Forion Ensamble y una variedad de compañías que Dallal menciona de paso. Las hojas son justamente los grupos que van apareciendo en el camino, que se caen cuando no resisten los imprevistos cambios de temperatura del ambiente o los cambios de estación del año. Lo que sí es un denominador común es la vulnerabilidad y fragilidad de esos brotes verdes que representa la joven danza mexicana.

Por ello, Dallal nos muestra los últimos años del siglo XX, sin entrar en detalles de la década de los noventa, como la copa de ese árbol que no detiene su crecimiento pero que está a la intemperie, expuesto a los huracanes y ciclones, sequías y aguaceros que brinda la atmósfera, bastante alterada, bastante contaminada por las peripecias políticas y económicas.

En el libro de Dallal se hace mención de un montón de hojas muertas que una vez tuvieron vida plena y que gracias a ellas ahora hay abono fértil para el suelo de donde se alimenta ese árbol.

Asimismo, entre más nos acercamos al presente, es decir, al límite de la copa del árbol, más homogéneo se vuelve el panorama. Dallal engloba todos esos brotes en su totalidad, en un follaje donde poco puede distinguirse. Es como cuando uno se tira al pasto para mirar las nubes. Las copas de los árboles se mecen según la dirección del viento y solamente vemos su ritmo, su tendencia. No vemos los detalles de cada hoja ni cuántas son. Sólo vemos el conjunto contrastando con el azul de la inmensidad de la atmósfera.

En este sentido, la joven danza mexicana, nueva, fresca y verde, casi no se ve, aunque determina el perfil de la copa del árbol. Es la que se enfrenta a lo desconocido. Es la que tiene que seguir brotando para que el árbol no deje de aspirar al futuro

con nuevas ramificaciones. Es también la parte más cercana al Universo.

Precisamente Dallal concluye su libro refiriéndose a la danza universal, internacional, como sinónimo de danza contemporánea porque el mundo, el planeta, las sociedades se dan la mano mediante temas comunes que nos afectan a todos. La danza de hoy, dice, es una danza de ideales y denuncias compartidas: la drogadicción, el deterioro ambiental, la violencia social, la eficacia de la comunicación, la expansión de la cultura, la universalización de las relaciones políticas.

La danza contemporánea, universal, internacional, comparte un horizonte común.

La otra danza de México, la que sí tiene rostro preciso, y que Dallal registra con lujo de detalles, es la que dibuja el tronco y las ramas gruesas de ese frondoso árbol. Es curioso, pero los extremos que le dan vida y proyección apenas están sugeridos por el autor. Reconoce su existencia y sus virtudes pero para el lector están, o enterradas como las raíces, bajo tierra, o se confunden con el horizonte indeterminado del futuro planetario.

La danza en México en el siglo XX contiene, por tanto, dos historias: la cronológica, la que organiza el tiempo natural, y la del autor, la que organiza según su criterio y su percepción. Años de experiencia como investigador y crítico le han permitido enfrentarse a los dos compromisos. Biografías, repertorios, temporadas, instituciones son la madera de ese tronco grueso y curtido por el aire. Es un tronco cosmopolita.

Dice el autor:

A partir de 1900 México habrá de desarrollar las vetas de sus facultades dancísticas en dos áreas que lo convierten, en lo que a danza se refiere, en país cosmopolita.

Y continúa:

La primera es la especificación de la danza profesional y clásica como ejercicio que requiere —indiscutiblemente— de una preparación constante, asidua, profesional. Es decir, se acepta la noción de “adiestramiento técnico”... La otra fuente o base primordial que surge con el siglo y con la “estabilidad a fuerzas” del gobierno porfiriano es la oficialización de un concepto más amplio, creativo y universal en torno a una modalidad ya existente y de gran tradición: la danza popular urbana en su dimensión teatral. En efecto, la farándula

mexicana, expresiva e imaginativa, se erige en centro de actividades profesionales, en receptor de talentos.

A partir de ese momento Dallal traza el camino recorrido por los fundadores de la primera Escuela Nacional de Danza; habla del feudo de las hermanas Nellie y Gloria Campobello; recibe con toda atención la primera visita de Waldeen a México; registra la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes; le abre las puertas a Ana Sokolow; celebra la creación de la Academia de la Danza Mexicana así como el nombramiento de Miguel Covarrubias al frente del Departamento de Danza; hace un recorrido por los salones donde ensayaba José Limón; aplaude la disidencia de un grupo de bailarines que funda el Ballet Nacional de México, con Guillermina Bravo a la cabeza; se asoma a los trabajos del Ballet Concierto de México; igualmente define el perfil de Xavier Francis al frente del Nuevo Teatro de la Danza; desmenuza la singularidad del Movimiento Mexicano de Danza Moderna que culmina con la obra paradigmática de Guillermo Arriaga: *Zapata*.

Al referirse a la década de los sesentas Dallal menciona la primera ramificación: el Ballet Independiente. Continúa su recorrido por ese proceso en el cual se palpa un alejamiento del público, para ser despertado nuevamente en 1969, “el año de la apertura”. Para el autor, la revuelta estudiantil de 1968

había borrado de tajo muchos prejuicios que los jóvenes universitarios y el público habían sostenido con respecto a la danza. Así, durante los años posteriores, se multiplicaron, innovados, los grupos y figuras y las presentaciones de danza en el país.

La década de los setentas proseguirá con este fenómeno ininterrumpido, anunciando lo que en la década de los ochentas será la oportunidad para “romper las esclusas expresivas de la danza contemporánea”, dice Dallal. Existía el deseo de conducir a la danza de concierto en dirección de ofrecimientos más espontáneos, frescos, universales y cotidianos.

Con esta afirmación, Dallal desemboca en lo que él llamará la *danza internacional*, es decir, la danza contemporánea que por expandida, libre, por volátil y atractiva, debe llamarse así. “Es la que vemos hoy, en todas partes”, dice.

Es una danza que se define como el aquí y ahora, como prueba de solidaridad, como ejercicio de democracia, como evidencia de inmediatez, “comprobación de civilización y raciocinio, exposición de imágenes puras, llamadas de atención, energía desbordada, consagración sin límites...” como las hojas de la copa de un árbol, la parte más libre y volátil de todo el conjunto... ♦

Alberto Dallal: *La danza en México en el siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994. 180 pp.



Más que carnaval

Antología de poetas brasileños contemporáneos

De los autores que fundaron la modernidad
estética de Brasil a la llamada “generación del 45”

Selección, traducción y presentación
Miguel Ángel Flores

Editorial Aldus, S. A.
Arte y oficio en la edición de libros

González de Cossío 612, Col. del Valle, 03100, México, D.F.
Tels. 523 2120, 523 2876 y FAX 523 9617

COLABORADORES

César Arístides. Ya ha colaborado en esta revista. Véase el número 522 (julio de 1993).

Luis Barjau (Jalpa de Méndez, Tabasco, 1943). Maestro en antropología por la ENAH y la UNAM; diplomado en sociología por la Universidad de Roma. Fue maestro de la ENAH y de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha colaborado en revistas y periódicos nacionales y extranjeros. Es investigador de la Dirección de Estudios Históricos del INAH; está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Es autor de *La gente del mito*, *Los que viven en la arena*, *Cuaderno originario*, *El ángel de piedra y Tequila* (estos dos últimos en prensa).

Alberto Blanco. Véanse los números 511 (agosto de 1993) y 521 (junio de 1994) de esta revista.

Patricia Cardona (San José, Costa Rica, 1949). Cursó la carrera de filosofía en la Universidad de Costa Rica; realizó estudios de danza contemporánea en Estados Unidos y de antropología social en la Escuela Internacional de Antropología Social. En 1977 ingresó al *Unomásuno*, donde se desempeña como periodista cultural y crítica de las artes escénicas; en este periódico fue coordinadora de la sección de ciencia y espectáculos y en 1988 creó el suplemento de salud y ecología *Dosmiluno*. Imparte el seminario "La percepción del espectador" en el CENIDI-Danza. Es autora de *La danza en México en los años 70*, *La nueva cara del bailarín mexicano*, *Anatomía del crítico y La percepción del espectador*.

Jorge Miguel Cocom Pech (Calkiní, Campeche, 1952). Profesor normalista e ingeniero agrónomo por la Universidad de Chapingo. Es miembro del Consejo Editorial de la revista *A duras páginas*, de Bacalar, Quintana Roo y director de Proyectos en la Representación del gobierno de ese estado en el Distrito Federal. Es autor de *El oniro-nauta* y *La huelga de las letras*. El texto que publicamos es un fragmento de la novela-testimonio *El cazador de auroras*; tiene su origen en la tradición oral de los mayayucatecos de la comarca Ah canul, de Calkiní, Campeche.

Gerardo Deniz (seudónimo de Juan Almela; Madrid, España, 1934). Poeta. Desde 1942 reside en México. Se ha dedicado al trabajo editorial y a la traducción.

En 1991 recibió el premio Xavier Villaurrutia. Actualmente es becario del Sistema Nacional para la Cultura y las Artes. Desde 1970 ha publicado diversos textos en revistas y periódicos. Es autor de los libros *Adrede*, *Gatuperio*, *Picos pardos*, *Mundonuevos*, *Amor y Oxidente* y *Alebríjes*, entre otros.

Rita Eder (Ciudad de México, 1943). Maestra en historia del arte por la Universidad de Ohio y doctora en la misma especialidad por la UNAM. Ha impartido cátedra en los niveles de licenciatura y posgrado en nuestra casa de estudios y en la Universidad de las Américas, entre otras instituciones; ha brindado asesoría a los museos Nacional de Arte y de Arte Moderno y coordinado exposiciones. Desde 1975 es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y directora del mismo, por un segundo periodo a partir del 6 de diciembre de 1994. Es autora de los libros *Gironella*, *Helen Escobedo*, *La escultura contemporánea en México y las propuestas de Helen Escobedo y Marta Palau: la intuición y la técnica*. Sus artículos han sido publicados en periódicos y revistas especializadas y en catálogos realizados en el extranjero.

Martha Fernández (Ciudad de México, 1952). Maestra en historia del arte por la UNAM. Es investigadora y coordinadora de la Sección de Archivos y Hemerotecas del Instituto de Investigaciones Estéticas y maestra de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra casa de estudios. Está adscrita al Sistema Nacional de Investigadores. Es miembro del Comité Mexicano de Historia del Arte y de la Association of Latin American Art, entre otras asociaciones. Es autora de *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México. Siglo XVII*, *Artifícios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII y Arquitectura y creación. Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España*, entre otros.

Enrique Florescano (San Juan Coscomatepec, Veracruz, 1937). Maestro en historia universal por El Colegio de México y doctor en historia por la Escuela Práctica de Altos Estudios de la Universidad de París. Fue profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y director general del INAH. En 1978 fundó la revista *Nexos*, de la que fue director hasta 1982. Dirige la Coordinación Nacional de Proyectos Históricos del CNCA. Ha recibido los premios Fray Bernardino de Sahagún, Nacional de Cien-

cias Sociales y las Palmas Académicas, otorgadas por el gobierno francés. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia; está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Entre sus libros se cuentan *Origen y desarrollo de los problemas agrarios de México, 1500-1821*, *Memoria mexicana*, *El nuevo pasado mexicano*, *Historia gráfica de México* y *El mito de Quetzalcóatl*.

Beatriz de la Fuente (Ciudad de México, 1929). Maestra en historia de las artes plásticas y doctora en historia por la UNAM. En nuestra casa de estudios ha sido profesora de la Facultad de Filosofía y Letras y directora del Instituto de Investigaciones Estéticas, donde actualmente es investigadora. Está adscrita al Sistema Nacional de Investigadores. Es miembro de número de El Colegio Nacional. En 1989 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y en 1992 el Premio Universidad Nacional en Investigación en Humanidades. Es autora de *La escultura en Palenque*, *Escultura monumental olmeca*, *Peldaños en la conciencia y Arte prehispánico en la región del Golfo*, entre otros libros. La primera versión de este texto fue leída en el curso La Pintura Mural Prehispánica. Enfoque Interdisciplinario, Tercera Parte, en la Coordinación de Humanidades el 5 de septiembre de 1994.

María de Lourdes Godínez Guevara (Ciudad de México, 1957). Licenciada en biología por la UNAM. Ha participado en la organización productiva de comunidades rurales, principalmente trabajando con mujeres campesinas. Es coordinadora del proyecto "Mujer, Producción y Salud en la Sierra de Santa Martha, Veracruz". El texto que publicamos fue elaborado como parte del proyecto de investigación "Los potreros que fueron selva: dinámica de una economía destructiva en comunidades indígenas y mestizas del trópico húmedo del sur de Veracruz", bajo la responsabilidad de Elena Lazos Chavero, apoyado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

José Miguel González Pérez (Bluefields, Nicaragua, 1967). Cursó estudios de sociología en la Universidad Centroamericana en Managua, Nicaragua; egresado en antropología social por la ENAH. Ha desarrollado trabajo de campo en las comunidades indígenas de la costa atlántica de su país natal. Participa en el proyecto "Dinámica sociocultural y ecológica de las transformaciones de los sistemas productivos y de las adopciones de tecnología en la zona indígena de Veracruz". (Ver ficha de María de Lourdes Godínez Guevara.)

Elena Lazos Chavero (Ciudad de México, 1960). Maestra en antropología social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y doctora en antropología y socioeconomía del desarrollo por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. En 1993 obtuvo el premio Fray Bernardino de Sahagún, otorgado por el INAH a la mejor investigación en antropología. (Ver ficha de María de Lourdes Godínez Guevara.)

Alfredo López Austin (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1936). Doctor en historia por la UNAM. Es investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y profesor del Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra casa de estudios. Está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Fue becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. En 1992 recibió el Premio Universidad Nacional en Investigación en Ciencias Sociales y en 1993 el Iichiko Prize for Cultural Study del Institute for Cultural & Transdisciplinary Studies de Tokio, Japón. Es autor de *La constitución real de México-Tenochtitlan*, *Cuerpo humano e ideología* y *Tamoanchan, Tlalocan: dos lugares de niebla*, entre otros libros.

Felipe Morales (Ocotlán, Oaxaca, 1959). Estudió en el Taller Rufino Tamayo, en

Oaxaca. En este estado ha presentado sus exposiciones individuales: "Pintura" (1989), "Cerámica y acuarelas" (1990), "Óleos recientes" (1992) y "El cielo del pueblo o el pueblo del cielo" (1994). También ha participado en diversas exposiciones colectivas en varias entidades de la República, Estados Unidos y Canadá. Ilustró los libros *El agua*, *Las piñatas*, y *Myth and Magic: Oaxaca Past and Present*.

José G. Moreno de Alba. Ya ha colaborado en esta revista. Véase el número 516-517 (enero-febrero de 1994). La primera versión de este texto fue leída en la Casa Lamm.

Enriqueta Ochoa. Ya ha colaborado en esta revista. Véanse los números 510 (julio de 1993), 514 (noviembre de 1993) y el número extraordinario sobre Ciudad Universitaria (1994).

Julieta Ortiz Gaitán. Véanse los números 506-507 (marzo-abril de 1993), 514 (noviembre de 1993) y 520 (mayo de 1994).

Alfonso Sánchez Arteche (Ciudad de México, 1952). Fue asesor del Instituto Mexiquense de Cultura, coordinador de Estudios y Proyectos de Radio y Televisión Mexiquense y jefe del Departamento Edi-

torial de la UAFM, entre otros cargos. Ha colaborado en diversas revistas y periódicos del Estado de México y nacionales. Actualmente es director general de Difusión del Gobierno de ese estado. Es autor de los libros *Andamiaje de voces*, *Voces traicionadas*, *Don Quijote gobernador* y *Velasco íntimo y legendario*, entre otros.

Leticia Staines Cicero (Ciudad de México, 1958). Licenciada en historia del arte por la Universidad Iberoamericana; actualmente prepara su tesis para la maestría en la misma especialidad en la UNAM. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de nuestra casa de estudios. Ha impartido cursos sobre arte prehispánico y publicado en revistas especializadas de México y el extranjero. Este artículo fue realizado como parte del proyecto de investigación "La pintura mural prehispánica en México", coordinado por Beatriz de la Fuente; una primera versión se presentó dentro del curso la Pintura Mural Prehispánica. Enfoque Interdisciplinario, Tercera Parte, del 5 al 7 de septiembre de 1994 en la Coordinación de Humanidades de la UNAM.

Raúl Valadez Azúa. Véase el número 525-526 (octubre-noviembre de 1994) de esta revista.



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

RECOMIENDA



Homero Aridjis
**GRAN TEATRO
DEL FIN DEL MUNDO**

Roberto Blancarte
(compilador)
**CULTURA
E IDENTIDAD NACIONAL**

Richard Evans Schultes
y Albert Hofmann
PLANTAS DE LOS DIOSES
Orígenes del uso de los alucinógenos

Luis Ignacio Helguera
**ANTOLOGÍA DEL POEMA
EN PROSA EN MÉXICO**
Estudio preliminar, selección y notas

Alfredo López-Austin
TAMOANCHAN Y TLALOCAN

Alfonso Reyes
OBRAS COMPLETAS T/XXVI

Elias Trabulsi
HISTORIA DE LA CIENCIA EN MÉXICO
(Versión abreviada)

En el FONDO hay libros para
T O D O S

Empezamos con cultura económica
y hoy somos CULTURA UNIVERSAL

Ediciones UNAM

CACAXTLA. LA ICONOGRAFÍA DE LOS OLMECAS-XICALANCA

Martha Foncerrada de Molina

1a. edición: 1993, 191 pp.

Instituto de Investigaciones Estéticas

ISBN 968-36-3495-8

Clave: 19571 RC Precio: N\$ 140.00

LA INFORMACIÓN FRENTE AL NUEVO MILENIO

Rubén Álvarez Mendiola y otros

Dirección General de Información UNAM-Notimex

1a. edición: 1994, 255 pp.

Clave: 19673 RP Precio: N\$ 40.00

Informes y ventas

Dirección General de Fomento Editorial UNAM

Av. del IMAN No. 5 C.U., C.P. 04510, México, D.F.

Tel. 622 65 83 Tel. y Fax 622 65 82



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Dirección General de Fomento Editorial



Salud es bienestar

Orientación a la comunidad sobre problemas de salud

Viernes 11:00 hrs.

Con la puerta abierta

Debate sobre la sexualidad contemporánea

Miércoles 21:00 hrs.

Cultura con imaginación



EL SISTEMA DE TIENDAS UNAM

lo espera en cualquiera de sus tres unidades,
de lunes a domingo de 9 a 20 hr.

ACATLÁN

Av. Alcanfores y Sn. Juan Totoltepec, Sta. Cruz, Edo. de Méx.

METRO C.U.

Circuito Exterior, frente a la Fac. de Ciencias Políticas y Sociales,
C.U.

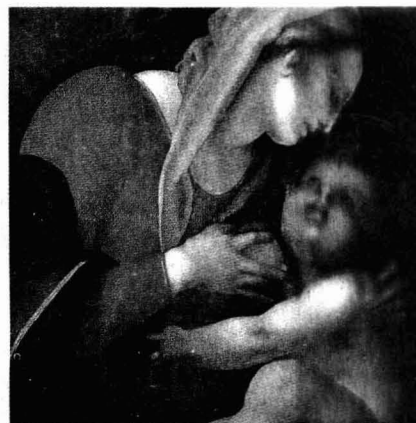
ESTADIO

Estacionamiento 9, atrás del Estadio Olímpico, C.U.

COMPROMISO DE CALIDAD TOTAL
DE UNA EMPRESA UNIVERSITARIA

Descubra el espectáculo
de la imaginación

Canal 22



**Documentales, Series de ficción,
Películas, Videos, Infantiles,
Noticias y Musicales.**

Canal 22

La cultura también se ve

XVI Feria Internacional del Libro

Palacio de Minería

Febrero 24 - marzo 5 1995

Sede alterna:

Palacio de la Escuela de Medicina
Brasil 33, 2a Feria del Libro Antiguo



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ingeniería. Coordinaciones de Difusión Cultural,
de la Investigación Científica y de Humanidades
Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana

Precios de entrada: N\$ 2.00 Público en general N\$ 1.00 Maestros
y estudiantes con credencial y niños menores de 12 años.
El precio del boleto individual será descontado en la primera
compra que realice de un mínimo de N\$20.00

Acueducto de Matlala

de Eugenio Landesio (Altessano, Italia 1810-París 1879)



MUSEO AMPARO

Encuentro con Nuestras Raíces

2 Sur No. 708 Puebla, Pue.
Centro Histórico de Puebla
Teléfono: 91 22 46 4646
Fax: 91 22 46 6333

Abierto de miércoles a lunes
Horario: 10:00 a 18:00 hrs.

¿Cómo vestían los poblanos en el siglo XIX?

¿Se usaba ya el sarape mexicano con distintas funciones?

¿Convivían criollos y mexicanos?

¿Usaban los hombres sombreros adornados con galones plateados y ala ancha estilo charro?

¿Usaban las mujeres mantones similares a nuestro rebozo?

¿Era utilizada la plata, entre otras cosas, para hacer las espuelas de Amozoc?

¿Preferían la trenza las mexicanas al peinarse?

¿Era usual que personas tan conocidas como los miembros de la familia de La Hidalga salieran al campo a la hora de las faenas campiranas?

¿Qué objetos llevaban para protegerse del sol y para estar más cómodos?

¿Ha sido recreado en pintura el Acueducto de Matlala con acierto?

¿Había en el paisaje poblano vegetación diversa como árboles, cactus, biznagas, nopales y un espectacular **candeler** de los llamados **órganos**?

¿Algún pintor hizo, dentro de este paisaje, su autorretrato?

En el **Museo Amparo**, de Puebla, usted puede gozar, en el Cuarto Mexicano, la obra **Acueducto de Matlala**, de Eugenio Landesio, y en ella encontrará las respuestas a las anteriores preguntas, y mucho más.

Eugenio Landesio (1810-1879) definió su estilo como **Paisaje de Historia**. En esta época no existían paisajistas en México y Landesio fue contratado por la Academia de San Carlos en donde ejerce varias cátedras, entre ellas una de perspectiva, y acerca del mencionado **Paisaje de Historia**. El más insigne de sus discípulos fue José María Velasco, quien recreara en excelsitud los paisajes mexicanos de su época. Landesio mostraba por Velasco una especial preferencia.

Eugenio Landesio falleció en París a los sesenta y nueve años de edad tras su regreso de México en donde vivió de 1855 a 1877. La obra **Acueducto de Matlala**, que forma parte de una de las importantes colecciones de arte del **Museo Amparo** de Puebla es, según el gusto de su autor, una breve y seductora lección de usos y costumbres del siglo XIX.