EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL VARÓN

AMÉRICA SIN NOMBRE

Nos 9-10 • Noviembre de 2007 • 10 €

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

AMÉRICA SIN NOMBRE es el Boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» (Proyectos MEC/HUM 200504177/FILO, GV ACOMP07/046 y GV AORG/2007/043). Este número ha sido publicado por el programa de financiación de revistas del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la UA.

Director: José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Subdirectora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Secretaria: Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)

Consejo editorial:

Beatriz Aracil Varón (Coordinación general) (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Eduardo Becerra Grande (Universidad Autónoma de Madrid)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
Teodosio Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Mª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Ramón Lloréns García (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Sonia Mattalía (Universidad de Valencia)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
Francisco Javier Mora Contreras (Universidad de Alicante)
Ramiro Muñoz Haedo (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Eduardo San José Vázquez (Universidad de Oviedo)
Francisco Tovar Blanco (Universidad de Lleida)
Eva María Valero Juan (Universidad de Alicante)
Abel Villaverde Pérez (Universidad de Alicante)

Comité científico:

Mª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Giuseppe Bellini (Universidad de Milán)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Guillermo Carnero Arbat (Universidad de Alicante)
Fortino Corral Rodríguez (Universidad de Sonora)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Aurelio González (El Colegio de México)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense)
Rita Plancarte Martínez (Universidad de Sonora)
Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

Colaboradores:

Claudia Comes Peña, Mónica Ruiz Bañuls, José Ramón Albarrán, David García Vergara, Connie Marchante Sáez, Francisco Mollá Ruiz, Elena Pellús Pérez, Moisés Real Ruiz, Rafael Sellers Espasa, Paola Madrid Moctezuma

Foto portada:

Mural de la «Historia de Tlaxcala y su aportación a la historia de México». Desiderio Hernández Xochitiotzin. Palacio de Gobierno de Tlaxcala.

Este boletín está asociado a la actividad del **CENTRO DE ESTUDIOS IBEROAMERICANOS «MARIO BENEDETTI»**

ISSN: 1577-3442
Depósito Legal: MU-2335-1999
Composición e impresión: COMPOBELL, S.L. Murcia

ARBITRAJE: Los trabajos recibidos serán sometidos a arbitraje especializado y anónimo. Los dos próximos números se anuncian cada vez en la cubierta posterior de la revista. Las normas de colaboración y de presentación de originales están publicadas junto a la edición electrónica en:
www.ua.es/grupo/literatura-hispanoamericana/menu/publicaciones_revistas.html

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nos 9-10, noviembre de 2007 - 10 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

sumario

José Carlos Rovira	3	Presentación
Beatriz Aracil Varón	5	Editorial
Carmen Alemany Bay	7	Recuento de las aportaciones de las narradoras latinoamericanas a la historia colonial
Beatriz Aracil Varón	12	Moctezuma II: ausencia y presencia en el teatro mexicano
Miguel Ángel Auladell Pérez	21	Los araucanos como personajes literarios
Trinidad Barrera	27	Bartolomé de las Casas en el siglo XIX: Fray Servando Teresa de Mier y Simón Bolívar
Beatriz Barrera	32	*El buen salvaje* de Caballero Calderón y la trascendencia literaria de pícaros y caballeros en hispanoamérica
Eduardo Becerra	43	«Mariposa de obsidiana», de Octavio Paz: el surrealismo y la voz del mito
Giuseppe Bellini	49	Descubrimiento y conquista: algunas figuras cuestionadas en el teatro hispanoamericano del siglo XX
Mercedes Cano Pérez	58	La figura de Lope de Aguirre en Abel Posse: la fragua del personaje
Teodosio Fernández	67	El pasado mexicano en la literatura «colonialista»
Virginia Gil Amate	75	La percepción de la figura del conquistador en textos hispanoamericanos de los siglos XVIII y XIX
Mª Teresa González de Garay	84	Gertrudis Gómez de Avellaneda: un relato sobre Hernán Cortés
Rosa Maria Grillo	98	Francisco del Puerto, Aguilar y Guerrero, tres náufragos entre la palabra y el silencio
Mar Langa Pizarro	109	La gran figura silenciada: la mujer en el primer siglo de la conquista rioplatense
Francisco José López Alfonso	123	Las *Tradiciones* de Ricardo Palma, un cierto saber histórico
Sonia Mattalia	129	Representaciones del otro: *Llanto (historias imposibles),* de Carmen Boullosa
Daniel Meyran	133	Teoría y práctica del personaje histórico: 1968, el personaje histórico y el trabajo de memoria. El caso de *Tizoc, emperador* de Pablo Salinas (1970)
Javier Mompó Valor	139	*El arpa y la sombra:* procesos intertextuales en la construcción del personaje de Cristóbal Colón
Rocío Oviedo Pérez de Tudela	148	El descubrimiento y los héroes hispanos en la literatura modernista
Rosa Pellicer	157	El cautivo cautivado: Gonzalo Guerrero en la novela mexicana del siglo XX
José Rovira Collado	167	De *Isabel, tres carabelas y un charlatán* a *Johan Padan en el descubrimiento de América*. Representaciones en América de la versión del descubrimiento de Dario Fo
José Carlos Rovira	178	Nezahualcóyotl y la invención de las tradiciones
Luis Sáinz de Medrano	185	Abel Posse. Colón y su epopeya desde el saber demiúrgico
Eduardo San José Vázquez	190	Utopía y progreso en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas: Fray Servando y el tiempo histórico
Eva Mª Valero Juan	201	Reconstruyendo el camino de Ercilla… Bello, Mistral y Neruda
	209	Resúmenes

Presentación

José Carlos Rovira
Director

América Sin Nombre tiene en este número doble (9 y 10) la función de dar cuenta de las investigaciones principales de la Unidad de Investigación desde la que fue creada en 1999, unidad cuyo nombre es «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano». Casi nueve años de andadura, en el momento de la aparición de esta entrega, son suficientes para valorar el desarrollo de los objetivos y para ampliar, matizar o modificar los mismos.

La revista, coordinada esta vez por la doctora Beatriz Aracil Varón, recupera los trabajos de un seminario, realizado en la Universidad de Alicante entre los días 28 y 30 de marzo de 2007, cuyo enunciado temático fue: «En torno al personaje histórico; figuras precolombinas y coloniales en la literatura hispanoamericana desde la independencia hasta nuestros días». Fueron tres días intensos de ponencias y debates que acompañaron una presentación orientada de los objetivos generales trazados. Las recuperaciones se establecían esta vez en el personaje histórico como sujeto de reinterpretación a lo largo de la tradición que nos lleva a lo contemporáneo. Se revisitaron personajes y textos con la intención de seguir creando el cuadro temático de estas emergencias del pasado, la perspectiva que va formando un corpus textual en el que los personajes, en este caso, son asumidos por una creación que los reinterpreta en cada época, con especial densidad en un siglo XX, o los comienzos del nuestro, que ha sabido mirar con nueva densidad a figuras tanto precolombinas como coloniales. Los veinticuatro trabajos publicados, cuyas propuestas sintéticas quedan establecidas en la última parte de la revista, mediante resúmenes y *abstracts*, forman parte de una iniciativa para actualizar el canon literario a través de las obras que han generado figuras esenciales de la historia.

La orientación del grupo, por varias razones que se explicitarán en próximos encuentros, tiende ahora a seguir reflexionando desde la misma perspectiva, a seguir editando obras de las literaturas estudiadas, pero a abrirse también a una orientación historiográfica epocal que resalte el entramado de relaciones que subyace a la formación de la tradición literaria. Un encuentro sobre «El siglo de Oro entre América y España» abrirá próximamente esta perspectiva, que pretende revisar relaciones literarias en épocas cruciales del establecimiento de la literatura americana.

En el material que editamos participan como es habitual los integrantes de la Unidad de Investigación y un conjunto de invitados cuyas relaciones con el grupo de Alicante son ya duraderas y permanentes: Giuseppe Bellini, Daniel Meyran, Trinidad Barrera, Beatriz Barrera, María Teresa González de Garay, Rosa Maria Grillo, Sonia Mattalía, Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Rosa Pellicer, Luis Sáinz de Medrano. Acompañan a Carmen Alemany Bay, Beatriz Aracil, Miguel Ángel Auladell,

Eduardo Becerra, Mercedes Cano, Teodosio Fernández, Virginia Gil, Mar Langa, Francisco José López Alfonso, Javier Mompó, José Rovira Collado, Eduardo San José, Eva Valero, y a el que esto escribe, integrantes o colaboradores en nuestra Universidad de la Unidad de Investigación. De esta conjunción de nombres surgen todos los trabajos que acompañan.

La actividad del grupo sigue con el patrocinio del Ministerio de Educación (MEC/HUM 2005-04177/FILO) y ha tenido también este año el de la Generalitat Valenciana (GV ACOMP07/046), de la que se obtuvo además financiación específica parcial para la reunión de marzo (GV AORG/2007/043).

Una visión de conjunto de materiales y textos editados, actividades, tesis dirigidas, publicaciones de su integrantes, puede verse a partir de ahora en nuestra reciente página web «Literatura hispanoamericana: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano» (http://www.ua.es/grupo/literatura-hispanoamericana/). Es a través de esta página desde donde pensamos también dar cuenta a partir de ahora, junto a la revista y los cuadernos de la misma, de la actuación, desarrollos y resultados que vayamos obteniendo.

Universidad de Alicante, octubre de 2007

En torno al personaje histórico
Figuras precolombinas y coloniales en la literatura hispanoamericana de la Independencia a nuestros días

Beatriz Aracil Varón

Si bien los orígenes mismos de la creación literaria hispanoamericana pueden situarse en la plasmación de una materia histórica –la que configura el amplio corpus textual que definimos como Crónica de Indias[1]–, lo cierto es que los procesos de Independencia y, sobre todo, de formación de las nuevas naciones intensificaron la presencia de la historia en dicha creación literaria, esto es, la reflexión sobre un pasado que pudiera –como ha apuntado Noé Jitrik– «esclarecer el enigma del presente»[2].

Esta presencia destacada de la historia en la literatura que, como vemos, guarda estrecha relación con una búsqueda identitaria y que prevalece en el discurso literario latinoamericano hasta nuestros días, tiene uno de sus más claros ejemplos en el rápido surgimiento y evolución de la novela histórica en el continente. La entusiasta aceptación durante el siglo XIX del modelo iniciado por Walter Scott en Europa y su amplio desarrollo posterior hasta llegar a lo que se ha dado en llamar la «nueva novela histórica» latinoamericana se explica precisamente por un compromiso adquirido por los autores con su contexto socio-político más inmediato, compromiso que, con diversas matizaciones (sobre todo referidas a la relación con el poder y a la propia valoración de la «historia oficial»), se observa en buena medida hasta estos albores del siglo XXI, y que justificó (y justifica asimismo en la novela contemporánea, aunque desde posiciones mucho más libres y desmitificadoras), el carácter «selectivo» y crítico de la mayoría de las obras, sobre todo en lo referente a la recuperación de las raíces propias en el pasado precolombino y al olvido o la denuncia del «terrible» período colonial.

Pero además, el desarrollo de la novela histórica es también buen ejemplo de una tendencia dominante (aunque evidentemente no exclusiva) en los autores hispanoamericanos hasta nuestros días: en contra de la tradición iniciada por Scott, quien hizo protagonistas de sus novelas a «héroes mediocres» –como los definiría Lukács–, esto es, a personajes ficticios o de escasa relevancia histórica[3], los escritores románticos prefirieron los personajes históricos destacados, que tenían una significación en el pasado de la comunidad y cuya trayectoria podía resultar «ejemplar» para ésta, personajes que, de alguna forma, correspondían –según sugiere Jitrik– a esa teoría ilustrada y romántica del «hombre representativo» que excede los límites de la novela y que tiene su formulación más brillante en *Facundo*, de José Faustino Sarmiento[4].

---

1 Véase, entre otros, Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.

2 Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995, p. 19.

3 Capaces, según Lukács, de reflejar mejor el conflicto histórico y sus consecuencias en el pueblo (véase Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1971, en especial pp. 36-58).

4 Véase Jitrik, *Historia e imaginación literaria*, *op. cit.*, pp. 45-47.

Es esta predilección por personajes históricos destacados, no sólo en la novela sino también en el ensayo, el teatro o la poesía hispanoamericanos, que se inicia en el siglo XIX[5] y pervive hasta las manifestaciones literarias más recientes[6], la que justificó la idea de dedicar un espacio amplio de reflexión en torno a este tema, centrado en el que es nuestro objeto de estudio como grupo de investigación, es decir, circunscribiendo el ámbito de análisis al período precolombino y colonial, a pesar de la importancia que figuras posteriores han alcanzado en la literatura hispanoamericana.

De este modo, el tratamiento literario e ideológico de personajes claves de la historia del continente (de Nezahualcóyotl a Cristóbal Colón, de Bartolomé de las Casas a Lope de Aguirre, de Hernán Cortés a Alonso de Ercilla, entre otros) centra la atención de un conjunto de trabajos que se abre además hacia figuras aparentemente secundarias, pero recuperadas por la literatura hispanoamericana desde el siglo XIX (pensemos en el náufrago traductor de Cortés Jerónimo de Aguilar o en la india Liropeya) e incluso hacia tipos sociales que acabaron caracterizando la vida de la América Española (como el pícaro).

Evocaciones más o menos nostálgicas, mucho más subordinadas a las exigencias de su tiempo de lo que se ha pretendido por parte de la crítica (como las de Ricardo Palma o los colonialistas mexicanos de principios del XX) se analizan en el presente volumen junto a otras más recientes que insisten en lugares ya comunes de la reflexión identitaria (por ejemplo, el tratamiento de Gonzalo Guerrero como símbolo del mestizaje), o que abordan de forma irónica y desmitificadora a las grandes figuras del pasado desde planteamientos literarios que podrían definirse como postmodernos[7] o, si se prefiere, «postcoloniales»[8].

Más allá de la variedad de personajes y obras abordados, que es fruto de un intento de ampliar el objeto de estudio habitual en los trabajos sobre el tratamiento literario de las figuras históricas en América Latina (no sólo por lo que respecta a las figuras en sí, sino también a los géneros y a los movimientos literarios examinados), nuestro propósito ha sido sobre todo el de abrir perspectivas de análisis respecto a este ámbito temático que continúa siendo fundamental para una literatura permanentemente vinculada (al menos en una línea muy relevante de su producción) a una indagación identitaria del pasado.

Si dicho propósito se ha logrado, será sin duda gracias al rigor y a la complicidad con nuestro proyecto mostrados por los investigadores que han colaborado en este monográfico. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

---

5 Aunque supone a su vez una continuidad, con distinto propósito, respecto al tratamiento de la materia histórica en la tradición española, y más concretamente en el teatro del Siglo de Oro, sobre todo por lo que respecta al tratamiento del tema de la Conquista (cf. Francisco Ruiz Ramón, *América en el teatro clásico español. Estudio y textos,* Pamplona, Universidad de Navarra, 1993 y Giuseppe Bellini, *Re, dame e cavalieri. Rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 155-231).

6 Recordemos que uno de los rasgos caracterizadores, según Menton, de la nueva novela histórica latinoamericana es precisamente la ficcionalización de «las personalidades históricas más destacadas» (Seymour Menton, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993, p. 43).

7 Véase, entre otros, Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996; Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995; o Beatriz Rizk, «La problematización de la Historia», en *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana - Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, pp. 61-92.

8 Cf. Walter Mignolo, «Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales», *Revista Iberoamericana*, LXI:170-171 (enero-junio 1995), pp. 27-40.

RECUENTO DE LAS APORTACIONES DE LAS NARRADORAS LATINOAMERICANAS A LA HISTORIA COLONIAL

CARMEN ALEMANY BAY

Carmen Alemany Bay

Profesora titular de literatura hispanoamericana de la Universidad de Alicante y directora del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti de la citada Universidad. Ha sido antóloga y editora de obras de Miguel Hernández, entre ellas, la *Obra completa* publicada por Espasa-Calpe. En literatura hispanoamericana destacan sus estudios sobre indigenismo y sobre poesía coloquial (*Poética coloquial hispanoamericana*), así como numerosos trabajos sobre poesía cubana, mexicana, uruguaya y chilena. Otra línea de su investigación es las relaciones culturales entre España y América Latina, materializado, entre otros trabajos, en su libro *El meridiano intelectual en Hispanoamérica* y en el número monográfico *Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX*. Su interés se ha centrado asimismo en las escritoras hispanoamericanas del siglo XX, sobre las que coordinó el volumen *Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia a nuestros días* (*Anales de Literatura Española*, 2004). En la línea de investigación del presente volumen, publicó en 2004 el monográfico de *América sin nombre* titulado *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial* (coordinado junto a Eva Mª Valero Juan).

La recuperación de la novela histórica en las últimas décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI ha pasado a convertirse en una de las líneas temáticas más frecuentadas por la narrativa latinoamericana, lo que ha supuesto una nueva forma de afrontar los acontecimientos históricos desde la perspectiva de lo literario. Si en esencia se recupera, como en el siglo XIX, la preocupación por el problema de la identidad, la indagación en personajes esenciales en la historia de América, así como el acercamiento a los documentos históricos; con la nueva novela histórica, además, se pretende cuestionar lo estratificado por la tradición histórica en un afán de subversión y parodia.

A comienzos de los años ochenta del siglo que nos precedió, un amplio grupo de escritores coincidieron en la necesidad de cuestionar la versión «canónica» de los hechos que la historia oficial había impuesto durante siglos e intentaron, desde la ficción, desmitificar ciertas «verdades» o inventarse de nuevo la historia partiendo –en mayor o en menor grado– de la documentación conservada durante siglos. Al tiempo que la nueva narrativa histórica iba engrosando el número de publicaciones asistíamos, paralelamente, a lo que se ha dado en llamar «el tardío *boom* hispánico femenino»[1]. Por primera vez en la historia literaria las editoriales manifestaron un interés inusitado por publicar novelas y relatos escritos por mujeres y éstas empezaron a descubrirse como escritoras frente a los pudores y vetos de antaño. Partiendo de esta conjunción de hechos, y pasadas ya más de dos décadas de la vertebración y consolidación de la nueva narrativa histórica y de la narrativa femenina, es el momento de indagar en qué medida las narradoras de estas últimas décadas han recalado en la novela histórica –específicamente en la historia colonial– y, consecuentemente, si su acercamiento a los hechos históricos guardan ciertas particularidades respecto a la nueva novela histórica en general.

Un repaso rápido por la producción narrativa escrita por mujeres en las últimas décadas nos lleva a la conclusión de que las narradoras latinoamericanas prefieren abarcar ámbitos cotidianos centrados en la riqueza del presente. Una temática realista de la que se separan en algunas ocasiones para abordar historias en las que el realismo mágico –en la línea gabriel-marquiana– sigue teniendo su continuidad; también dentro del ámbito de lo sobrenatural, la revelación procederá de su incursión en los mundos de la ciencia ficción. Asimismo, la celebración del cuerpo, enmarcado en el circuito escritura-cuerpo-placer, será otro de los temas más frecuentados, logrando renovar la estancada narrativa de la escritura que tuvo su momento álgido en la década de los sesenta y comienzos de los setenta.

Sin embargo, la nueva narrativa histórica tendrá un seguimiento desigual entre las escritoras: son muchas las que abordan, casi siempre como telón de fondo, la historia latinoamericana desde la Independencia hasta co-

1
Así lo han denominado, entre otros, Susana Reisz Rivarola, «Hipótesis sobre el tema ´escritura femenina e hispanidad´», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1 (1990), p. 22.

Angelina Muñiz-Huberman.

mienzos del siglo XX; pero muy pocas las que se centran en la historia colonial. Es de destacar que cuando así lo hacen prescinden de los grandes nombres históricos –como es usual en los principales iconos de la nueva novela histórica–, e incluso derivan sus argumentos hacia historias mínimas de la Historia, y no siempre éstas se ubican en América Latina. La nueva novela histórica escrita por mujeres no sólo supone una relectura de la historia en clave femenina, como se ha argumentado en muchas ocasiones, sino una apuesta por una Historia trasnacional. Esta voluntad de trasnacionalidad conecta con algunas novelas publicadas en los últimos años en América Latina y en las que los escritores optan por espacios no latinoamericanos. Asimismo se denota un acusado interés por convertir la nueva novela histórica en un híbrido narrativo en donde lo histórico se combina con la novela de aventuras, la novela picaresca o la novela romántica. No menos decisivo es el diálogo que en ocasiones se establece con obras maestras publicadas en los tiempos de la etapa colonial.

Como apuntábamos, son pocas las narradoras que se *atreven* con la historia colonial y menos aún las obras en las que la Historia constituye una parte significativa de la ficción, como sí podemos apreciar en novelas referentes como lo son las del argentino Abel Posse o las del colombiano Germán Espinosa; pero aquellas que se han atrevido, han dotado a esta narrativa de nuevos alicientes y, conviene subrayarlo, de nuevas formas de afrontar ese tiempo histórico.

Será México el país en el que varias escritoras han decidido circunscribir sus argumentos dentro de este periodo tan decisivo para América Latina. El primer nombre es el de Sara García Iglesias (1917-1987) quien en 1946 publicó *Isabel Moctezuma, la última princesa azteca*, novela que se situaría en el pórtico de la colonia y en la que desde una perspectiva aún tradicional se cuenta la historia de la hija del mítico Moctezuma. Sin embargo, la primera apuesta sistemática vendrá de la mano de Angelina Muñiz-Huberman (1936), introductora de la nueva novela histórica en su país. La autora, hija de exiliados españoles y de origen judío, centrará toda su amplísima obra narrativa en temas como el exilio y, consecuentemente, la identidad; así como la búsqueda del origen y del saber. En algunas de sus novelas se centrará en la España de aquellos años que corren paralelamente con los de historia colonial americana en un intento de comprensión de la historia de sus ancestros y de la propia historia de América. En *Morada interior* (1972) la escritora elaborará una reconstrucción literaria de Santa Teresa de Jesús con el fin de distorsionar conscientemente el ambiente de la época y enlazarlo con la España de la guerra civil. En una entrega posterior, *Tierra adentro* (1977), entrelaza lo histórico con la novela picaresca para relatarnos el exilio sufrido por los judíos a través de un personaje de origen semita que inicia su huida de la España del siglo XVI hacia Tierra Santa. Lo que nos interesa destacar de estas novelas es que la autora recurre a un tiempo y a una serie de situaciones que la ayudan a entender, como mexicana de adopción, la historia precedente –la de origen español– para entender más certeramente el presente. En su última novela, *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* (2005), revivirá a un descendiente del autor sefardí, un pícaro similar al Guzmán de Alfarache que recorre los principales acontecimientos del siglo XX.

Será otra autora mexicana, Carmen Boullosa (1954), la que con más intensidad recorra la historia colonial americana a través de títulos como *Son vacas, somos puercos* (1991), *El médico de los piratas* (1992), *Llanto* (1992), *Duerme* (1994), *Cielos de la tierra* (1997) y *La otra mano de Lepanto* (2005). De todo este compendio tendríamos que comenzar, con el fin de seguir un correlato histórico, con *Llanto. Novelas imposibles* cuyo argumento se sitúa en los inicios de la colonia. En esta narración Carmen Boullosa hará renacer al último Moctezuma en la ciudad de México con la finalidad de revivir los momentos más cruciales de la Conquista y contrastarlos con el México de finales del milenio. Al igual que los narradores de la nueva novela histórica, Boullosa tratará de mostrar otra imagen del emperador azteca y para ello introducirá en su texto numerosos párrafos de obras de Bernal Díaz del Castillo o de Fray Bernardino de Sahagún[2] con el fin de subrayar las notables contradicciones en las que incurren estos textos al referirse al último Moctezuma. En *Cielos en la tierra* contrapondrá, nuevamente, el pasado histórico con el presente de la Ciudad de México, pero en esta ocasión añadirá referencias a futuro utópico anclado en un espacio llamado L´Atlantide. La obra, en realidad, es una propuesta literaria en la que convergen varias textualidades: una crónica escrita en el siglo XVI por Hernando de Rivas, quien ya viejo narra en latín la verdadera historia del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco; y la ver-

2
Cf., Paola Madrid Moctezuma, «Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro», *América sin nombre. Recuperaciones del mundo precolombino y colonial*, 5-6 (2004), p. 139. Como afirma Madrid Moctezuma, en *Llanto*, Carmen Boullosa establece un diálogo intertextual con «la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, la *Historia de la Conquista de México* de Antonio Solís, la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, el *Códice Aubin*, el *Códice Ramírez* y la obra de Tzevetan Todorov, *La Conquista de América: la cuestión del otro*, que, en ocasiones, puede leerse entre líneas».

sión de Estela Díaz quien en la difícil década de los noventa encuentra el manuscrito y cree hallar en él una reflexión sobre el presente y su historia personal. Finalmente Lear, una mujer de la comunidad de sobrevivientes del futuro, recibe el manuscrito que Estela ha estudiado y, al tiempo que traduce el texto, nos ofrece su versión de la historia. Lo innovador del texto no radica precisamente en la convergencia de las textualidades sino en la invención de ese lugar casi mítico llamado L´Atlantide.

De trilogía podríamos clasificar las novelas *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe*; *El médico de los piratas* y *Duerme*, ya que pertenecen a la llamada recreación de «la colonia sobre la mar»[3]. La primera, situada en el siglo XVII y en el Virreinato de la Nueva España, rescribe la historia del pirata Exquemelin y toma como referente las aventuras de piratas y filibusteros que asolaron el Caribe durante los siglos XVI y XVII. A diferencia de su novela *Llanto*, de clara recreación histórica, en estas tres novelas la fantasía y la abundante presencia de aventuras amortiguan la presencia de lo histórico; lo que contrasta con la mayor parte de las nuevas novelas históricas, sobre todo con las consideradas como canónicas. Asimismo, en *Duerme*, la protagonista será una mujer, Claire, quien disfrazada de hombre saldrá de Honfleur hacia el Caribe huyendo de la prostitución. A través de tres momentos narrativos e históricos diferentes –1571, 1572 y 1597– nos relatará el mundo de la piratería, la sociedad novohispana y el papel de los indígenas en aquella sociedad. La insistencia en el mestizaje y en el hibridismo cultural marcarán las pautas de esta original visión de la sociedad colonial.

En ese afán de trasnacionalidad que apreciamos en las novelas históricas escritas por mujeres se enmarcaría también una de las últimas entregas de Carmen Boullosa, *La otra mano de Lepanto* (2005), en la que reformula en clave contemporánea *La gitanilla* de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, estableciendo un diálogo crítico con la obra cervantina. La protagonista, María «la bailaora», recorrerá la Granada cristiana y la morisca, será cautiva en Argel, viajará a Nápoles, se enamorará de un capitán español y participará, vestida de hombre –al igual que Claire–, en la expedición militar de la Santa Liga donde se relacionará con el autor del *Quijote*, enfermo de malaria y delirante. La sucesión de estas aventuras tendrán como fin, como por otra parte suele suceder en este tipo de novelas, releer el presente desde el pasado y, en este caso, denunciar la violencia y la destrucción, ejemplificada aquí en la comunidad andalusí.

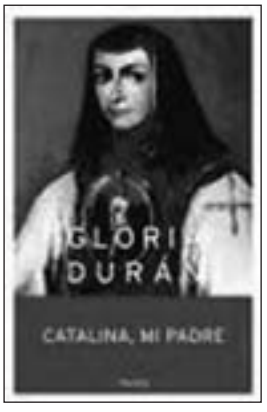
Carmen Boullosa demuestra en estas novelas la versatilidad de la Historia al no estancarse en lo colonial americano sino en historias que ocurrieron, y no de la misma forma, en uno y otro lado del Atlántico.

En este mismo marco se incluyen algunas de las novelas de la estadounidense de origen mexicano Gloria Durán. Al igual que en los ejemplos expuestos, las aventuras serán el principal sostén argumental y éstas estarán protagonizadas por mujeres; pero, a diferencia de Carmen Boullosa, sus personajes serán mujeres reconocidas por la historia oficial, aunque lo allí relatado de poco serviría a un historiador ortodoxo. En 1993 publicó *Malinche, princesa de Cortés*, novela en la que se nos muestra, en coordinación con los recientes estudios sobre este personaje, a una mujer inteligente y apasionada que sirve de guía y de lazarillo a la autora para adentrarse en las costumbres y las prácticas espirituales de la época. En *María de Estrada*, novela publicada en 1999, aprovechará los espacios más vírgenes de la biografía de esta notable mujer de origen judío para relatarnos su fuga a manos de la inquisición española y su posterior viaje al nuevo mundo para luchar junto a Hernán Cortés en la colonización de México. Finalizada la conquista, la protagonista se transformará en una firme defensora de los indígenas, como la pirata protagonista de *Duerme*. En un paso más hacia los aledaños de la historia colonial, Gloria Durán publicará *Catalina, mi padre* (2004), novela en la que Juana de Asbaje, la futura Sor Juana Inés de la Cruz, busca la protección de un viejo conquistador del Perú porque cree que es su padre natural; sin embargo, ese supuesto hombre no es otro que Catalina de Erauso, más conocida como «la Monja Alférez». En medio de estos equívocos, la autora se recrea en múltiples descripciones que sirven para mostrar la frivolidad de la corte de los virreyes con sus bailes, sus máscaras y sus pecaminosos amoríos.

De atrevimiento cargado de desmitificación podríamos clasificar estas novelas que nacen de la pluma de Gloria Durán y que tienen como meta «desmontar» la Historia más ortodoxa para llenarla de ambigüedades y contrasentidos.

En contrapartida a la visión que las narradoras mexicanas nos ofrecen de la historia colonial, estaría *Vagos sin tierra* (1999) de la escritora paraguaya Renée Ferrer (1944). En esta ficción no hallamos desmitificaciones si-

Portada de *La otra mano de Lepanto,* de Carmen Boullosa.



Portada de *Catalina, mi padre,* de Gloria Durán.

3
Cf. Erna Pfeiffer, *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentro con diez escritoras latinoamericanas*, Frankfurt am Main/ Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, 1995, p. 41.

Renée Ferrer.

Olga Nolla.

no un acercamiento a la vida cotidiana, desde la visión de los desposeídos, del siglo XVIII paraguayo. La novela abarca un periodo histórico que va desde 1773 (año de la fundación de la villa de Concepción) hasta 1840 (año de la muerte de Gaspar Rodríguez de Francia) y se centra en la vida de una pareja, Chopeo y Paulina, que se transforman en símbolos de todos los hombres y mujeres anónimos que lucharon por la historia de su país y que trataron de encontrar una «tierra prometida» en medio de penalidades y sufrimientos. La historia –sin duda cíclica– empieza y termina con un viaje del que acabarán tan pobres como al principio; la Historia se repite pero la novela admite otra lectura paralela: la mujer es siempre víctima por partida doble, víctima de la imposición del medio y víctima también de la imposición masculina[4].

Desde Argentina, y en relación con el momento histórico de las fundaciones, Libertad Demitrópulos da la voz a un mestizo en *Río de las congojas* (1981) para contar, desde la primera persona, los avatares de la fundación de Santa Fe. Asimismo son continuas las referencias a la figura de Juan de Garay, fundador de la citada ciudad. Esta misma circunstancia histórica ya había sido relatada por Enrique Larreta en el drama histórico *Santa María del Buen Aire* (1936).

En 1992, Tatiana Lobo (1939), nacida en Chile pero costarricense de adopción, editó *Asalto al paraíso*, un texto con elementos de novela romántica que relata la sublevación de los indios en Talamanca durante los primeros años del siglo XVIII. Esta historia se entrelaza con aquella que relata la llegada del español Pedro Albarán (llamado Pedralbarán) a la región de Talamanca tras huir de la Inquisición, y su encuentro con Pablo o Pa-brú Presbere, líder de la insurrección de los boricuas, capturado, juzgado y ejecutado en 1710. Pero *Asalto al paraíso* no sólo desmiente la Historia oficial sino que subraya la importancia de las culturas indígena y africana y su silenciamiento por parte de los conquistadores, quienes primaron desde el comienzo la lengua española.

La escritora puertorriqueña Olga Nolla (1938-2001), en *El castillo de la memoria* (1996), nos adentra en la vida de Juan Ponce de León, gobernador de Puerto Rico y descubridor de la Florida. Aunque Ponce de León falleció en La Habana en 1521, en la ficción se llegará hasta el período histórico de 1889 con la finalidad, por parte de la autora, de introducir a los lectores en la formación de la nacionalidad puertorriqueña. Olga Nolla reproducirá numerosos ambientes así como un gran número de referencias filosóficas y literarias en estas páginas que van mucho más allá de la historia oficial:

Pasean recuerdos de Garcilaso de la Vega, san Juan de la Cruz y el Quijote, y se evocan desde el *Génesis* y *La Odisea* de Homero hasta el *Diario* de Colón y la *Enciclopedia*. Se tamizan discursos con el nacionalismo puertorriqueño y el racionalismo ilustrado, pero sobre todo con Robinson Crusoe y el *Diario de la peste* de Daniel Defoe, con el sabor de *La isla del tesoro* de Robert L. Stevenson y otros relatos de piratas y con *La llegada* de José Luis González, con quien coincide en el uso de la Crónica de la guerra hispanoamericana de Ángel Rivero y en momentos de una significación extraordinaria para comprender las causas y consecuencias de la guerra contra España[5].

La novela, asimismo, se enriquece con la presencia de numerosos recursos mágicos y, en este punto, debemos resaltar que una de las vertientes por las que ha derivado el realismo mágico es su acercamiento a lo histórico para subvertir aún más la noción de Historia.

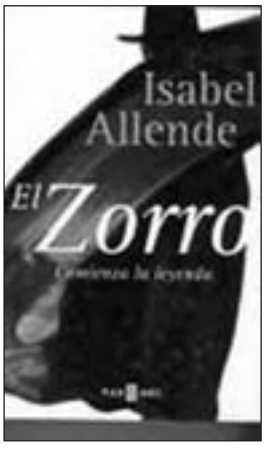
Cerramos este ciclo de ejemplos narrativos con una novela de Isabel Allende, *El Zorro* (2005), que nuevamente nos va a servir de ejemplo de cómo las narradoras abordan la historia colonial desde perspectivas más desintegradoras y, por supuesto, menos canónicas. En esta entrega la escritora chilena ofrecerá una nueva versión de la historia del mítico Zorro, personaje –como se sabe– muy popularizado través de los cómics y el cine. Aquí no sólo narrará la historia de Diego de la Vega y cómo se convirtió en *el Zorro* allá por 1790 en California, sino que las aventuras de este popular y mítico personaje se irán engranando con historias paralelas como la vida de los misioneros españoles en la Baja California y la recreación de la Barcelona ocupada por las tropas napoleónicas en la Guerra de la Independencia.

Sin duda este panorama de las narradoras que *asaltan* la historia colonial contrasta con la imagen que de ésta nos han ofrecido muchos de los narradores que han abordado este mismo periodo histórico. Esta circunstancia nos lleva a replantearnos las características de la nueva novela histórica que algunos críticos han fijado y que han sido consideradas como verdades incuestionables. Al menos en los ejemplos presentados observamos una menor preocupación por la búsqueda de la identidad

4
Mar Langa Pizarro, «Historia e intrahistoria colonial en la narrativa paraguaya de los albores del siglo XXI», *América sin nombre. Recuperaciones del mundo precolombino y colonial, op. cit.*, p. 119.

5
José Luis de la Fuente, *La nueva narrativa hispanoamericana: entre la realidad y las formas de la apariencia*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2005, p. 178. Asimismo, «en *El castillo de la memoria*, con un *diario* escrito por el protagonista Juan Ponce de León, se pasa a contar con un descubridor-escritor a la manera de Cristóbal Colón, Hernán Cortés o Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Así se puede inventar un mundo por medio de esa escritura y no sólo permanecer dependiente de los textos ajenos como en la Historia *real*» (*id*).

a través de reconocidos personajes históricos, otro tipo de cuestionamientos y en lo que respecta a la subversión, ésta no nace necesariamente de la literal atención a los textos históricos. En las novelas de estas escritoras, se tiende hacia una mayor ficcionalidad que tiene como punto de mira convertir la historia colonial en un espacio idóneo para contar historias que nunca ocurrieron en la Historia con mayúsculas, de ahí que lo puramente novelesco adquiera mayor vigor. Asimismo denotamos cierta insistencia en adentrarse en la posible vida cotidiana de aquellos años y en retratar el complejo mural de las costumbres de la Colonia; originalidad ésta que creemos profetiza un futuro que ya es presente dentro de la nueva narrativa histórica y del que las narradoras latinoamericanas ya han dado cuenta. Si la nueva narrativa histórica ha sido considerada como una subversión o una desmitificación de la Historia ¿serán estas novelas escritas por mujeres una nueva subversión o desmitificación de la nueva novela histórica? Quizá. Ahí están los ejemplos.



Portada de *El Zorro,* de Isabel Allende.

MOCTEZUMA II: AUSENCIA Y PRESENCIA EN EL TEATRO MEXICANO

BEATRIZ ARACIL VARÓN

Beatriz Aracil Varón

Doctora en Filología Hispánica. Profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante (España). Especialista en teatro hispanoamericano colonial, se ha dedicado asimismo en los últimos años al estudio de la Crónica de Indias, así como a su recuperación en la novela y el teatro latinoamericanos del siglo XX. Entre sus publicaciones cabe destacar *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI* (Roma, Bulzoni, 1999), *Abel Posse: de la crónica al mito de América* (Universidad de Alicante, 2004), la coedición de *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana* (México, UNAM, 2004) y la del monográfico de la revista *América sin nombre* dedicado a la *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México* (Universidad de Alicante, 2006), así como numerosos artículos que forman parte de obras colectivas editadas en Europa y América. Actualmente es responsable académica del área de América Latina en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

> Pues cuando oía Motecuhzoma que mucho se indagaba sobre él, que se escudriñaba su persona, que los «dioses» mucho deseaban verle la cara, como que se le apretaba el corazón, se llenaba de grande angustia. Estaba para huir, tenía deseos de huir (...); deseaba ir a la Casa de Cintli[1] (...). Pero esto no lo pudo. No pudo ocultarse (...). No hizo más que esperarlos. No hizo más que resolverlo en su corazón, no hizo más que resignarse; dominó finalmente su corazón, se recomió en su interior, lo dejó en disposición de ver y de admirar lo que habría de suceder.
>
> (Informantes de Sahagún, *Códice florentino*).

INTRODUCCIÓN

El hecho histórico de la conquista ha formado parte de la teatralidad mexicana desde los inicios del período colonial: la celebración anual del día de San Hipólito (fecha de la toma de la ciudad de México), a propósito de la cual se debió representar a fines del XVI una pieza con el tema concreto de *La conquista de la Nueva España*[2], así como diversas manifestaciones teatrales o parateatrales sobre este tema que tuvieron lugar en la capital del virreinato, entre las que destaca sin duda la mascarada sobre la entrada de Hernán Cortés en Tenochtitlán protagonizada por Alonso de Ávila y Martín Cortés en 1565, permitieron a los conquistadores y, sobre todo, a sus descendientes reafirmar el poder de la cultura vencedora y justificar los privilegios de que gozaban en la nueva sociedad virreinal.

Una de las primeras ocasiones en las que la figura de Moctezuma fue llevada a escena debió ser precisamente esa mascarada de 1565 en la que Martín Cortés representó a su padre, el Marqués del Valle, y Alonso de Ávila, encarnando el papel del gran monarca, le rindió homenaje junto a veinticuatro amigos vestidos de caciques indios. Las consecuencias políticas de aquel acontecimiento, que tal vez no inició pero sí llegó a simbolizar la supuesta conjura de Martín Cortés[3], ilustran ya claramente cómo la recreación teatral de la conquista, de sus protagonistas y, por tanto, también de la figura del emperador azteca, no ha podido desligarse en México de intenciones políticas e ideológicas que, evidentemente, han ido variando a lo largo de la historia. Pero además, la escena elegida para aquella escenificación, esto es, la aparentemente voluntaria sumisión de Moctezuma al conquistador español, resulta significativa porque se convertiría más adelante en uno de los motivos fundamentales tanto del acercamiento mostrado por los dramaturgos hacia este personaje (en especial fuera de México) como –aunque pueda resultar paradójico– del relativo desinterés que parece rodearle en el ámbito mexicano: las interrogantes creadas en torno a esa actitud resignada de Moctezuma frente al invasor parecen provocar un cierto vacío en torno a su figura, sobre todo en las décadas poste-

1
Templo de la diosa del maíz.

2
Tenemos noticia de una «comedia grande» compuesta por Gonzalo de Riancho sobre «la conquista de esta Nueva España y gran ciudad de México» que fue propuesta por este autor al Cabildo de la ciudad de México para ser representada el día de San Hipólito de 1595 (Acta del 31 de julio de 1595, en *Actas del Cabildo de la ciudad de México*, México, Ignacio Bejarano, 1889-1916, vol. XII, pp. 199). Riancho no recibió la ayuda para poner en escena esta comedia, pero lo más probable es que sí se realizara la representación, ya que en las actas del 5 y 8 de agosto de dicho año (*ibid.*, pp. 200 y 202) consta la construcción de tablados para la misma.

3
Véase Manuel Orozco y Berra, *Noticia histórica de la conjuración del marqués del Valle. Años de 1565-1568. Formada en vista de nuevos documentos originales y seguida de un extracto de los mismos documentos*, México, Tipografía de R. Rafael Cadena, 1853, p. 38; cit. por Teresa Silva en su estudio preliminar a Juan Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, México, CONACULTA, 1990, p. 31. Sobre dicha conjuración, cf. Fernando Benítez, *Los primeros mexicanos. La vida criolla en el siglo XVI*, México, Ed. Era, 1976, pp. 186-232.

riores a la Independencia, período en el que se recupera, en cambio, a los grandes héroes de la resistencia indígena como Cuitláhuac y, sobre todo, Cuauhtémoc.

Ya en el siglo XX, este desconocimiento sobre las verdaderas motivaciones del tlatoani azteca, al tiempo que sus posibilidades dramáticas, serían destacados por el creador francés Antonin Artaud, quien, tras un fructífero viaje a tierras mexicanas[4], propuso en su Segundo Manifiesto del «Teatro de la Crueldad» (1938) una novedosa representación de la conquista de México que insistiría «en el valor espectacular de los conflictos que pretende poner en escena. / Ante todo las luchas interiores de Montezuma, el rey desgarrado, de móviles que la historia no ha sido capaz de aclararnos»[5].

Esta recuperación (y revalorización) del personaje para la época contemporánea propuesta por Artaud, y concebida a su vez en aquellos mismos años (aunque desde muy distintos planteamientos dramáticos) por Arthur Miller en *The golden years*[6], sólo pudo llegar, sin embargo, algo más tardíamente al ámbito mexicano: fue en 1953 cuando un entonces joven dramaturgo, Sergio Magaña, adelantándose incluso en este punto a sus maestros generacionales, abordó de una forma nueva la temática de la conquista, convirtiendo al gran monarca en personaje central de la que sería una obra clave en la historia del teatro mexicano: *Moctezuma II*[7].

A pesar de las numerosas piezas sobre este mismo hecho histórico que han sido llevadas a la escena mexicana en las décadas siguientes, lo cierto es que la obra de Magaña permanece hasta nuestros días como el esfuerzo más significativo de construcción dramática de esta gran figura histórica cuya presencia continúa siendo hasta cierto punto marginal en la creación teatral del país.

Mi propósito en este trabajo será precisamente intentar delimitar, en primer lugar, los motivos de esa relativa ausencia de la figura de Moctezuma en la escena mexicana (que en cierto modo contrasta con el interés despertado por el personaje en la dramaturgia extranjera[8]) y, en segundo lugar, el contexto de reflexión cultural e ideológica y las concretas circunstancias teatrales que explican la aparición de *Moctezuma II* en la década de los 50. Ello permitirá comprender el valor de una obra en la que, con precoz madurez creativa, Magaña fue capaz de poner en juego los más diversos recursos teatrales al servicio de la construcción de un personaje cuya presencia escénica parece haber resistido los embates del tiempo.

DEL PERIODO COLONIAL A LA FORJA DE LA NACIÓN: LA BÚSQUEDA DEL ORIGEN

La indagación en el pasado indígena, vinculada a un necesario cuestionamiento sobre los motivos y consecuencias de la conquista española, forma parte de una reflexión sobre la identidad que nace en México como parte de la conciencia criolla. Si en el siglo XVI la puesta en escena de la conquista fue el pretexto –como ya he señalado– para la demostración del poder español en el nuevo territorio, será el criollo del siglo XVII el que dote al pasado indígena, como explica Dolores Bravo, «de un valor cultural y afectivo especial», inscribiendo la historia prehispánica «en un contexto universal, al lado de las grandes culturas del mundo»[9], pero también recuperando (o eludiendo voluntariamente) el hecho mismo de la conquista en una búsqueda de signos propios de identidad que se reflejará a su vez en distintas manifestaciones de la teatralidad barroca novohispana. Así, por ejemplo, mientras con la loa compuesta para *El Divino Narciso*, sor Juana Inés de la Cruz logra dignificar el pasado prehispánico en su dimensión teológica (gracias al establecimiento de analogías con la religión cristiana), pero también criticar de forma indirecta la conquista violenta, no basada en la «suavidad persuasiva»[10]; Carlos de Sigüenza y Góngora, por su parte, concibe para el arco triunfal «Teatro de virtudes políticas que

Encuentro entre Cortés y Moctezuma (noviembre de 1519). *Lienzo de Tlaxcala*.

Moctezuma II en el *Códice Cozcatzin* (lámina 11v).

4
Sobre la posible influencia en la creación teatral mexicana de este viaje, que daría lugar a su vez a la publicación del texto *D'un voyage au pays des Tarahumaras* (Editions de la revue Fontaine, Paris, 1945), véase Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario (1920-1940)*, México,Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005, pp. 103-110.

5
Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 145 (véanse la justificación y rasgos de esta propuesta escénica en pp. 144-146).

6
Obra que, sin embargo, no sería puesta en escena hasta la década de los 80.

7
A la que seguiría, en esta misma línea temática, *Los argonautas* (1962), publicada más tarde con el título de *Cortés y la Malinche* (1985).

8
Sobre las diferentes imágenes que del enigmático emperador azteca ha ofrecido el teatro dentro o fuera de las fronteras de México puede consultarse el excelente artículo de María Sten «Cuando los dioses se van», en Daniel Meyran (coord.), *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999, pp. 21-41.

9
Dolores Bravo, introducción a *Sor Juana Inés de la Cruz: antología*. Teatro mexicano: historia y dramaturgia vol. 7, México, CONACULTA, 1992, p. 21.

10
Véase a este respecto, entre otros, los trabajos de Margo Glantz «Las finezas de Sor Juana: Loa de *El Divino Narciso*», en *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo, 1995, pp. 151-168; edición digital en http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13766, y Carmela Zanelli, «La loa de *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana», en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.), *La literatura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 183-200; edición digital en http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14427&portal=117.

THEATRO
DE VIRTVDES POLITICAS,
QVE
ARCO TRIVMPHAL,
DE MÉXICO
CONDE DE PAREDES,
MARQVES DE LA LAGVNA, &c.
D. Carlos de Sigvenza, y Gongora

Portada de la descripción del *Teatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora.

constituyen a un príncipe», dedicado al Marqués de la Laguna, un pasado prehispánico capaz de servir de modelo para el ejercicio del poder en la Nueva España: salvando el hecho mismo de la conquista (que se convierte así en puente de unión y no de fractura cultural), Sigüenza imagina el Imperio azteca y el español como una continuidad.

La representación emblemática del arco triunfal ideado por Sigüenza y Góngora se convierte –como sugiere el propio autor– en ocasión para que «renaciesen los mexicanos monarcas de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como fénixes del Occidente los inmortalizase la fama»[11]. Ofrece, pues, este homenaje al nuevo virrey un modelo de virtudes encarnadas en los «reyes y emperadores» mexicas, entre los que no pueden faltar los que se vieron envueltos en la conquista española: Cuitláhuac, símbolo de la audacia[12], Cuauhtémoc, que representa la constancia[13], y Moctezuma Xocoyotzin «sujeto dignamente merecedor de mejor fortuna que la que en su mayor soberanía lo despojó de su imperio y lo privó de la vida»[14]. Basándose a su vez en la *Monarquía Indiana* de Torquemada, Sigüenza destaca el trato «afable y amoroso» de Moctezuma a los españoles (tal como lo veíamos en la mascarada de 1565), pero haciéndolo derivar de la gran magnificencia de este «monarca absoluto» representado en el arco «adornado de imperiales y riquísimas vestiduras, sacando de la boca de un león muchas perlas, mucha plata, mucho oro, que esparcía por todas partes»[15].

Aunque, como vemos, autores como Sigüenza y Góngora nos sitúan ya ante una construcción identitaria de la «patria mexicana» que incorpora de forma clara el pasado indígena, habrá que esperar al siglo XIX para que la conciencia nacional surgida del proceso de Independencia y, sobre todo, de construcción política e ideológica del país establezca un juicio mucho más definido sobre ese pasado (y sobre el hecho histórico de la conquista) determinado en buena medida por un rechazo a lo español (al menos en el ámbito liberal) y por una búsqueda de las propias raíces en el México prehispánico (simbolizada en la elección de «México» como nombre del país independiente que sustituye al virreinato de la «Nueva España»). Dicho juicio queda reafirmado, además, por la publicación, a lo largo del siglo, de fuentes documentales básicas sobre los orígenes como la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de fray Bernardino de la Sahagún, editada por Carlos Mª Bustamante (1829-1830), la *Historia de las Indias de la Nueva España*, de fray Diego Durán (1867-1880), las *Obras históricas* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1891-1892) o la *Historia* y el *Lienzo de Tlaxcala*, de Muñoz Camargo, sacados a la luz por Alfredo Chavero (1892)[16].

En este contexto, y a pesar de los continuos conflictos ideológicos que enfrentan a conservadores y liberales, el pensamiento decimonónico asume de forma generalizada el maniqueísmo que parece exigir la adhesión patriótica y reivindica a los héroes de la resistencia indígena frente al invasor español como Xicoténcatl, Cuitláhuac y, muy especialmente, Cuauhtémoc, el joven guerrero capaz de enfrentarse a Cortés hasta el final y de requerir la muerte tras la derrota (aunque, recordemos, Cortés le perdonará en esa ocasión la vida, para someterlo primero a tormento en su búsqueda del tesoro de Moctezuma y ajusticiarlo pocos años más tarde, durante su expedición a las Hibueras), mientras que dedica una crítica feroz a la Malinche (deformación española del verdadero nombre de Malintzin, bautizada a su vez como doña Marina), la «lengua» del conquistador, considerada la gran traidora a su patria, «la barragana de Cortés», como la calificará en 1861 Ignacio Ramírez[17].

Ahora bien, lo que resulta más significativo a nuestros propósitos es que –como señala María Sten– buena parte de los ideólogos e historiadores que contribuyen a crear estos signos de identidad dedican también sus

11
Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas*, en *Seis obras*, ed. de William G. Bryant, Caracas, Ayacucho, 1984, p. 167 (texto completo en pp. 161-240). Sobre las implicaciones ideológicas del arco cf. Sidmund Jádmar Méndez, «Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales nvohispanos», en Alicia Mayer (coord.), *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, I, México, UNAM, 2000, pp. 35-65 y Anna More, «La patria criolla como jeroglífico secularizado en el *Teatro de virtudes*», en *ibid.*, II, 2002, pp. 47-77.

12
Véase Sigüenza y Góngora, *op. cit.*, pp. 227-228.

13
Véase *ibid.* pp. 228-229.

14
Ibid., p. 224.

15
Ibid., p. 225.

16
A las que seguirán, entre otras, la publicación del *Códice Aubin* en 1903 y los *Cantares Mexicanos* en 1904. Sobre la forma en que estas publicaciones pudieron reavivar el sentimiento patriótico, baste citar el ejemplo de la edición preparada por Bustamante de la *Historia general* de Sahagún (México, 1830): la publicación exenta del libro XII de Sahagún (el dedicado propiamente a la conquista) un año antes que el resto de la obra (1829) o la incorporación, como uno de los diversos anexos al texto, de la decimotercera relación de Ixtlilxóchitl con el título «Horribles crueldades de los Conquistadores de México, y de los Indios que los ayudaron para subyugarlo a la Corona de Castilla» pueden dar cuenta de la manera en que los historiadores interpretaron el pasado en favor de los intereses nacionales del momento (cf. a este respecto García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. de Agustín Millares Carlo, México, FCE, 1954, pp. 363-366).

17
Véase Carlos Monsiváis, «La Malinche y el malinchismo», en Margo Glantz (coord.), *La Malinche: sus padres y sus hijos*, México, Taurus, 2001, pp. 183-193 (sobre la postura de Ignacio Ramírez, pp. 184-189); cf., entre otros, Roger Bartra, «Los hijos de la Malinche», en *ibid.*, pp. 195-199.

esfuerzos a una creación literaria y teatral que aborda, entre otros asuntos, el pasado prehispánico y que refleja por tanto los aspectos señalados[18]. Para ilustrarlo, vuelvo brevemente a dos autores ya mencionados que pueden considerarse paradigmáticos en este sentido: en primer lugar, Ignacio Ramírez, antihispanista, defensor de los derechos de los indígenas, periodista, político y autor de más de veinticinco obras teatrales, quien, en su pieza *La Noche Triste* (estrenada en 1876) presenta a su héroe (en este caso Cuitláhuac) a un tiempo enamorado y traicionado por una Marina que es acusada en la obra de «prostituta infame»[19] y maldecida por el dios Tezcatlipoca como «enemiga» de su patria; en segundo lugar, Alfredo Chavero, abogado, historiador y estudioso –como hemos visto– de las antigüedades mexicanas, aunque más difícil de encasillar en un perfil político[20], que nos presenta en *Xóchitl* (1877) a la Malinche como una verdadera «Medea azteca»[21] enamorada casi hasta la demencia de un Hernán Cortés que se siente culpable por la injusta muerte con la que sentenció al «insigne Cuauhtémoc»[22].

Como vemos, a pesar de la concesión al gusto romántico de un público que espera ver obras centradas en enredados conflictos amorosos, lo cierto es que las piezas teatrales de los autores citados quedan al servicio de una emancipación política que exige esta imagen maniquea de los personajes; como ha explicado Mónica Ruiz:

> En un siglo contradictorio y conflictivo, creador de identidades colectivas, la recreación y reinterpretación del hecho histórico de la conquista se realizó necesariamente a costa de ensalzar héroes y denostar antihéroes[23].

¿Dónde queda, en este contexto, la figura de Moctezuma? Lo cierto es que, a pesar de describirlo con lujo de detalles, las crónicas de la época (en buena parte recuperadas, como hemos visto, durante este período), en lugar de ofrecer un retrato psicológico claro del monarca azteca, presentan la imagen de un ser contradictorio:

> Por un lado –explica María Sten– existe, de acuerdo con las fuentes del siglo XVI, un Moctezuma-sacerdote, conocedor de la filosofía náhuatl (...) que buscaba el sentido de la vida en el arte, canto y poesía para elevarse y penetrar el misterio del dios creador; por otro lado, existe la imagen de un Moctezuma temeroso y cruel, desconfiado y astuto, a veces bondadoso con su pueblo, siempre opresor de los conquistados»[24].

Esta ambigüedad puede trasladarse asimismo a la consideración de sus verdadera actitud frente al invasor español: Moctezuma es el hombre que tiende emboscadas a los españoles aunque los considera dioses, que desea huir cuando conoce la decisión firme de Cortés de llegar a Tenochtitlán, pero finalmente lo espera y pone su imperio a los pies del conquistador. Por otro lado, no menos contradictorio es el hecho de que, aunque los presagios sobre el fin de su imperio pudieran convertirlo en una figura trágica, su muerte, lejos de ser digna y heroica, se produzca casi por accidente, tal vez incluso a manos de los propios aztecas, al intentar calmar la rebelión de éstos.

El cadáver de Moctezuma es lanzado a la laguna. *Códice florentino*.

Todas estas contradicciones que han hecho de él posteriormente –como ha señalado Sten– «un personaje fascinante, no sólo para los estudiosos, sino también para escritores y dramaturgos»[25], debieron resultar conflictivas en un ambiente cultural y teatral conformado al servicio de ese proyecto de construcción nacional que reclamaba héroes definidos. De hecho, Moctezuma no aparece como personaje en ninguna de las piezas cultas conservadas de la época. Ahora bien, sí tenemos noticia de la puesta en escena, hacia las mismas fechas en que se estrenaron las obras de Ramírez y Chavero, de una pieza de Pantaleón Tovar (hoy perdida) titulada *Moctezuma II, sexto emperador de México*[26], y nos consta además que el monarca debió asumir un papel destacado en el ámbito popular, sobre todo en las llamadas «danzas de la conquista» (tanto en castellano como en distintas lenguas indígenas) que adquieren entonces una importante presencia en la tradición mexicana.

Encontramos en los textos de estas danzas populares (consignados en su mayoría de forma escrita ya en el siglo XX) a un Moctezuma

18
Véase la introducción de María Sten a *Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*. Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia vol. 13, México, CONACULTA, 1994, pp. 11-36.

19
La Noche Triste, en *ibid.*, p. 73 (texto completo en pp. 65-82).

20
Aspecto sobre el que ya ha llamado la atención Mónica Ruiz al destacar las contradictorias apreciaciones sobre su ideología que ofrecen autores como Sten, Albónico o Monsiváis (véase Mónica Ruiz, «Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX», en Carmen Alemany y Eva Valero, coords., *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial. América sin nombre*, 5-6, 2004 –pp. 208-215–, p. 214).

21
Sten, introd. a *Dramas románticos...*, *op. cit.*, p. 26.

22
Alfredo Chavero, *Xóchitl*, en *ibid.*, p. 113 (texto completo en pp. 97-119).

23
Ruiz, *op. cit.*, p. 215.

24
Sten, «Cuando los dioses...», *op. cit.*, pp. 25-26.

25
Ibid., p. 21.

26
Véase Sten, introd. a *Dramas románticos...*, *op. cit.*, p. 11.

Diego Rivera. [Moctezuma en] la gran ciudad de Tenochtitlán. Fresco del Palacio Nacional (1945).

que, en unos casos, simboliza la sumisión al español frente a la rebeldía de Cuauhtémoc, mientras que en otros encabeza la defensa de su territorio (llegando incluso a triunfar sobre Cortés en un proceso de apropiación y transformación de la historia)[27]. Pero encontramos, además, en este tipo de escenificaciones algunas claves sobre la forma en que pudo recuperarse al personaje en el teatro culto del XIX. Tomo como ejemplo la danza-drama *Tenoxtitlán*, de Nicolás García, representada anualmente en Atlixco (Puebla) al menos desde 1820[28]: en esta obra, el héroe defensor de la patria mexicana es Cuauhtémoc, mientras que Moctezuma es presentado como un ser ambiguo, que parece creer que los españoles son dioses[29], pero también los considera traidores que han correspondido con la muerte a la amistad ofrecida[30] e incluso «invasores enemigos»[31]. El personaje, sin embargo, adquiere tintes positivos en la medida en que actúa siempre en beneficio de su pueblo, buscando la defensa y unidad de los mexicanos[32], y finalmente es un instrumento del destino: tal como presagian sus sueños, está llamado a un final trágico («¡Oh Dioses de la Creación! / si [a] morir soy predestinado / no me juzguen vil traición / a las armas que ora os llamo»[33]) que se dignifica además por su enfrentamiento final a Cortés y su llamada a los «valientes mexicanos» a no aceptar la rendición[34].

Dado que el teatro del siglo XX (mexicano y extranjero) recuperó sobre todo este aspecto de la fatalidad para insistir en la caracterización de Moctezuma como un ser trágico[35], podríamos considerar que dicho aspecto debió incorporarse también ya a la trama del *Moctezuma II* de Pantaleón Tovar. Creo, sin embargo, que dicha obra debió asumir sobre todo un rasgo del personaje que encontramos de manera muy destacada en las crónicas de la época (desde las descripciones iniciales de Cortés y Bernal Díaz[36]) y que observábamos ya en el arco triunfal de Sigüenza y Góngora: la magnificencia de este rey que simbolizaba como nadie el esplendor del imperio azteca, un rasgo que tampoco debió pasar desapercibido a los historiadores de la época (preocupados precisamente por recuperar el legado cultural del pasado prehispánico)[37] y que volvería a reflejarse en la reflexión ideológica, plástica y teatral del siglo XX.

DEL MÉXICO REVOLUCIONARIO A *EL LABERINTO DE LA SOLEDAD*: CONTEXTO IDEOLÓGICO Y TEATRAL

Superados los excesos y contradicciones del proceso de Independencia y de construcción nacional emprendido en el siglo XIX, la Revolución mexicana (1910-1921) genera una reflexión más amplia y profunda sobre la identidad que se refleja a su vez en los grandes proyectos culturales y, como parte de éstos, en la actividad teatral de las décadas siguientes: si bien la búsqueda de lo propio, como hemos visto, hunde sus raíces en la etapa colonial,

> ...fue durante los años veinte y treinta –como explica Alejandro Ortiz– cuando se multiplicaron las manifestaciones escénicas como parte de los diversos discursos identitarios en torno al sentido de lo que era «ser mexicano» o la importancia que ello tenía[38].

Frente a las pretensiones universalistas de los Contemporáneos (Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia...), orientadas sobre todo por aquellos años a la incorporación de los modelos europeos, que fructifican en diversos proyectos como el Teatro de Ulises (1928) y el Teatro de Orientación (1932), existe también un teatro «indigenista»[39] que rescata tanto elementos folklóricos como mitos nacionales del pasado prehispánico. El apoyo institucional a este tipo de teatro se observa claramente en el proyecto cultural de José Vasconcelos, quien, desde la Secretaría de Educación, apoya proyectos como el Teatro Sintético o el Teatro Mexicano de Masas y promueve la construcción de un teatro al aire libre en un espacio de fuerte carga simbólica como es San Juan Teotihuacán[40].

No debemos olvidar, además, la influencia por aquellos años de las artes plásticas, y muy especialmente de esa labor de recuperación del pasado prehispánico y del hecho histórico de la conquista (como parte de proyectos pictóricos globales sobre la historia mexicana) emprendida por grandes muralistas como José Clemente Orozco en espacios como el Cole-

27
Véase Beatriz Aracil, «La danza de la conquista en México: ¿recreación o reelaboración de la historia?», en *Teatro e historia, op. cit.*, pp. 73-101.

28
Dramas románticos..., op. cit., pp. 143-188.

29
Ibid., p. 145.

30
Véase *ibid.*, p. 155.

31
Ibid., p. 156.

32
Véase como ejemplo *ibid.*, pp. 144, 145, 147, 155.

33
Ibid., p. 153.

34
Ibid., p. 164.

35
Véase Sten, «Cuando los dioses...», *op. cit.*, en especial pp. 22 y 39-41.

36
Véase la Segunda de las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés (ed. de Ángel Delgado, Madrid, Castalia, 1993), pp. 242-248, y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (ed. de Luis Sáinz de Medrano, Madrid, Planeta, 1992), cap. 91, pp. 259-267.

37
Este debió ser también uno de los aspectos esenciales en los que debió incidir Carlos Mª Bustamante cuando decidió completar el Libro VIII de la *Historia general* de Sahagún, dedicado a los reyes y señores mexicas y su forma de gobierno, con un amplio anexo titulado «Historia del Emperador Mocthеuzoma Xocoyotzin» (véase García Icazbalceta, *op. cit.*, p. 365).

38
Ortiz, *op. cit.*, p. 141.

39
Así lo define Ortiz, quien distingue en esas décadas tres tendencias básicas: indigenismo, colonialismo y universalismo (*ibid.*, pp. 24-26); sobre este tipo de teatro, veánse pp. 223-230.

40
Véase *ibid.*, pp. 57-64.

gio de San Ildefonso o el Hospicio Cabañas de Guadalajara y Diego Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca o en el Palacio Nacional, donde representa a Moctezuma como centro del esplendor de «La gran ciudad de Tenochtitlán» (1945)[41]. Es fundamental asimismo la continuidad de la labor emprendida por los historiadores del siglo anterior respecto al rescate de fuentes indígenas, que servirán a su vez de inspiración para la labor creadora: en los años 30, Ángel Mª Garibay publica sus primeros estudios sobre la cultura náhuatl (como *La poesía lírica azteca*, 1937) y, en los 40, además de este tipo de trabajos de análisis, salen a la luz nuevas fuentes como el *Códice Osuna* (1947), los *Anales* y el *Códice de Tlatelolco* (1948), los *Anales mexicanos* (1948) o la *Crónica mexicana* de Hernando Alvarado Tezozómoc (1944), sobre la que volveré inmediatamente.

La recuperación para el teatro de los mitos indígenas de la conquista llegará, sin embargo, a partir de la década de los 50, favorecida por la confluencia de dos factores: en primer lugar, esa búsqueda de una identidad nacional que nace con la Independencia y que culmina de algún modo con la publicación en 1950 de ese libro seminal –como lo define Carlos Monsiváis– que es *El laberinto de la soledad*, en el que Octavio Paz propone una amplia reflexión sobre el ser mexicano desde una concepción filosófica e, incluso, psicoanalítica; en segundo lugar, la conformación de un verdadero teatro nacional, de un teatro que definitivamente busca –como explica Celestino Gorostiza– «merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener una fisonomía, un carácter y un estilo propios»[42].

Por lo que respecta a *El laberinto de la soledad*, y sin detenerme en consideraciones más generales sobre la obra, creo necesario destacar, a nuestros propósitos, cómo Paz vuelve sobre el hecho histórico de la conquista desde esa tradición identitaria por la que el mexicano se reconoce en el indio vencido, para definir desde una construcción mítica las dos grandes figuras del ámbito indígena destacadas desde el siglo XIX: Cuauhtémoc, «el joven emperador azteca destronado, torturado y asesinado por Cortés (...) [que], «antes que una figura histórica, es un mito» cercano al Cristo sangrante y humillado que venera el mexicano[43]; y la Malinche, identificada por Paz con la Chingada (la «Madre violada», opuesta definitivamente a la Virgen la Guadalupe), símbolo a un tiempo del atropello cometido contra el pueblo indígena y de la traición a los valores autóctonos, convertida en «una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles»[44].

Presagios de Moctezuma (el cometa). Pintura del *Códice Durán*.

En este marco de reflexión, Octavio Paz vuelve a la figura del gran tlatoani azteca para plantear la pregunta clave: «¿Por qué cede Moctezuma?». Y responde a ella con el argumento que ya encontrábamos en la pieza de Nicolás García y que se generalizará en la reflexión posterior: Moctezuma cree que «los dioses lo han abandonado», él y su pueblo se sienten desamparados ante los signos y profecías que anuncian su caída (aun sin citarlo de forma explicita, Paz está vinculando ese abandono de los dioses con el mito del regreso de Quetzalcóatl, con el que se identificó la llegada de los españoles). Si en el triunfo de Cortés y los suyos intervienen diversas circunstancias, «se olvida con frecuencia –explica Paz– la que me parece más significativa: el suicidio del pueblo azteca»[45]. Desde esta perspectiva, Moctezuma no es un mito, pero sí un personaje trágico, y ese rasgo será el que le permitirá ser asumido a su vez por una dramaturgia que adquiere definitivamente por esos años un carácter nacional.

Como explica Madeleine Cucuel, «après vingt annes de recherches et d'expérimentations diverses sur la mise en scène et la formation de l'acteur, les efforts des groupes (...) aboutissent (...) à une reconnaissance officielle»[46]: la creación en 1946 del Departamento de Teatro de la Secretaría de Educación Pública, la fundación de una Escuela Nacional de Teatro y la dinamizadora labor teatral de Salvador Novo como director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1947-1957) son signos de este cambio al que contribuyen, como vemos, miembros destacados de la generación de los Contemporáneos como el propio Salvador Novo o el citado Gorostiza, y otros autores consagrados no integrantes del grupo, como Rodolfo Usigli, que tienen entre sus metas prioritarias una nueva manera de abordar de forma dramática la historia mexicana y que acabarán dedicando textos dramáticos significativos al tema de la conquista como

41
Sobre el valor de esta pintura en el conjunto mural del Palacio Nacional puede consultarse, entre otros, *Diego Rivera. Retrospectiva*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 273-280. En cualquier caso, estos proyectos de recuperación iconográfica del pasado también hunden sus raíces en el nacionalismo decimonónico, al que pertenecen autores como José Mª Jara, Félix Parra o Adrián Unzueta, cuyo óleo «Moctezuma recibe a los mensajeros» (1893) fue presentado, junto a numerosas decoraciones de evocación prehispánica, como parte del pabellón de México en la Exposición Internacional de París de 1889.

42
Citado en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, vol. 3, p. 117.

43
Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1986, pp. 75-76.

44
Ibid., pp. 77-78.

45
Ibid., p. 85.

46
Madelaine Cucuel, «Mises en scène de Moctezuma II», *Théâtre/Public*, septiembre-diciembre 1992 (monográfico *América 1492-1992. Théâtre et histoire*), pp. 51-52. Sobre la formación de un teatro nacional en estos años véase Armando Partida, *La vanguardia teatral en México*, México, Biblioteca del ISSTE, 2000 y «1950-1987: De la posguerra a nuestros días», en *Escenarios de dos mundos, op. cit.*, pp. 101-111 (en especial 101-105).

Sergio Magaña.

47
Salvador Novo, *Cuauhtémoc*, en *Teatro mexicano del siglo XX*, selección de Antonio Magaña Esquivel, México, FCE, 1970, pp. 256-282. Con esta obra Novo vuelve, de alguna manera, a este personaje que ya había trabajado, aunque desde su faceta de director, en los años en que colaboraba con el Teatro Mexicano de Masas, al poner en escena en 1951 el *Cuauhtémoc* de Efrén Orozco Rosales (véase Ortiz, *op. cit.*, p. 230).

48
Celestino Gorostiza, *La Malinche*, en *Teatro mexicano del siglo XX*, selección de Antonio Magaña Esquivel, México, FCE, 1970, pp. 444-511.

49
Rodolfo Usigli, *Corona de fuego*, en *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, México, Porrúa, 1982, pp. 85-160.

50
Usigli, *op. cit.*, p. 114.

51
Véase Emilia Perassi, «El teatro con tema prehispánico de Salvador Novo: una aproximación», en *Teatro e historia, op. cit.*, pp. 18-206, en especial pp. 190-191.

52
Gorostiza, *op. cit.*, p. 511.

53
Véase el imaginario diálogo entre Moctezuma y Cuauhtémoc en Novo, *op. cit.*, pp. 259-262.

54
Cucuel, *op. cit.*, p. 52.

Cuauhtémoc (1962)[47], *La Malinche* (1958)[48] y *Corona de fuego* (1960)[49] respectivamente.

La vinculación de las obras citadas con *El laberinto de la soledad* se advierte, entre otros aspectos, en la manera en que asumen o cuestionan los planteamientos del ensayo respecto a los protagonistas indígenas de la conquista: si en *Corona de fuego* Rodolfo Usigli propone una «tragedia antihistórica americana» centrada en la muerte de un Cuauhtémoc convertido en el héroe mítico que veíamos en el ensayo de Paz, e incluso en un visionario que sueña con una nación mexicana unida («Caminará Cuauhtémoc por esta que soñaba / compacta, unida, y única y una, / su nación mexicana»[50]), Gorostiza y Novo, por su parte, concebirán a sus héroes en buena medida como respuesta al texto del Poeta, bien desde una ruptura del mito, como tan acertadamente ha estudiado Emilia Perassi respecto al Cuauhtémoc de Novo[51], bien desde la inversión del sentido último de éste, que parece ser el punto de partida para la creación de la Malinche de Gorostiza, madre de la raza mestiza como en el ensayo de Paz, pero observada desde una perspectiva esperanzadora («Quizá algún día, dentro de muchos años, esta raza llegue a ser suficientemente grande para darse cuenta de la pequeñez de nuestras flaquezas (...). Algún día ellos [nuestros hijos] nos harán grandes a nosotros»[52]).

Llama la atención que Moctezuma sea de nuevo olvidado (o eludido) por los citados creadores, apareciendo sólo de forma secundaria en el *Cuauhtémoc* de Salvador Novo, donde, por cierto, el personaje se configura (casi por contraposición al protagonista) desde tintes negativos: como un hombre odiado por su propio pueblo y temeroso de unos españoles que considera dioses[53]. Cabe advertir, sin embargo, que algunos años antes de la composición de estas piezas, en 1953, el gran monarca azteca había llegado a la escena como protagonista absoluto (desde el mismo título) de *Moctezuma II*, una obra de Sergio Magaña con la que dicho autor, muy vinculado precisamente a Novo (quien le había dado a conocer con la representación, en el Palacio de Bellas Artes, de *Los signos del zodíaco* en 1951), lograría ser considerado uno de los principales dramaturgos nacionales.

55
Sergio Magaña, «Autocrítica de Moctezuma II», cit. en *ibid.*, p. 52.

56
Véase *ibid.*, pp. 51-55.

57
Carballido, prólogo a Sergio Magaña, *Los enemigos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1990, p. 23.

58
El Nacional, 5-11-82, cit. en Cucuel, *op. cit.*, p. 53.

MOCTEZUMA II: LA CONSTRUCCIÓN DE UN HÉROE TRÁGICO

Moctezuma II puede entenderse, según Madelaine Cucuel, como «l'une des illustrations les plus manifestes de la volonté de certaines intellectuelles de réagir contre la tradition d'idéalisation ou de rejet de personnages ou de faits historiques et de les presenter sous un autre éclairage»[54]. En palabras del propio Magaña, el propósito era «limpiar de cochambre histórico y tradicional la figura del último emperador azteca»[55]; el resultado fue la obtención del que es tal vez el más complejo retrato teatral del personaje y, con él, de todo un mundo cultural que sucumbe a manos de los españoles.

Las sucesivas puestas en escena de la obra[56], desde su estreno en Xalapa en 1953, confirman esta apreciación: baste recordar que aquel primer montaje auspiciado por la Universidad Veracruzana, en el que Dagoberto Guillaumin (discípulo de Seki Sano) trabajó –según evoca Emilio Carballido– «con ferrocarrileros y obreros entrenados por él en el sistema Stanislavski»[57], llevó a más de 6000 personas a presenciar la representación en apenas dos meses; que el de Álvaro Custodio en el simbólico espacio de Teotihuacán (1961) movilizó como nunca al público de la capital para ver un espectáculo fuera de la ciudad; y que el de José Solé en el Teatro del Bosque de Chapultepec (1982), con espectacular escenografía de Antonio López Mancera, provocó elogios de la crítica como el siguiente del diario *El Nacional*: «Moctezuma II entusiasma, hace vibrar, hace pensar en que los mexicanos fuimos un día libres, soberanos y dueños del mundo»[58].

Ahora bien, este logro de Magaña que, como se deduce de la crítica de *El Nacional,* excede los límites de lo estrictamente artístico, sólo podía surgir del contexto ideológico, cultural y teatral de los años 50, ya apuntado, en el que el autor concibe la pieza: el de un amplio ámbito de reflexión en torno a la identidad, muy determinado por el ensayo de Octavio Paz; el de un mayor conocimiento del pasado prehispánico y de sus fuentes; y el del surgimiento de ese verdadero «teatro nacional» reivindicado por Gorostiza, universal precisamente por su forma de ahondar en la realidad mexicana, que surge a su vez, entre otros factores, gracias a una apropiación del

teatro europeo (iniciada especialmente, como se ha apuntado, por los Contemporáneos en su primera época).

Es precisamente la última de estas vertientes, la apropiación de la tradición europea para un teatro nacional, la que explica la elección del género trágico por parte de Magaña: el propio autor definió *Moctezuma II* como la «primera tragedia mexicana»[59], y efectivamente la obra puede definirse como tal no tanto por los aspectos estructurales básicos (en especial el respeto a las unidades clásicas, ya que la acción transcurre en el palacio del rey azteca durante tres días concretos, coincidentes con los tres actos de la pieza, inmediatamente anteriores a la llegada de Cortés a Tenochtitlán) como por el conflicto dramático que presenta.

A propósito de su *Corona de fuego*, Rodolfo Usigli expresó su creencia de que lo que más podía acercarse «a la verdad y a la perduración de la tragedia griega es una tragedia genérica mexicana o americana»[60], pero advirtió además que «para existir plenamente, la tragedia debe representar la destrucción del hombre en su eterna, fatal lucha con los dioses»[61]. La definición habría servido sin duda a la obra de Magaña, en la que Moctezuma, como proponía Octavio Paz, es abandonado por los dioses, pero no sin combatir antes contra su destino; y es precisamente esta lucha inútil contra el mundo que le rodea, unida a la propia caracterización de un personaje «de gran trazo y rica complejidad»[62], la que da a esta obra su valor universal.

Para conseguir dicha caracterización, nuestro autor echó mano de toda la documentación histórica a su alcance[63]. Recuerda Carballido que Magaña

> ...leyó todo lo que podía leerse (...). Se volvió un erudito de lo prehispánico a un punto que me daba vergüenza de mi ignorancia y se dedicó a descifrar capítulos oscuros de Alvarado Tezozómoc[64].

El propio Magaña habla en sus *Notas* previas al texto dramático de este intento de acercarse «lo más a la historia»[65] y hace referencia explícita a la *Crónica mexicana* de Tezozómoc, en especial al oscuro pasaje en el que Moctezuma, angustiado por un futuro incierto, pretende suicidarse (el intento de llegar a la cueva de Huémac)[66] que se convierte en punto de partida («Prólogo») y, más tarde, en momento clave de la obra. En efecto, la *Crónica* de Alvarado Tezozómoc es base para un interesante proceso de intertextualidad que se refleja asimismo en el aprovechamiento funcional de otros elementos de la misma (como la presencia «trágica» de los enanos que comparten los sentimientos del monarca[67] o el tratamiento de algunos augurios nefastos[68]).

Pero es posible descubrir también en la pieza la huella de otras fuentes significativas, como los *Cantares mexicanos*[69], que sirven al autor para enmarcar a su personaje en el esplendor y la belleza del mundo náhuatl, objetivo al que sirve especialmente una puesta en escena cargada de simbolismo. Las acotaciones explícitas o implícitas recrean toda la sensualidad de ese mundo que ayuda a definir a Moctezuma: la escena inicial de la obra sitúa al espectador ante la música «alegre» y el lujo del espacio elegido para la representación, el patio del palacio, con un «gran monolito ornamental» bien visible y un «pórtico de columnas» al fondo (p. 451); los personajes oyen los pájaros y huelen el chocolate y las tortillas de maíz en un jardín lleno de flores. Durante la primera aparición de Moctezuma, las esclavas le presentan «agua perfumada», los enanos le ofrecen «jícaras preciosas de flores y frutas» y el monarca las toma «y aspira su perfume» (pp. 466-467). Y toda esa sensualidad, esa belleza, se contrapone al mundo del invasor español cuya presencia no se hace física más que a través asimismo de las sensaciones: el ruido de la ciudad agitada ante la llegada de

Puesta en escena de *Moctezuma II* bajo dirección de André Moreau (1954).

59
Magaña en *Homenaje a Sergio Magaña*, México, CITRU, 1988, cit. en Cucuel, *op. cit.*, p. 55.

60
Usigli en Notas a *Corona de fuego*, *op. cit.*, pp. 142-143.

61
Ibid., p. 139.

62
Carballido, *op. cit.*, p. 23.

63
Entre ella, probablemente, la biografía novelada del monarca que había publicado con bastante éxito Francisco Monterde: *Moctezuma II, señor del Anáhuac* (México, Imprenta Universitaria, 1947 y Espasa-Calpe Argentina, 1949); y tal vez un curioso texto del mismo autor, *Moctezuma. El de la silla de oro* (México, Imprenta Universitaria, 1945), que Monterde había concebido como guión cinematográfico por encargo y que acabó convirtiéndose en una visión del personaje en cinco «cuadros» literarios. Para el estudio de esta obra remito al artículo de Teodosio Fernández «El pasado mexicano en la literatura colonialista», incluido en este mismo volumen, pero considero necesario, en cualquier caso, destacar ahora cómo, a pesar de su intento de recuperación del esplendor de ese mundo perdido y de advertir que el personaje «se ha enfocado aquí sin prejuicios», Monterde reitera la acusación a la actitud pasiva de Moctezuma que venimos señalando, incluso desde el mismo prólogo, en el que añade que en la obra «no se pretende justificar, por supuesto, su indecisión y entrega» (*id.*) y lo contrapone de nuevo a Cuauhtémoc cuando afirma: «la debilidad de Moctezuma está compensada, en el cuadro de la época, por ventura para nosotros, con la valerosa decisión de Cuauhtémoc, héroe único, más adecuado para el drama que para la novela» (*ibid.*, p. 12).

64
Carballido, *op. cit.*, p. 22.

65
Sergio Magaña, *Moctezuma II*, en *Teatro mexicano contemporáneo: antología*, Madrid, FCE / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 441 (texto completo en pp. 439-547). En adelante se citará esta edición de forma abreviada.

66
Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, notas de Manuel Orozco, México, Leyenda, 1944, caps. CIII-CV, pp. 500-514.

67
Véase Cucuel, *op. cit.*, p. 55.

68
Me refiero, por ejemplo, a la desaparición de los mensajeros que anuncian dichas calamidades, tomada de Tezozómoc, *op. cit.*, cap. CVII, p. 519; en cualquier caso, el necesario análisis de este proceso de intertextualidad excedería los límites de este trabajo.

69
Cf., como ejemplo, pp. 479 y 537.

Cortés, la horrenda visión que provoca en Moctezuma y sus señores el «Cristo agónico ferozmente clavado en la madera, purulento de sangre y dolor»:

> CULUACÁN: Mira esas manos estranguladas por los clavos, y la cara y las costillas llenas de sangre (...).
> XOCHIMILCO: Está muerto... (*Lentamente*). Es... horrible (p. 531)[70];

y, sobre todo, la imagen terrible y la hediondez, todavía más evidente entre las perfumadas flores del jardín, de esa hermosa mujer mixteca transformada por la viruela ante la cual exclama el señor de Culuacán: «Cortés es un dios que sabe también destruir la belleza, pudriéndola» (p. 533).

Moctezuma intenta enfrentarse a esa presencia que implica el fin de su mundo, pero sucumbe ante ella. La claudicación del monarca (cuestión central, como se ha ido señalando, de la reflexión en torno a su figura) obedece en este sentido a una lógica dramática impecable muy acorde con la psicología que Magaña atribuye a su personaje, una psicología de compleja construcción para la cual Magaña asume y, sobre todo, dota de un sentido (interpreta de una manera propia pero también deudora de la tradición cultural previa) las contradicciones que se atribuían a Moctezuma en las fuentes históricas: son precisamente esas contradicciones, propias de todo ser humano, las que definen el «carácter» (en el sentido aristotélico) del héroe: Moctezuma es un guerrero valeroso, de gran autoridad, magnánimo, un ser racional que pretende reformar las bárbaras leyes aztecas, pero es también un monarca orgulloso, capaz de humillar a los suyos, que se deja llevar incluso, en algún momento, por una violencia injustificada.

Es a partir de esa complejidad psicológica que descubrimos los motivos de una fracasada lucha con su propio mundo: si, por un lado, su orgullo, su deseo de dominio, provoca el odio y abandono de una casta política que se ve sometida al poder opresor, por otro, su espíritu renovador, el hecho de ser un hombre que «está fuera de su tiempo» (p. 542), le llevará a enfrentarse al poder religioso, depositario de las antiguas leyes y portador de las profecías nefastas en las que Moctezuma no cree, pero que acabarán por hacerle acariciar la idea del suicidio (la visita a Huémac)[71]. El «abandono de los dioses» acaba significando así, en la obra, la soledad del hombre frente a su destino:

> [MOCTEZUMA:] El mundo está lleno de dioses (...); ¿dónde vivirán, cómo, si no es su sitio y lugar? Y así nos avientan de un lado a otro como pequeñas cosas estupefactas... (...). Qué diligentes, implacables son para escoger el momento de nuestra mayor desgracia (...). El hombre debe abandonar un día lo que le fue prestado: los dioses no esperan... y pronto llegan a recuperarlo (...). Hay demasiada oscuridad en torno a un hombre solo. Demasiado silencio (pp. 534-535).

Moctezuma sucumbe porque es abandonado por los suyos, pero en el momento final, cuando Cortés pisa ya las calles de Tenochtitlán, el héroe supera su «ofuscación desesperada» y asume con dignidad su caída:

> Ahora te toca a ti, Cortés... Tú ganas porque te acompañan la traición y los gritos... pero la fuerza de mi silencio ha de pasar el ruido de las cosas (...) ¡Más allá de todo esto, vendrá el nombre de Moctezuma a chocar contra el oído de los bárbaros! (pp. 546-547).

La obra finaliza así con la plena reivindicación de un personaje alejado definitivamente de la cobardía y sumisión que le atribuyen los cronistas[72], capaz de aceptar su propio destino y merecedor, por ello, del respeto del pueblo mexicano.

Advierte acertadamente Domingo Adame que, lejos de ser el que los cronistas describen, y mucho menos el que fue, el Moctezuma de Magaña es el que «puede decir algo al lector o espectador de nuestro tiempo y del porvenir»[73]. En este sentido, recuerdo el prólogo a una edición de la obra publicada en 1991 en el que Fernando de Ita exclamaba a propósito de su protagonista: «si aún hay entre nosotros hombres como Moctezuma II, no todo está perdido»[74]; la entusiasta aserción de Ita pone de relieve que, más allá de sus aciertos en la construcción dramática de una verdadera tragedia mexicana (reivindicados, como hemos visto, por él mismo), el mayor logro de Sergio Magaña fue precisamente la creación de un Moctezuma del que los mexicanos pudieran sentirse orgullosos, un Moctezuma que, libre de las cadenas de la «verdad» histórica, fuera asumido al fin, gracias a la verdad del hecho teatral, por la conciencia identitaria de un país que todavía busca su origen.

70
Nótese cómo los mismos rasgos de Cristo que, según Paz, lo acercan al simbolismo trágico de los indios, e incluso permiten la identificación con él de la figura de Cuauhtémoc, aparecen en la obra de Magaña totalmente ajenos a la sensibilidad indígena.

71
Véanse pp. 536-538.

72
Rasgos que, por otro lado, están siendo cuestionados a su vez en fechas recientes por investigadores como Antonio Aimi, para quien la «visión de los vencidos» es en realidad una particular construcción histórica de la conquista realizada a posteriori por una oligarquía mexica hostil a Moctezuma (véase Antonio Aimi, *La «vera» visione dei vinti: la conquista del Messico nelle fonti azteche*, Roma, Bulzoni, 2002).

73
Domingo Adame, «Teatralidad e historia en dos obras sobre la conquista de México: *Moctezuma II* de Sergio Magaña y *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero», en *Teatro e historia, op. cit.* (pp. 257-281), p. 267.

74
Fernando de Ita, «La tragedia del príncipe azteca», introducción a *Moctezuma II*, p. 436.

LOS ARAUCANOS COMO PERSONAJES LITERARIOS

MIGUEL ÁNGEL AULADELL PÉREZ

Miguel Ángel Auladell Pérez

Profesor Titular E.U. de literatura española de la Universidad de Alicante. Su actividad docente e investigadora se ha centrado principalmente en el siglo XVII y en la época Fin de Siglo. Ha formado parte de varios proyectos de investigación, tanto de financiación pública como privada. Ha participado en congresos nacionales e internacionales de su especialidad y ha publicado artículos sobre diversos escritores: Lucas Fernández, Antonio Liñán y Verdugo, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Vicente García de la Huerta, José Zorrilla, Emilio Castelar, José Martí, Rubén Darío, Azorín, José Ortega y Gasset, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, José Sanchis Sinisterra. Es autor de la monografía titulada *La 'Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte' del Ldo. Antonio Liñán y Verdugo en su contexto literario* y editor del *Ensayo bio-bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia* de Manuel Rico García. Actualmente, dirige la edición digital de la obra de Lope de Vega en la Biblioteca Virtual Cervantes.

Uno de los aspectos más inéditos en el análisis del hecho literario es el de la creación de personajes. Resulta un tanto oscuro y desconocido el funcionamiento de los resortes que conforman ese ser misterioso que es el personaje literario capaz de hacer rememBrar al lector visiones de la realidad o de su imaginación. Las enormes posibilidades de acercamiento al estudio del personaje literario tienen un tratamiento singular cuando se aborda la traslación que la autoría individual o colectiva ha realizado desde la mitología, la leyenda o la Historia. Alrededor de ello queremos andar y escogemos el pueblo araucano y a su héroe Caupolicán, aquél que «anduvo» tan cargado y que ha quedado configurado como un indudable personaje de peso, tanto en la historia de todo un pueblo hasta hoy mismo, como en la rica tradición literaria a la que ha dado lugar. De este asunto ya me ocupé en otro artículo[1] que entiendo como complementario y, por tanto, juzgo necesario retomar algunas consideraciones y ampliar algo de lo apuntado allí.

El soneto «Caupolicán» de Rubén Darío es, sin duda, uno de los textos literarios que más ha contribuido al conocimiento del héroe araucano en nuestra época. No obstante, me refería en ese artículo a la extensa relación de obras que acogían a Caupolicán como personaje destacado o incluso con carácter protagonista.

Hay que reiterar aquí el hecho de que la historia de Caupolicán nos ha llegado a partir de una relativamente extensa tradición textual detallada por el gran polígrafo José Toribio Medina[2] y que tiene su comienzo en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. De todas maneras, es de notar la existencia de otro tipo de documentos que también aluden al episodio antedicho y que, en general, dan cuenta, más o menos fidedignamente, de los hechos históricos que acontecieron en los primeros lustros de la conquista del territorio que actualmente ocupa Chile.

El episodio en cuestión se incardina en la sucesión de acontecimientos ocurridos hacia mediados del siglo XVI en plena expansión de las fundaciones españolas que dependientes del virreinato del Perú se llevaban a cabo por la región andina y que contó con enormes dificultades de sometimiento al llegar a la zona del río Bío Bío. Vivían tras esa verdadera línea fronteriza unos pueblos caracterizados por su gran fiereza. Fueron concretamente los mapuches los que atacaron inmediatamente a los invasores europeos y destruyeron la ciudad de Santiago, dando comienzo a las llamadas como guerras de Arauco. El territorio mapuche no ha llegado a ser integrado en Chile hasta el mismo siglo XX y no sin pasar por dolorosos capítulos que han hecho derramar mucha sangre. Afirma Patricio Lerzundi que «Los araucanos –que fue el nombre que les dieron los españoles a los mapuches por cuanto vivían en la región de Arauco–, eran los más belicosos de los grupos indígenas. Su lengua era el mapuche; desconocían [...] la escritura [...] y su cultura distaba mucho de la alcanzada por sus vecinos incas». Entre ellos «existía la poligamia, generalmente se reunían para tratar asuntos especiales, como la guerra, bajo el control del toqui, o jefe supremo, que era elegido por una asamblea de grupos de familia, o cahuines»[3].

1
«De Caupolicán a Rubén Darío», en Carmen Alemany y Eva Valero (coords.), *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial. América sin nombre*, 5-6 (dic. 2004), pp. 12-21.

2
Véase José Carlos Rovira, *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano*, Santiago de Chile, DIBAM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2002.

3
Patricio Lerzundi, *Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1996, p. 10.

TERCERA
PARTE DE LA ARAVCANA,
DIRIGIDA AL REY
don Felipe nuestro señor.
Año de 1589.

Portada de la Tercera Parte de *La Araucana* de Ercilla (1589).

Araucanos (grabado).

Con tales características los aguerridos araucanos serían, tal vez, como ningunos otros aborígenes del Nuevo Mundo, los que infligirían mayores bajas en las fuerzas de conquista y acabarían con grandes símbolos de los invasores. La tremenda rivalidad de que hicieron gala los contendientes aseguró una pléyade de testimonios literarios que por uno u otro motivo quisieron hacerse eco de aquel acontecer histórico. Nombres como Lautaro, Caupolicán, Galbarino, Colo Colo –por los mapuches–; y como Pedro de Valdivia, Francisco de Villagra, García Hurtado de Mendoza o el mismo Alonso de Ercilla –por los españoles–, configuran un elenco de personajes que van a ser leídos y reconocidos en el sentido categórico que atribuye Roland Barthes a ese tipo de tradición literaria que en cada reescritura va transformando el motivo, el tema, el mito. En resumen, un conjunto de *dramatis personae* que son uña y carne de la re-creación a lo largo del tiempo y que, sobre todo, tuvo durante el siglo XVII su mejor traslación precisamente al género teatral. También algunos lugares van a conformar la geografía de toda esa estela intertextual: Santiago, La Serena, Tucapel, Pilmaiquén, Cañete, el Fuerte Purén. Por consiguiente, es preciso resaltar una vez más cómo la creación artística, en esta ocasión la literatura, contribuye a edificar culturalmente un nuevo mundo, pero simultáneamente éste abastece de extraordinarios e insólitos recursos el canon retórico del humanismo y posteriormente de otras estéticas que van emergiendo en Europa.

Fue Alonso de Ercilla el que, a través de *La Araucana*, permitió con su grandioso poema épico apreciar hasta qué punto quedaban marcadas muchas de las posibilidades de recreación de los acontecimientos vividos. El motivo –como venimos comentando– de mayor fortuna entre todos los devenidos de los episodios recreados es, sin duda, el que tiene como personaje central a Caupolicán. Isaías Lerner afirma que:

> Los elementos de la trama que componen la narración de la historia no son materia comprobable, pero las referencias geográficas y culturales de Chile y sus habitantes, los hechos bélicos, fueron tenidos por auténticos desde muy temprano y durante mucho tiempo, puesto que las fuentes del propio Ercilla para los hechos en los que no participó personalmente no nos son completamente conocidos[4].

Claudio Cifuentes Aldunate en un ilustrativo artículo de enfoque semiótico llega a fijar en cinco las etapas de evolución del personaje de Caupolicán y sus correspondientes representaciones[5]: 1ª) Unidad dual. Fuerza corporal e inteligencia al servicio de su pueblo. Vencedor, famoso y en equidad de roles con Carlos V. 2ª) desintegración de su imagen. Unidad dual de fuerza e inteligencia al servicio de sí mismo. Pérdidas bélicas, pérdida de prestigio y de fama. 3ª) Restablecimiento parcial de su imagen a través de la elocuencia y sagacidad. 4ª) Desintegración total de su imagen en la persecución y apresamiento. 5ª) Recuperación de su integridad a través del bautizo[6] y la muerte. Valiente, temido y digno, es ejecutado con el atributo cristiano del que carecía.

Es tremendamente significativo que toda re-escritura de la historia de Caupolicán recoge una, dos o más de estas etapas. Eso sí, en algunos casos se incluyen motivos nuevos que van enriqueciendo el tema; en otros son el tono o el recipiente genérico los que aportan una peculiaridad sobresaliente y genuina a determinada obra. Rubén Darío llevó a cabo, según defendí en su momento, la síntesis de una de esas etapas de desarrollo del personaje plasmado por Ercilla, concretamente en el Canto II de la primera parte de *La Araucana* (1569).

Todos los géneros se han rendido ante Caupolicán. La importancia intrínseca del personaje y del hombre ha motivado la atención al mismo en la correspondencia de sus rivales, los conquistadores españoles, y así tenemos como uno de los primeros testimonios relativos al formidable guerrero las cartas de Pedro de Valdivia. Enseguida, han de señalarse las crónicas que aparte de su carácter documental encierran, en muchos de los casos, valiosos ejercicios estilísticos que adquieren una categoría literaria. Se trata de: *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*, de Jerónimo de Vivar; *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575*, de Alonso de Góngora Marmolejo; *Crónica del reino de Chile*, de Pedro Mariño de Lobera y Bartolomé de Escobar; *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete*, de Cristóbal Suárez de Figueroa. Entre los textos de carácter literario destacan dos obras: la ya mencionada de Alonso de Ercilla –*La Araucana* (1569)–, y *Arauco domado* (1596), de Pedro de Oña; estas obras siguen el patrón del género épico en práctica durante el Renacimiento y están directamente relacionadas por cuanto la segunda es pieza de encargo para tratar de corregir parte de los extremos que, según algunos, contenía el poema de Ercilla y también por razón de

4
Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 2002, p. 19.

5
Claudio Cifuentes Aldunate, «Caupolicán: creación y re-creaciones de un mito», *Noter og kommentarer fra Romansk Institut*, Odense Universitet, 53 (1982), p. 64.

6
Sobre los bautizos de caciques puede verse Tzvetan Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2001[12] (1ª ed. en francés: 1982), p. 183.

que *Arauco domado* comienza su andadura a partir de un momento recogido en la primera de las tres partes de *La Araucana*. Ya en el siglo XVII, el tema de Caupolicán y todos los motivos que lleva anejos se constituye como elección predilecta para el género dramático. Y así tenemos: *La bellígera española* (1616) de Ricardo del Turia; *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* (1622) de Luis de Belmonte Bermúdez y colaboradores; *Arauco domado* (*Parte XX*, 1625) de Lope de Vega; *El gobernador prudente* (1663), de Gaspar de Ávila; *Los españoles en Chile* (1665) de Francisco González de Bustos; y el auto sacramental *La Araucana* (principios del s. XVII), también de Lope de Vega.

Otros textos literarios inspirados directa o indirectamente por el tema de Arauco son los siguientes: Quince romances anónimos basados en *La Araucana* (1589-1593); *Cuarta y Quinta parte de La Araucana*, poema épico de Diego de Santisteban de Osorio (1598); *Historia Tragicómica de don Enrique de Castro*, novela de caballerías de Francisco de Loubayssin de la Marca (París, 1617); *Las guerras de Chile*, poema épico de Juan de Mendoza Monteagudo; *Purén indómito*, crónica rimada de Hernando Álvarez de Toledo; *El cautiverio feliz*, memorias en verso de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán; *Restauración de la Imperial y conversión de almas infieles*, novela de Fray Juan de Barrenechea y Alvis (ca. 1693).

Una vez que, tras el paréntesis ilustrado y romántico, es recuperado el gusto por la mitología, la estética modernista posibilita que nuestro tema vuelva a re-escribirse. Y he aquí otra muestra recreadora del mito distinta de la de Darío: el «Caupolicán» de José Santos Chocano, primero de los sonetos incluidos en el «Tríptico heroico» de *Alma América* (1906). Asimismo, es imposible dejar de mencionar alguna muestra posterior a Darío como mejor modo de corroborar el éxito del motivo y la atención que le han dispensado creadores tan diversos. El caso más excelso es, sin duda, el de Pablo Neruda. Entre sus muchos escritos de preocupación directa por el mundo indígena, destacan dos poemas –«Toqui Caupolicán» (V) y «El empalado» (VII)– pertenecientes a la serie titulada «Los Libertadores», incluida en el *Canto general* (1950). Además de todo lo relacionado, debemos aludir también a la importante presencia del tema en otros ámbitos artísticos como la plástica o la música.

En nuestros días, todavía Caupolicán sigue re-escribiéndose. Cuando el problema mapuche está aún lejos de quedar resuelto, pueden visitarse a través de internet varios lugares en donde el guerrero sigue irguiendo su «alta frente» porque siguen escribiéndose poemas que tienen como referente ese imaginario cultural que en la época de Fin de Siglo contribuyó a universalizar el poeta de Nicaragua y de América.

García Hurtado de Mendoza.

La cuestión que se plantea aquí es la de acercarse a cómo toda esta epopeya y mitología que encierra un importante componente histórico ha gozado de una adaptación literaria tan exitosa. La razón fundamental reside en la conversión del personaje histórico en personaje literario. Además, ese personaje literario representa el tipo de protagonista trágico de raigambre aristotélica. La traslación al Viejo Mundo de las hazañas emprendidas por los héroes del Nuevo es casi obra de la geometría. Las palabras de Robert Abirache cuando trata de caracterizar la identidad y la función del personaje en su libro fundamental *La crisis del personaje en el teatro moderno*, resultan que ni pintiparadas para lo que nos estamos refiriendo:

> En la tragedia, el nombre del personaje se toma prestado a la historia o a la leyenda: casi siempre está situado en la cumbre de la jerarquía social, heciendo inútil e innecesaria de antemano cualquier cuestión sobre el origen de su fortuna, sobre su vida doméstica o sobre su relación con la sociedad. Pirro, Tamerlán, Ricardo II, el Cid, Otelo, Jerjes, Prometeo, Edipo, Sertorio, son reyes o príncipes, héroes guerreros o semidioses legendarios, figuras sagradas o forjadores de la historia. Su nombre indica su condición e implícitamente nos informa sobre los acontecimientos más notorios de su existencia; nos confía de golpe su nacionalidad, su situación familiar y, a veces, la pasión que les domina [...] Si se precisa su físico, es con una palabra muy general que señala edad, belleza, rasgo dominante [...] Cada uno es libre de soñar el individuo que pueden ser, dentro de los límites impuestos por algunas afirmaciones que bastan para atestiguar su inserción en lo real[7].

Dejando a un lado la potencialidad de los personajes históricos españoles que muestran un singular atractivo por su simple pertenencia al conjunto de los conquistadores, resulta

7
Robert Abirache, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Teoría y práctica del teatro, nº 8), 1994, p. 34.

Busto de Lautaro en la plaza de Cañete, provincia de Arauco.

Pedro de Oña (grabado).

enormemente destacado el abanico de posibilidades retratísticas y figurales de los famosos rebeldes araucanos. En *La Araucana*, por ejemplo, según Isaías Lerner:

> El heroísmo [...] continúa manteniendo las dimensiones que exige el imaginario épico y se reparte igualmente entre ambos campos, aunque algunos actos individuales permiten una caracterización multidimensional, como en el caso de Tucapel y Rengo, en los que la rivalidad proverbial servirá para dar extraordinario brillo y suspenso de corte ariostesco al Canto final de la Segunda parte. En la derrota, el valor araucano adquiere dimensiones hiperbólicas y la represión española multiplica desmesuradamente la crueldad[8].

Asistimos aquí a una especie de impulso colectivo, o *unánime* en sagaz expresión de Romains, como el experimentado por Valle-Inclán cuando el narrador de personajes inconfundibles de sus primeras obras, experimenta ese impulso en la visita que en 1916 realiza al frente durante la Gran Guerra en Francia. Valle-Inclán, arquitecto de personajes muy caracterizados en la primera parte de su producción, transforma su patrón al componer su reportaje como corresponsal en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), en donde se queja de que la humana limitación que impide estar a la vez en varios lugares hace prácticamente imposible el relato de un hecho tan radicalmente colectivo como es una guerra moderna. Se declara fracasado de antemano y apunta como paliativo el recoger las narraciones individuales de cada uno de los soldados supervivientes. Esos «cientos de miles de relatos, expresión de otras tantas visiones», se amalgamarán «para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos»[9]. Esa misma actitud de don Ramón María pervive tanto en *Tirano Banderas* como en *El Ruedo Ibérico*. Pero en nuestro caso conservamos aún un protagonista individual en el que no advertimos la disgregación del héroe. Por el contrario, el relato que comienza Ercilla configura unos personajes que devienen en mitos al *andarse* el camino desde los hechos (Historia) hasta la palabra (Literatura). Y las primeras palabras son los propios nombres de los distintos caracteres. Antonio Muñoz Molina se muestra convencido de que la única cara de un personaje literario es su nombre[10]. En la literaturización de los hechos históricos que protagonizan Caupolicán y los otros héroes mapuches enfrentándose a los conquistadores españoles existe algo más permanente que la propia peripecia narrada, existen unos nombres concretos que van habitando las diversas obras en las que se da cobijo a la historia de los mapuches. Para calibrar en su justa medida el rendimiento que la creación de personajes ha de presentar de cara al lector, téngase en cuenta esta otra afirmación de Muñoz Molina cuando dice que:

> Después de leer una novela lo primero que olvidamos es el argumento. Lo segundo –al menos en mi caso– es el estilo. Por lo que permanecen las novelas en nuestra memoria es por alguno de sus personajes. Nuestro oficio se parece al del rabino de Praga que hizo un Golem, una figura de barro a la que le infundió vida y movimiento trazando en su frente unas palabras mágicas[11].

Caupolicán, elegido toqui por los araucanos para encabezar el levantamiento contra los españoles, nos ha quedado caracterizado casi mágicamente. Por una parte, un coloso de fuerza descomunal que es capaz de devolver la dignidad a su pueblo amenazado en su identidad. Por otra, un ejemplo de valor y de vigor al cumplimentar o completar el sacrificio que supone una prueba física tan penosa como cargar con un pesado tronco.

La simbología del personaje que instituye su naturaleza de héroe épico nacional nos remite a una especie de salvador, en definitiva un nuevo Cristo que puede concebirse como redentor. En un reciente y documentadísimo trabajo, Miguel Zugasti[12] ha tratado de la presentación que las diversas versiones (tres autores del siglo XVI: Herrera, Vivar y Ercilla) nos han hecho de la hazaña del *toqui* con el madero como algo real. Efectivamente, Zugasti afirma que «el certamen del tronco fue real y, en su esencia, rigurosamente histórico, probablemente aplicación no ya tanto del ingenio ocasional de un anciano cuanto de una práctica habitual entre los aborígenes araucanos»[13]. Para sustentar su tesis con mayor apoyo esgrime un nuevo texto, el de las hazañas de Pedro Ordóñez de Ceballos contadas por Bartolomé Jiménez Patón. Zugasti lo presenta como un texto paralelo y anota las semejanzas y diferencias con el relato de Ercilla o el de Vivar. La coincidencia más destacable es «el inequívoco triunfo de los candidatos, que son aclamados por el resto; a saber: Caupolicán (o Teopolicán) para los araucanos y Capi (o Capite) para los taironas»[14]. Estos últimos habitaban una zona

8
Ercilla, *La Araucana*, ed. cit., p. 39.

9
Darío Villanueva, «La recuperación del personaje», en Marina Mayoral (ed.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, p. 26.

10
Antonio Muñoz Molina, «La invención del personaje», en *ibid.*, p. 89.

11
Ibid., pp. 89-90.

12
«El *toqui* Caupolicán y la prueba del tronco a la luzde un nuevo texto. Entre etnohistoria y literatura», *Colonial Latin America Review*, 15:1 (2006), pp. 3-28.

13
Ibid., p. 14.

14
Ibid., p. 18.

tan alejada de Chile como Urabá y Caribana (Caribe colombiano). Constata, pues, Zugasti que: «A la luz de este nuevo texto [...] gana entidad la idea de que, al menos entre los indios taironas y los araucanos (tan distantes unos de otros), existía el método del madero como proceso selectivo de un jefe o cacique guerrero»[15]. El hecho de que por tratarse de un autor culto, Jiménez Patón conociera la obra de Ercilla no resta, según Miguel Zugasti, credibilidad a su relato:

> En conclusión, la relectura de este pasaje sobre los taironas refuerza la tesis de que la prueba del tronco descrita en *La Araucana* es auténtica; reflejo veraz, de tono etnográfico, de una práctica común entre los indios araucanos, taironas y quizás otros de quienes no han sobrevivido noticias (y, allende las fronteras americanas, de los turcos de Constantinopla, como bien lo testimonia Diego Galán). El que los antropólogos no hayan detectado su uso en las tribus o pueblos aborígenes en los tiempos modernos (siglos XIX-XXI), no invalida la vigencia de dicho procedimiento en el siglo XVI, tal y como lo atestiguan Vivar, Herrera, Ercilla y Ordóñez de Ceballos-Jiménez Patón[16].

Aunque sólo sea desde una perspectiva antropológica, es curioso también el paralelismo que tiene en otros territorios americanos esa antigua tradición de los caciques mapuches de superar duras pruebas para «cargar» con el elevado cometido de acaudillar a su pueblo. Concretamente, en México existe una fiesta en honor de la Virgen de Guadalupe en la que se nos remite al período de la conquista por parte de Cortés que, por cierto, sale como figura en paso procesional junto a una mascarada en la que se dramatiza el enfrentamiento entre los indígenas y los españoles. S.M. Eisenstein en su filme *¡Qué viva México!* rodó toda una estremecedora secuencia, en la que se recogen dichos festejos y su culminación que sucede cuando todo el pueblo peregrina al templo que ocupa lo alto de una antigua pirámide azteca o tolteca. Van todos subiendo de rodillas dejando un pasillo por el que caminan unos penitentes, que como una especie de crucificados intentan reproducir los sufrimientos de Cristo y llevan atadas a los hombros unas cruces hechas con tallos rectos de cactus. Tardan varias horas en alcanzar la cima. A lo largo del camino, diversas mujeres les dan de beber y al fin, el director nos muestra un plano en el que se ve encima de la cúpula –a guisa de Calvario– a tres de estos esforzados disciplinantes. La iconografía de esta secuencia de la película de Eisenstein nos transmite muy plásticamente el fenomenal esfuerzo que realizaría Caupolicán alcanzando su propio calvario.

La condición que alcanza Caupolicán como personaje literario arrebatado a la historia, al igual que ocurre con los otros componentes del elenco que nutren las obras que recogen el asunto, es equiparable a la que nos presentan los personajes novelescos, los modernos héroes de la épica y también a la de las *dramatis personae*, puesto que no hay que olvidar que fue en el teatro donde la historia de los araucanos tuvo un mayor desarrollo.

Valdivia, Villagrá y Alderete, según Ovalle.

Durante mucho tiempo se ha afrontado el estudio de los personajes con criterios tomados de la psicología, la historia, la sociología o la filosofía. Don Quijote, la Celestina, Don Juan o Emma Bovary se han estudiado como casos psicológicos, símbolos de las posturas del hombre ante la vida o productos de unas circunstancias sociales determinadas. Más adelante se ha estudiado el personaje como un elemento más de la estructura literaria de la obra: como una función o un actante. Pero la pregunta sigue estando presente: ¿Cómo se construye un personaje? En el caso de un personaje que se basa en un referente histórico no una creación totalmente ficcional por parte del autor literario, pero sí que existe el empleo de unos recursos caracterizadores que son los propios de la construcción general del personaje. Si como pensaba Pirandello, el drama es la razón de ser del personaje, su función vital, necesaria para existir, en el caso de Caupolicán estaríamos principalmente ante un tipo de personaje-drama que como apuntaba Julián Marías, al tratar de Unamuno, consiste en *ir siendo*, es decir, en hacer consustancial la peripecia del personaje con el propio relato.

En *Arauco domado*, Lope de Vega nos presenta una especie de Laurencia (la protagonista de *Fuente Ovejuna*) en la figura de la araucana Fresia. Se trata de un personaje indomado. En Fresia, esposa de Caupolicán, Lope concentra los momentos de mejor poesía dramática. El personaje femenino se va transformando a medida que la acción pasa de la victoria de Caupolicán a la derrota, de la derrota a la tentación del compromiso, de la tentación del compromiso al vencimiento y a la destrucción. Es ese proceso el que transforma a Fresia

15 *Id.*

16 *Id.*

Pedro de Valdivia.

en personaje portador o personaje símbolo del tema central del drama: la libertad. He aquí dos imágenes dramáticas de ese proceso de metamorfosis simbólica del personaje: En la Segunda Jornada, la noticia de la primera derrota de los araucanos la trae Engol, hijo (todavía niño) de Caupolicán y Fresia; y en la última, Caupolicán ha sido hecho prisionero y está atado a un palo. La escena final presenta dos apariencias. En la primera, Caupolicán, amarrado al madero, confiesa su conversión al cristianismo. En la segunda, una estatua de Felipe II, a la que rinden homenaje los que están encima del tablado, ocupa el lugar de Caupolicán. Entre ellas resaltan las voces de Fresia y de Engol jurando venganza. Es este anuncio de venganza, y no la apoteosis de la efigie de Felipe II, la que domina y cierra dramáticamente la tragedia del indio vencido. Este mismo indio vencido aparecerá en *La Araucana* 'auto' como figura de Cristo redentor. Afirma Francisco Ruiz Ramón que si a D. Marcelino Menéndez y Pelayo tal identificación le levantaba ampollas, a los lectores y espectadores actuales puede parecerles significativa y fascinante la asociación del personaje Caupolicán con la figura de Cristo.

Otro ejemplo significativo en la adaptación de la materia histórica a la literatura dramática es *Los españoles en Chile*, la obra más tardía sobre las guerras de Arauco. Patricio Lerzundi ha subrayado el hecho de que se hace prácticamente imposible determinar de dónde obtuvo el autor, Francisco González de Bustos, el marco histórico para organizar la trama de su comedia. En 1665, fecha de edición de la pieza, había pasado más de un siglo con relación a los acontecimientos históricos que conforman el asunto. Se constata un error cronológico, puesto que se pone a don Diego de Almagro, fallecido en 1538, junto a don García Hurtado de Mendoza, llegado a Chile en 1557. Se deduce que el autor aprovechó crónicas, historias, obras dramáticas, todo lo que sobre el tema de Arauco le pudo servir de alguna manera. Diego de Almagro, el hombre histórico de carne y hueso le sirve en el sentido de que efectivamente fue el primer conquistador de Chile; por otra parte, desde el punto de vista de protagonista literario, le da la pauta para usarlo como símbolo del conquistador de mujeres y puede por lo mismo llegar a ser un «lindo don Diego». Aun con todas estas limitaciones, es posible encontrar ciertos ecos del *Arauco domado* de Lope, de *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, obra dramática de Luis de Belmonte Bermúdez y otros, y por último de *El Gobernador prudente*, de Gaspar de Ávila.

La historia de Caupolicán sigue viva hoy. No sólo contamos con los monumentos literarios que le han convertido en un personaje literario de gran recorrido cronológico y genérico, sino que existe por toda la geografía de la Araucania y de Chile en general una continuada representación iconográfica del héroe, así como de otros compañeros de rebeldía, en especial Lautaro. Ellos y los conquistadores españoles con los que lucharon componen conjuntos escultóricos y recreaciones plásticas que contribuyen a mantener viva el alma del pueblo mapuche. Aún hoy parece que se re-escriben nuestros personajes. Una noticia publicada en prensa hace pocos meses (*El Mundo*, domingo, 7 de enero de 2007) nos ofrecía el siguiente titular: «El español que 'robó el alma' a un mapuche. Los indígenas chilenos culpan a un turista por el suicidio de un miembro de su comunidad». La crónica del corresponsal comenzaba así: «El médico forense determinó que Germán Catrilaf se quitó la vida, posiblemente a causa de una depresión. Pero los indígenas mapuches del sur de Chile tienen la certeza de que se ahorcó porque un turista español le *robó el alma*. 'Los huincas (españoles, o por extensión, hombres blancos) no se conforman con habernos invadido y despojado de nuestras tierras, aguas y bosques. Ahora quieren quitarnos la vida', sentenció Lautaro Catrilaf, hermano del difunto». La única guinda que añadiría a lo dicho es renombrar al fallecido: Caupolicán debiera ser para redondear la historia.

Falta una novela histórica, género tan en boga actualmente, o una adaptación cinematográfica de fuste para nuestro asunto, motivo y mito. Caupolicán y los otros personajes araucanos y españoles pueden hoy interesar a un público amplio que *anda* rendido ante los superhéroes del cómic o del cine de costosos efectos especiales. Habría que dar la necesaria réplica a la reciente *Apocalypto*, última cinta de Mel Gibson, polémica como casi todas las suyas, que recrea la decadencia del imperio maya y sus sangrientos rituales y que está rodada en yucateco.

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS EN EL SIGLO XIX: FRAY SERVANDO TERESA DE MIER Y SIMÓN BOLÍVAR

TRINIDAD BARRERA

Pese a que en 1659 la *Brevísima* pasó a engrosar la lista de libros prohibidos por la Inquisición, la huella del pensamiento lascasiano se dejó sentir en un abultado número de relaciones, cartas e historias de tema americano, no es cuestión de citar a todos los que evidencian y proclaman que el «buen trato» y la persuasión es el camino correcto y no otro. En el siglo XVI los ejemplos van desde Cabeza de Vaca a Francisco de Carvajal, Pedro Quiroga o Jerónimo Roldán. En el siglo siguiente su huella se ha detectado en importantes escritores como el Inca Garcilaso de la Vega, Huamán Poma de Ayala o Antonio de la Calancha. En el siglo XIX, Simón Bolívar, José Martí o Fray Servando Teresa de Mier son buenos ejemplos de la utilización de Las Casas como bandera para sus ideales y objetivos, y su huella incluso llega hasta el presente en la doctrina de la «teología de la liberación».

Si la reacción frente a la obra y la doctrina de Las Casas en ambas orillas atlánticas tuvo sus claroscuros al lado de entregas incondicionales, no ocurrió así en el resto de Europa, donde especialmente la *Brevísima* se va a convertir en el ojo del huracán, incrementado, a partir de 1594, por los grabados de Théodore de Bry, ilustrador de las ediciones al alemán y al latín que, establecido en Frankfurt, nos legó un obra en diez volúmenes titulada *América* que ilustraba la *Brevísima* (y otras obras, entre ellas la de Benzoni) y que intensificó aun más si cabe el tono crudelísimo del libro. La imagen refuerza doblemente a la palabra y la leyenda negra comienza a extenderse por Europa[1]. En pocos años desde la edición sevillana, la *Brevísima* se traduce al holandés, al francés, al inglés, al latín, al italiano y al alemán[2].

Hay que sumar también que el enciclopedismo francés va a servirse de este texto para atacar la política colonial española. Como ejemplo valen las voces de Raynal o Voltaire. La utilización europea protestante del texto lascasiano para combatir la política imperial española es de sobra conocida y el texto del holandés Corneille de Pauw, *Recherches philosophiques sur les américains* (1768) ha sido refutado ya desde el siglo XIX.

Ocurre que la polémica persiguió siempre a Bartolomé de las Casas. Su estela ha sido larga y dilatada en el tiempo excediendo con mucho a su época, una estela que no se alimenta sólo de leyenda negra pues su repercusión se advierte tanto entre los religiosos como en la literatura, de los *Ensayos* de Montaigne o *Les Incas* de Marmontel a la novela dominicana decimonónica más importante, *Enriquillo* (1878-1882) del dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910). De siglo en siglo su prédica fue manejada tanto por hombres de Iglesia como seglares, y tanto por políticos como por literatos.

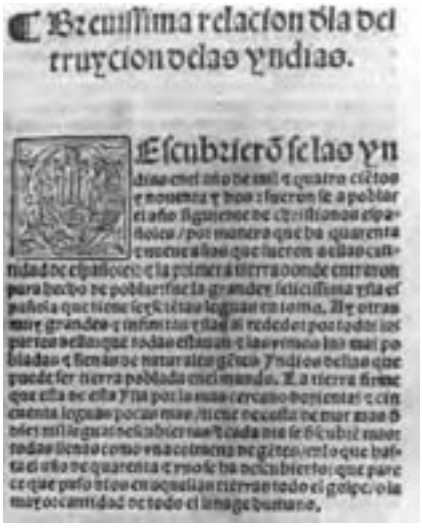
Las Casas ha sido y seguirá siendo un punto de referencia ineludible para el continente americano. Todos los que en algún momento optaron por la defensa de la libertad han tenido en el dominico una bandera: Fray Servando Teresa de Mier lo utilizó para su causa, Simón Bolívar en su *Carta de Jamaica* lo evoca como «aquel amigo de la humanidad, que con tanto fervor y firmeza, denunció ante su gobierno y contemporáneos los actos más horrorosos de un frenesí

Trinidad Barrera

Catedrática de literatura hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Su actividad crítica se ha centrado en la narrativa y en la poesía contemporánea. Ha sido profesora visitante en universidades europeas, latinoamericanas y norteamericanas. En narrativa es la autora de *La estructura de Abaddón el exterminador, De fantasías y galanteos* (Estudios sobre Adolfo Bioy Casares) y de ediciones de José Eustasio Rivera y Bioy Casares; en poesía ha trabajado autores como Girondo o Baldomero Fernández Moreno y con especial atención los movimientos de vanguardia hispanoamericanos. En literatura colonial, ha editado los *Naufragios* de Cabeza de Vaca, la *Primera parte del Parnaso Antártico*, de Diego Mexía, y la *Brevísima relación de la destrucción de Indias*, de Bartolomé de las Casas, y estudiado, entre otros a Colón, fray Gaspar de Carvajal y Bernardo de Balbuena. Es autora también de *La Letteratura hispano-americana*, *Del Centro a los Márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX* y *Las vanguardias hispanoamericanas* (Síntesis, 2006).

1
En 1565 el italiano Girolamo Benzoni publica su *Historia del Nuevo Mundo* y está considerado, junto a las Casas, como otro instigador de la leyenda negra por el cuadro relatado en sus páginas. En manos de los protestantes esta obra se convierte en una joya para atacar a España y el libro conoce amplia difusión a través de traducciones europeas.

2
La primera traducción holandesa es de 1578 y hasta 1664 se sucedieron quince ediciones. La primera inglesa es de 1583 y hasta el siglo XIX se suceden cinco traducciones al inglés (Fray Servando Teresa de Mier publica en Londres una edición en castellano en 1812). La primera francesa es de 1579, la famosa traducción de Jacques de Miggrode publicada en Anvers (*Tyrannies et cruantés des espagnols, perpetrées ès Indes Occidentales, qu´on dit le Nouveau Monde)*, y hasta 1701 se suceden diez. La primera latina es de 1598 y se publica en Frankfurt con los famosos grabados –diecisiete– de Théodore de Bry y aún hay dos versiones más en latín a lo


Bartolomé de las Casas. *Brevísima relación de la destrucción de Indias*. Facsímil primera edición.

sanguinario»[3] y José Martí en *La edad de oro* no pudo menos que rememorar el acto de escribir del fraile, del apóstol de los indios. En los textos de los dos primeros, todos ellos escritos en el XIX, me voy a detener como muestras de la utilización del discurso ajeno en favor de una causa. Dejo para otra ocasión el ejemplo martiano.

Cronológicamente será el primero el mexicano Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827). Es bien conocida la fantasía que rodeó su existencia[4], una vida azarosa llena de cárceles y fugas, aventuras y correrías, dignas más propiamente de un pícaro que de un fraile, que el cubano Reinaldo Arenas dejó inmortalizadas en su novela *El mundo alucinante*. Podríamos decir sin miedo que su ajetreada vida no nubló o desvió más de lo deseable su ideario político y muy especialmente su clarividencia en los momentos que siguieron a la independencia de su país, México. O´Gorman[5] opina que en buena medida dicha fama la potenció el mismo Mier insistiendo una y otra vez en los aspectos más novelescos de su vida. El comienzo de sus «males», primer destierro, fue originado por el famoso sermón guadalupano, al que le llevó su desmedido afán de notoriedad. Más tarde sus *Memorias* redundan, si cabe, en su afán protagónico. Pese a todo nadie duda en admitir su importancia para el conocimiento del vuelco histórico que significó la Independencia americana y su empeño sincero en ver consolidada esa nueva realidad, sin odiar a España. «Yo soy hijo de españoles y no los aborrezco sino en cuanto opresores», dijo en más de una ocasión.

Uno de sus ídolos fue el padre Bartolomé de Las Casas, dominico como Mier. Su vocación lascasiana no es arbitraria, ya que su vida tuvo un sesgo muy similar a la del defensor de los indios: su empecinada carrera en pos de un objetivo, su tenaz lucha sin desfallecimientos hasta el final de sus días los hace semejantes. No nos extraña pues que Las Casas fuera para Mier un icono a seguir. De hecho, su preocupación obsesiva por consolidar la independencia americana tiene el mismo sesgo que la obsesión lascasiana por mejorar las condiciones de vida del indígena americano. El concepto historiográfico de Mier tiene unos puntos de referencia declarados entre los que ocupa un lugar destacado «el venerable obispo Casas». Mier no sólo toma como modelo la *Brevísima* lascasiana, obra que él había editado en 1812, «con un prologuito… que se ha de chupar los dedos» («Carta a Luis de Iturribaria», 14 de abril de 1812)[6].

Las referencias al dominico son continuas en los escritos del mexicano. De este modo, ya en la *Apología* encontramos varias alusiones y frases como ésta:

> Su célebre protector real, Fr. Bartolomé de Las Casas, llegó a México al mismo tiempo [que Zumárraga], y habiendo visto el estrago que en todas partes hacía la herejía brutal de los conquistadores, hizo partir en toda diligencia para Roma al prior de santo Domingo en México, fray Bernardino de Minaya, a sacar una decisión dogmática[7] .

Ya sabemos que el papa Paulo III expidió dos Breves. Pocas páginas más adelante dice:

> Aún más increíble todavía se me hace que el padre amartelado de los indios, fray Bartolomé de las Casas, que en su defensa gastó su larga vida, guardase alto silencio sobre tal prodigio a favor de sus clientes, cuando en estos años escribió su apología de los indios, de cuatrocientos pliegos sin márgenes, en que echó el resto de su saber, sin omitir nada para exaltarlos en ningún género, y que llenó el mundo de historias, memoriales, representaciones, tratados, relaciones y gritos[8].

Indudablemente aquí no se refiere a la *Brevísima* sino a la *Apologética historia sumaria*, desgajada de su *Historia de las Indias.* Mier se nos revela como un lector atento del conjunto de la obra lascasiana. En otras ocasiones alude a él simplemente como Casas que

> fue el que en 1542 sacó las leyes para que se les pagase su trabajo [se refiere lógicamente a los indios], y por la disputa solemnísima en que venció a Sepúlveda, abogado de la guerra y de la esclavitud, año 1550, se les dio en México la libertad el año de 1554, poco antes de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe al pastorcito de Tepeyácac[9].

El tono que Mier emplea a lo largo de su *Apología* nos es conocido, puesto que es muy similar al de Las Casas en sus argumentaciones y escritos. Así, la persuasión del receptor es lo primero y para ello acude a los recursos proporcionados por la retórica. La elocuencia es común a ambos. Y es que el «gran pecado» del fraile mexicano había sido argumentar (sermón de 1794) que la Virgen de Guadalupe había tenido culto en México antes de la conquista, ya

largo del siglo XVII. La primera traducción italiana se publica en Venecia en 1626 y también hay dos más en el siglo XVII.

3
Simón Bolívar, *Discursos, proclamas y epistolario político*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 149.

4 Cf. Christopher Domínguez Michael, *Vida de Fray Servando*, México, Era, 2004 y Alfonso Reyes, «Fray Servando Teresa de Mier» en *Retratos reales e imaginarios*, 1920, recogido en *Antología general* de Alfonso Reyes, Madrid, Alianza, 1986, pp. 153-163.

5
Fray Servando Teresa de Mier, *Ideario político,* Caracas, Ayacucho, 1978.

6
Dicha edición será reeditada en Filadelfia en 1821.

7
Fray Servando Teresa de Mier, *Apología*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 88.

8
Ibid., p. 90.

9
Ibid., p. 103.

que Santo Tomás, que era el mismo Quetzálcoalt, ya había predicado el evangelio antes de la llegada de los españoles, luego la imagen de la virgen no estaba pintada en la manta del indio Juan Diego sino en la capa de Santo Tomás. Dicha opinión le valió el encarcelamiento y el destierro y el comienzo de una vida en peregrinación por Europa: España, Francia, Italia, Inglaterra, Portugal, y más tarde la escritura enfebrecida de sus «memorias».

En 1795 aparece en Cádiz dando comienzo a su destierro. En España estuvo por seis años hasta que huyó a Francia, aunque años después, en 1808, lo tenemos como capellán castrense del ejército español. Su etapa europea termina en 1817 cuando regresa a los calabozos de la Inquisición en la ciudad de México. Fue en París donde Mier conoció a Henri Grégoire, líder jansenista, defensor de los esclavos africanos de Haití y que editó una selección de la obra de Las Casas e invitó al mexicano a hacer un prefacio. En 1811 Mier fue a Cádiz, donde las Cortes tenían sesión, y conoció a José de San Martín, Carlos de Alvear y otros próceres de la independencia americana, pero fue en Londres donde se comprometió por escrito con la causa independentista y allí redactaría los textos de los que me ocupo a continuación.

Son dos los textos de Mier que nos interesan especialmente para ver la huella lascasiana. Nos referimos a la *Primera y Segunda carta de un americano* (1811-1812) y a su *Historia de la revolución de la Nueva España* (1813). La primera de estas cartas (1811) fue escrita en respuesta a un artículo de Blanco White, publicada en *El español,* sobre la declaración de independencia venezolana que aquel consideraba error político de los americanos, y que Mier defiende argumentando los artículos 2 y 3 de la Constitución de Cádiz sobre la soberanía del pueblo, justificatoria de la decisión de los caraqueños. Blanco White, afincado en Londres, editó *El español* entre 1810 y 1814, donde se dieron noticias del proceso independentista. Calvillo[10] califica a Mier en esta primera carta como poseído por una «ira americana reivindicatoria». La carta de 1811 fue su primer documento en pro de la independencia, como lo fue también la segunda, fechada el 16 de mayo de 1812, en respuesta de nuevo a Blanco, y cargada igualmente de vehemencia y firmeza. Había argumentado Mier que ni la independencia venezolana era fruto de unos cuantos conspiradores sino opinión de la mayoría, ni lo que estaba ocurriendo podía calificarse de disturbios sino de algo muy serio que radicaba en el empeño constante de los españoles en oprimir a los americanos. Blanco abogaba porque no se produjera un rompimiento de España con América para lo cual proponía una independencia relativa. Mier, que vivía entonces en Londres, no lo ve así y despliega una artillería de argumentos. Blanco, que ya había respondido a la primera de las Cartas, le responde también a esta segunda, y aunque dice no convencerle los argumentos del mexicano, admite que la arbitrariedad y torpeza del gobierno español estaba contribuyendo a los acontecimientos. En la polémica con Blanco White (pensador que se convertiría en el tiempo en su modelo) Mier pone en evidencia la tenacidad de su defensa en pro de la independencia así como de la libertad del pueblo americano para determinar su destino histórico, convencido de que el atraso, la impericia, la ceguera y el despotismo español los ponía en esa disyuntiva. El camino iniciado no tenía vuelta atrás.

Bartolomé de las Casas.

Bartolomé de las Casas es, tanto en una carta como en otra, el paladín de sus argumentos del pasado. Si la primera de estas misivas terminaba aduciendo que Las Casas había legado como testamento que Dios no tardaría en castigar a España como ella lo había hecho con América, destruyéndola; en la segunda dice:

> No me aguardaba yo, caro Blanco, oir en boca de Ud. la cantilena de los conquistadores y encomenderos. Esas son las mismas razones con que su abogado Sepúlveda probaba que era lícito hacer guerra a los americanos, y esclavizarlos bajo el yugo de la ilustración europea; las cuales no sólo destruyó con otras mejores el obispo de Chiapa ante la Junta célebre de Valladolid en 1550, sino que ya antes desafiado a probar con la experiencia lo mismo que Ud. niega, en la provincia de Tuzulutlan, que entonces llamaban la Tierra de Guerra, la puso en el momento bajo la obediencia del Evangelio y del emperador con sola la persuasión, y la condición de no entrar allí en cinco años los ilustrados europeos. Por eso la llamó el emperador mismo Verapaz[11].

Esta segunda carta iba acompañada de una serie de «Notas interesantes», entre las que se cuenta la 3ª, «Sobre la autoridad de Casas», pilar en el que se apoya para recordar que los territorios americanos nunca habían sido co-

Portada de la *Historia general de las Indias* de Bartolomé de las Casas.

10
Fray Servando Teresa de Mier, *Cartas de un americano 1811-1812,* México, SEP, 1987. Edición de Manuel Calvillo.

11
O´Gorman en Teresa de Mier, *Ideario político, op. cit.,* p. 44.

Retrato de Simón Bolívar.

lonias, Mier recuerda que «la bula de la donación de las Indias no es sino condicional, esto es, si sus indígenas quisiesen sujetarse voluntariamente a la Corona de Castilla»[12]. Con anterioridad habían argumentado que

> nunca fueron, señor, las Américas españolas colonias en el sentido de la Europa moderna. Desde la reina católica doña Isabel fueron inseparablemente incorporadas y unidas a su corona de Castilla, mandándose en las leyes de Indias borrar todo título, nombre e idea de conquista, declarándose los indios tan libres y vasallos del rey como los castellanos y los criollos[13] .

Es evidente que sus argumentos para el cuestionamiento sobre la legitimidad de la conquista vinieron de la mano de Las Casas, y Mier sabe que la forma más rentable de legitimar la independencia de América es cuestionar la autoridad de España sobre el territorio americano. Los justos títulos de la corona española son derrocados en estos términos: «sabemos que su conquista fue inicua, y su posesión es una continua y tirana usurpación… la bula de la donación de las Indias es el mayor de los crímenes del español Borja»[14]. Toda la artillería verbal desplegada en las *Cartas* desemboca en su *Historia de la revolución de la Nueva España* (1813), el texto político más importante del mexicano.

Escrito también en Londres, tuvo un proceso de redacción difícil, cortado por varias interrupciones. Los primeros siete libros fueron redactados en 1811, y el último, el XIV, el que nos interesa para el tema de este trabajo, comienza a redactarlo en 1813. En él se hace una extensa y documentada defensa a favor de la independencia absoluta de América. Es un compendio de todos los alegatos que en el futuro van a manejarse para oponerse a España y justificar la independencia. Se repiten ideas ya esbozadas en las *Carta*s, hasta el punto que algunos críticos lo consideran un solo corpus, pero no ofrece duda de que tiene un cuerpo independiente en el conjunto del libro. Es un fuerte alegato sobre la defensa de la libertad de los pueblos americanos respecto a España, superando ya el debate sobre independencia absoluta o relativa que se daba en las *Cartas* y argumentando los fundamentos de la libertad de estos pueblos. Aparece en este libro una de sus ideas más interesantes, la de una «carta Magna» americana, eje ideológico de sus tesis independentistas, carta magna que él basa en el pacto social que los reyes españoles habían establecido con sus súbditos americanos poco después de la llegada de los conquistadores. Se está refiriendo lógicamente a las famosas Leyes de Indias que propulsó Las Casas, aunque el manejo que Mier hace de ellas es bastante libre. El tono y la admiración por Casas, como le llama en muchas ocasiones, es total:

> Horrorizado de lo que vio en su tránsito por Panamá, Nicaragua, etc., volvió a España; escribió en Valencia en 1542 su *Breve relación de la destrucción de las Indias* y con ese *tratado entonces necesarísimo*, como dice Remesal, conmovido el emperador le dio audiencia en Barcelona.

Aunque las alusiones al obispo de Chiapas son varias a lo largo del libro XIV reserva para el final su arenga a la figura del sevillano y, como dice O'Gorman,

> conmina a los pueblos de América a pagar la deuda de gratitud que han contraído con el padre las Casas. En su honor deberán erigir un monumento en torno a cuya estatua se concertarán los actos y se entonarán los cánticos a la libertad. Será el hispanoamericano el pueblo del apóstol Las Casas y bastará la protección de su angélica sombra para que esas nuevas naciones se hagan respetar de las demás, porque nadie podrá persuadirse de que con este genio tutelar no sea un pueblo virtuoso[15].

Dice así Mier:

> En fin, si exterminada ésta fuereis libres, la gratitud exige, que el primer monumento erigido por manos libres sea al hombre celeste, que tanto pugnó por la libertad de los antiguos americanos contra los furores de la conquista, a nuestro abogado infatigable, a nuestro verdadero apóstol, modelo acabado de la caridad evangélica y digno de estar sobre los altares por el voto del universo, menos de algunos españoles. Casas perseguido por ellos trescientos años, debe hallar un asilo entre sus hijos. Alrededor de su estatua formad vuestros pactos y entonad a la libertad vuestros cánticos: ningún aroma más grato puede ofrecerse al genio tutelar de las Américas, obispo del Cuzco y de Chiapas para darnos en una i otra derecho a sus bendiciones. Su sombra os hará respetar de todas las naciones, y nadie podrá persuadirse que el pueblo de Casas no sea virtuoso… en viendo los extranjeros la estatua de Casas conocerán que se hallan en un pueblo justo, humano, dulce, caritativo y hospitalero…*!Extranjero! si amares la virtud, detente y venera. Este es Casas, el padre de los Indios*[16].

12
Teresa de Mier, *Cartas de un americano, op. cit.*, p. 144.

13
Ibid., p. 72.

14
Ibid., p. 69.

15
Ibid., p. 77.

16
Fray Servando Teresa de Mier, *Historia de la revolución de Nueva España*, edición crítica de A. Saint-Lu y M-C. Bénassy-Berling, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, p. 622-623.

Imposible una mayor adoración, aunque en honor a la verdad podamos afirmar que toda la *Historia* está plagada de alusiones al apóstol indiano: las hemos rastreado en el libro V –donde plantea el controvertido debate de la introducción de esclavos negros por petición lascasiana–, en el libro VIII –donde corrobora las cifras de población dada por las Casas–, en el libro X –en alusión al tema del requerimiento–, al inicio del libro XI y al final del libro XII donde exclama: «¡Ah, si yo tuviera todas las gazetas del Gobierno de México… con sólo extractarlas presentaría al lector la segunda parte de la Breve relación de la destrucción de las Indias por el santo obispo Casas», pero es en el libro XIV donde su presencia es constante llegando en algunos momentos a dar pequeñas biografías del obispo insertas en el libro[17]. Toda esta admiración no termina en Fray Servando pues el eco llegó hasta Bolívar.

Siempre se ha dicho que el ejemplo más notable del influjo de la *Historia* de Mier en el pensamiento político de la emancipación se advierte en la «Carta de Jamaica», escrita el 6 de septiembre de 1815. En esta célebre carta el Libertador enlaza su pensamiento con Mier y con Las Casas. La carta de Jamaica («Contestación de un americano meridional a un caballero de esta isla») es uno de los primeros y grandes documentos analíticos, escrita en trágicas condiciones de destierro y en unos momentos tristes para él porque la independencia americana parecía perdida para siempre. Su redentorismo mesiánico se encontraba oscurecido y sin perspectivas, de ahí esta profunda reflexión acerca del porvenir de la América hispana. La idea clave de la carta es la unión confederativa entre repúblicas hispanoamericanas.

Fechada en Kingston el 6 de septiembre de 1815 podemos afirmar que establece un diálogo con el pensamiento de Fray Servando, al que alude textualmente cuando dice: «el emperador Carlos V formó un pacto con los descubridores, conquistadores y pobladores de América, que, como dice Guerra, es nuestro contrato social»[18]. En realidad la publicación londinense de la *Historia de la Revolución de Nueva España, antiguamente Anáhuac*, aparece firmada por José Guerra nombre que ocultaba al famoso Fray Servando.

Bolívar recuerda igualmente a Las Casas con las siguientes palabras:

> Tres siglos ha dice V., que empezaron las barbaridades que los españoles cometieron en el grande hemisferio de Colón. Barbaridades que la presente edad ha rechazado como fabulosas porque parecen superiores a la perversidad humana y jamás serían creídas por los críticos modernos, si constantes y repetidos documentos no testificasen estas infaustas verdades. El filantrópico obispo de Chiapas, el apóstol de la América, Las Casas, ha dejado a la posteridad una breve relación de ellas, extractadas de las sumarias que siguieron en Sevilla a los conquistadores, con el testimonio de cuantas personas respetables había entonces en el Nuevo Mundo, y con los procesos mismos que los tiranos hicieron entre sí, como consta por los más sublimes historiadores de aquel tiempo[19] .

Retrato de fray Servando Teresa de Mier.

Las similitudes entre la obra de Fray Servando y el texto clave del Libertador tienen un nexo que es el obispo sevillano, aunque sólo reconozca su deuda en una sola y breve ocasión. Al denunciar la barbarie de la conquista española Bolívar remite a la *Brevísima relación*, al igual que al referirse al comportamiento inhumano de los conquistadores con los jefes indígenas. Dichas crueldades aparecen en sus momentos de exilio, de reveses, de sufrimientos, de manera tal que la barbarie española del pasado prefigura las imágenes obsesivas del presente, pero

> Bolívar no se detiene, como lo hacía Mier, con argumentos lascasianos, a demostrar jurídicamente la injusticia intrínseca de las guerras contra los indios. Lo que toma únicamente en consideración es la causa de los criollos tiranizados, como dice imitando a Mier, por la cruel madrastra española[20].

Podríamos concluir afirmando que el padre Las Casas va a recuperar un protagonismo absoluto en los momentos independentistas, su esforzada lucha, sus ideas, sus pleitos a la corona española, sus logros en pro del pueblo americano, etc., son reinterpretados por el fraile mexicano como un referente inequívoco de pruebas a favor de los derechos amerindios hasta el punto que, muchos años después, Fray Servando, en su *Idea de la constitución,* persiste en declarar la santidad, sabiduría, valor y entereza del obispo de Chiapas así como la contribución a los que Mier denominó la «magna carta» de los americanos, es decir, su «verdadera constitución» llegando incluso a considerarlo «el santo patrono de la insurgencia mexicana».

17
Sobre el impacto de Mier en su época cf. Roberto Breña, «Pensamiento político e ideología de la emancipación americana» en www.colmex.mx/centros/cei; Rafael Diego Fernández, «Influencia y evolución del pensamiento político de Fray Servando Teresa de Mier» en *Historia Mexicana*, XLVIII: 1 (1998); *Pensamiento político de la emancipación*, edición de José Luis Romero, Caracas, Ayacucho, 1977; Eduardo San José Vázquez, «Evolución e importancia del pensamiento histórico de fray Servando Teresa de Mier», *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 15 (2005), pp. 209-232.

18
Guerra era apellido de Fray Servando cuyo nombre completo rezaba José Servando de Santa Teresa de Mier, Noriega y Guerra, Buentello e Iglesias.

19
Bolívar, *op.cit.*, p. 149.

20
Historia de la revolución, op.cit., p. C.

Beatriz Barrera

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Investigadora contratada del Proyecto de Excelencia «Herencia cultural de España en América», de la Universidad de Sevilla, donde impartió asignaturas del área de Literatura Hispanoamericana desde 2001 hasta 2005. Antes de dedicarse a la literatura colonial ha estudiado poesía contemporánea (es autora de los libros *Jaime Sabines, una poética entre el cuerpo y la palabra*, 2004, y *Las lecturas del poeta*, 2005) y ha realizado trabajos interdisciplinares, sobre el periodo de la Independencia, en el Departamento de Historia Contemporánea de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla (CSIC). En la actualidad es Profesora Ayudante en la Universidad de Sevilla.

EL BUEN SALVAJE DE CABALLERO CALDERÓN Y LA TRASCENDENCIA LITERARIA DE PÍCAROS Y CABALLEROS EN HISPANOAMÉRICA

BEATRIZ BARRERA

Pseudolus. Máscara latina.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS FIGURAS HISTÓRICAS DEL PÍCARO Y EL CABALLERO Y SU RECREACIÓN LITERARIA DESDE LA COLONIA AL SIGLO XX

Las palabras «pícaro» y «caballero», dichas juntas y en el contexto americano, nos trasladan irremisiblemente al periodo colonial. Aunque entendemos que pícaros y caballeros como tales se extinguieron con su tiempo, entendemos también que el imaginario colectivo, la literatura y el pensamiento político han venido considerando, no siempre con complacencia, a estos personajes históricos como elementos fundacionales de la identidad americana, como arquetipos y a veces como estigmas, cuya herencia pervive bajo los nombres a lo largo de los siglos y hasta hoy[1].

Antecedentes hasta el siglo XVI

Si quisiéramos rastrear los orígenes del pícaro como personaje en la tradición clásica tendríamos un resultado satisfactorio. Entre los tipos habituales de la comedia nueva ateniense encontramos al «esclavo despabilado» que pasaría a la *fabula palliata* y luego a la *fabula togata* romanas, conociendo su mayor difusión en la época republicana, con Terencio y especialmente con Plauto, creador del paradigmático Pseudolus[2]. Vemos la afinidad de este personaje con el pícaro en un mismo carácter individualista y descreído, en una misma amoralidad y desvergüenza, en su ingenio y maña, en su afán de medro y su imperiosa necesidad de libertad. Tal vez la razón fundamental del parentesco entre ellos radique en un contexto social muy próximo: ambos sobreviven en un entorno urbano (la ciudad como hábitat es un dato importante) y en condiciones desfavorecedoras; ambos se estiman a sí mismos más que a sus amos y ninguno de ellos se conforma con su estado. Tanto la comedia romana en la que se inscribe el criado poco de fiar como la novela picaresca coinciden en ser, cada una en su tiempo, géneros burgueses. Lo bufo y lo satírico, así como el carácter anti-idealista también permitirían otro paralelismo, no demasiado fino pero sugerente.

Cuando se produce la caída de Roma, la crisis de la ciudad y su consiguiente despoblación acarrearían la desaparición de modos de vida concretos y también de determinadas manifestaciones literarias: el medio rural no permite el desarrollo de *pséudolos* ni puede propiciar la aparición del pícaro.

Recordemos que fue sin embargo en el mundo feudal del Medievo donde se originó la otra figura que nos interesa: el caballero, siendo un guerrero de a caballo (por oposición al hombre de a pie), poderoso, no necesariamente muy rico pero valiente y dispuesto a defender a su gente, un modelo de virilidad –de *virtus*–, referente moral de religiosidad cristiana. Era la representación de la autoridad, que estaba fundamentada en su sangre noble, la cual garantizaba la calidad de su comportamiento y por ende su función social paternal, función que vendrá a ser cuestionada precisamente con la aparición del pícaro, huérfano vocacional. La figura del

1
La perspectiva que aquí se ofrece es parcial, siendo su objetivo dibujar un marco somero a nuestra propuesta y plantear unas claves concretas de lectura para la novela *El buen salvaje* de Caballero Calderón.

2
Si tenemos presente que tanto Plauto como Terencio experimentaron en sus personas la servidumbre en esclavitud, tal vez los esclavos de sus comedias cobren para nosotros como lectores una dimensión auténtica, representativa, más allá de su obvia función cómica.

caballero medieval entrará en crisis cuando el desarrollo de los burgos desplace a los centros rurales como espacios de poder y la defensa de las ciudades no sea ya tarea de señores particulares. Siguiendo el mismo proceso de modernización, el nuevo modelo de estado recurre las más de las veces a la contratación de profesionales en los conflictos armados. El caballero guerrero, al hacerse caballero cortesano renuncia al monopolio de la guerra y recurre a la unión de las armas con las letras, adaptándose así a los tiempos.

El pícaro como tal es producto de la Edad Moderna y concretamente el tipo que nos interesa viene de la evolución del «mal siervo»: es un criado en realidad, o un criado potencial, sometido a nuevas circunstancias urbanas y presiones económicas, y su elaboración literaria nace como respuesta a esa excesiva y excluyente autoridad heroica que se empeña en mantener el hidalgo años después de las batallas de sus antepasados, cerrado el tiempo de las gestas y cuando el pacto social de servicio a cambio de amparo y protección ya no tiene validez. El criado (como persona criada en la casa donde sirve) deja de tener sentido y pasa a ser un asalariado sin vínculos personales con el señor. Desde el Renacimiento las figuras del caballero y el pícaro conforman una unidad de sentido, funcionan complementariamente.

La idea medieval de que la pobreza es designio divino entra en crisis y recibe contestación: teniendo como horizontes solamente el desempeño de un oficio o la ingrata servidumbre, comprende el criado-pícaro que trabajando duro no ascenderá socialmente y, como se considera inteligente, astuto e industrioso, pretende con su habilidad, que no con su trabajo manual siempre injustamente remunerado, llevar la vida de placeres que aprecia en los ricos, con quienes comparte gustos: buen vino, buenas viandas (que no yerbas ni tubérculos), buenas ropas y consideración, quiere ser un ocioso distinguido. Para ello espera su momento para dar el golpe que lo saque de la pobreza y lo incluya por fin en el futuro. Es un personaje en alerta permanente y de condición precaria, que, entre tanto llega esa formidable oportunidad está dispuesto, siempre de manera provisional, a pasar hambre y realizar actividades más o menos ilícitas para sobrevivir sin someterse a nadie. También a desplazarse cuantas veces sea necesario, hasta convertirse esta movilidad geográfica en un rasgo característico del personaje. La atracción por los centros urbanos en crecimiento marca el carácter picaresco, no sólo como espacio de ganancia y anonimato, sino sobre todo como foco del ocio voluntario y vicioso[3]. Es interesante recordar al respecto que el modo de vida picaresco atrajo no solamente a gente pobre sino que se contagió en no pocas ocasiones a hijos de familias sin necesidades e incluso nobles que vislumbraron su atractivo y sus posibilidades[4]. Hay de hecho una asociación entre picaresca y entorno estudiantil[5], que podríamos considerar una actualización de la goliárdica medieval, si se quiere.

Pintura de la representación de una comedia latina. Pompeya.

También en el Nuevo Mundo

Desde el siglo XVI la empresa colonial, no sólo americana, proporcionaría campo para nuevas conquistas y negocios, volviendo relativos los valores del pasado ante la pujanza de los modernos logros. El Nuevo Mundo ofrecía una oportunidad inestimable a los emprendedores y aparecía como horizonte último para medrar, un verbo que pocas veces tuvo un significado tan intenso como entonces. El pícaro transatlántico sería, en principio, un candidato a medrar. Este es el perfil que ha trascendido, además, por encima de otras caracterizaciones superficiales que equiparan pícaro a vagabundo, ladrón, etc., según rasgos que, aunque le afectan, no lo definen de forma específica. Si la Europa del XVI estaba llena de nuevos ricos, no digamos Ultramar con sus doradas promesas.

El dinero se hace importante cuando se generaliza su uso, permite la acumulación de la riqueza, su transporte, y otorga a quien lo posee la capacidad de decidir en qué gastarlo: gracias al dinero los hombres de cualquier extracción adquieren honra y poder. Es una obsesión, también literaria, que se desarrolla imaginativamente durante el Barroco, y aunque por lo general produjo tópicos negativos, supuso una ocasión interesantísima de libertad personal para muchos, como supieron ver tanto pícaros como caballeros. El desplazamiento transoceánico propicia una reescritura de los orígenes, de las raíces y de la cuna, lo cual unido a la oportunidad de ganancia supone una verdadera remoción de los fundamentos de la sociedad española tradicional. Se habría dado en América una «hidalguización general», fundamentalmente a través del lenguaje, como

3
Para una caracterización contextualizada del pícaro remitimos al exhaustivo estudio de José Antonio Maravall *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Taurus, 1986, el cual hemos tomado como referencia principal para elaborar esta exposición.

4
Ibid., p. 460.

5
Ibid., pp. 405-406.

Grabado portada del *Amadís de Gaula*. Juan Antonio de Nicolini. 1533. Biblioteca Nacional de Madrid.

apunta Ángel Rosenblat cuando se refiere al empleo generalizado del «don» como forma de tratamiento de los que pasaban a Indias[6]. Una ostentación excesiva podía delatar al indiano: el tamaño de su casa y caudal de avituallamiento, la exhibición de su numerosa familia y corte personal en público, el empleo constante del carruaje... todo aquel signo que en la península tenía un valor social se amplificaba.

En la configuración de la sociedad colonial, la institución de la encomienda para premiar o incentivar a los conquistadores había favorecido las relaciones feudales en detrimento de las nuevas estructuras burguesas y mercantiles, de modo que todavía durante los siglos XVII y XVIII (recordemos que la conquista del norte de México se prolongó hasta muy tarde demorando este hecho la abolición completa de los privilegios para conquistadores y colonos) muchas de las circunstancias que habían dado lugar a la picaresca peninsular dos siglos antes se reprodujeron de manera simultánea y superpuesta a otras formas literarias y de propaganda, teatrales sobre todo, que legitimaban los poderes establecidos en la colonia.

En estas manifestaciones culturales el caballero era el modelo masculino de prestigio por excelencia, máximo exponente de civilización, sus cualidades morales y religiosas eran destacadas, así como su valor, su honradez y su fidelidad al rey. La riqueza se presentaba como adorno de los personajes o como premio a su virtud, siempre dentro de un imprescindible decoro. Junto al caballero en el teatro de los Siglos de Oro surgía un tipo que suplantaba el lugar social del pícaro: se trata del «gracioso», en cuya presencia podríamos ver una eufemización del mal criado, tentado por el mundo y por su propio interés pero finalmente fiel al señor y capaz de remordimiento, integrado por lo tanto en la sociedad vigente. Para el sirviente-pícaro, en cambio, como acierta Maravall, «el salario es la medida de la obligación», y el precio de los servicios lo fija para sí mismo el propio pícaro, lo que le permite «una nueva autonomía y la capacidad de calcular el precio de su servicio y compensarlo con una reducción (personal) de obligaciones al considerarlo escaso»[7]; queda por tanto al margen del pacto social y no conoce la culpa: es un inquietante elemento desintegrador.

Este personaje menos complaciente con la realidad más acomodada no aparece en el teatro de la época, pero irá construyendo en la Hispanoamérica virreinal un perfil que tomará cuerpo en la narrativa hasta consolidarse con la aparición de la novela. Suelen citarse como antecedentes o primeras manifestaciones del género picaresco en América *El Carnero* de Juan Rodríguez Freire (1636, 1ª edición en Bogotá 1850), *Los infortunios de Alfonso Ramírez* (1690) del novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora y *El lazarillo de ciegos caminantes* (Concolorcorvo, Carrió de la Vandera, 1773). Esto en cuanto a producción autóctona, porque hay constancia del éxito de novelas españolas de esta temática que se comercializaban en América y que contribuyeron igualmente a la cristalización del mito[8].

En el proceso de la independencia americana

Los procesos de emancipación suponen un giro importante en el uso de la iconografía, las necesidades políticas cambian y la propaganda, literaria o no, precisa de imágenes rotundas, de emblemas reconocibles y referentes bien polarizados: en México y otros lugares la prensa republicana difunde grabados del águila triunfante (americana) sobre el león (borbónico) humillado, por ejemplo. Los retratos heroicos de los protagonistas de la independencia son publicados en periódicos y hojas volantes, cuelgan de las paredes de los edificios públicos: afrancesados y romanos, el sable y los laureles no les faltan. Cualquier rastro de hispanidad queda abolido y el tipo del caballero tardobarroco cae definitivamente en desuso, por español y por añejo. El ciudadano útil es el nuevo hombre ejemplar, y sus rasgos más valorados son la racionalidad y la capacidad productiva.

Al declive del modelo caballeresco contribuye su tratamiento paródico. Porque la ideología liberal no va a rescatar al pícaro como imagen de disidencia respecto del Antiguo Régimen, sino que lo hará portador de la herencia nefasta dejada por España, confundiendo su imagen con la de su antiguo amo el hidalgo o con proyecciones clericales. Todos los españoles, independientemente de su estado, rango o género, serán pícaros, pues.

No hay discusión en torno a que *El Periquillo Sarniento* (1816) del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi sea la primera novela hispanoamericana, ni cabe duda sobre su categoría picaresca, claro que habría sido

6
Ángel Rosenblat, *Los conquistadores y su lengua*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1977, p. 63, cit. en Ramón Ordaz, *El pícaro en la literatura iberoamericana*, México, UNAM, 2000, p. 55. Una práctica no exclusivamente ultramarina, por cierto: recordemos que las Cortes de Valladolid de 1537 piden ya castigo para quien se haga llamar de «don» sin ser licenciado ni doctor por lo menos (José María Maravall, *op. cit.*, p. 535).

7
José María Maravall, *op. cit.*, pp. 194 y ss.; 205.

8
Para referirnos a un *corpus* fundacional de la picaresca en América, hemos seguido principalmente a María Casas de Faunce, *La novela picaresca latinoamericana*, Madrid, Cupsa, 1977.

justo llamarla «picaresca ilustrada»[9]. El autor se aficionó al género y, según el gusto de la época, no desaprovechó la ocasión de hacer patria: *La Quijotita y su prima* (1818-1819 la primera edición incompleta, luego completa en 1931-1932) y *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda* (1832) no serían desde esta óptica sino parodias del mito de hidalguía, obras de celebración de la expulsión de los españoles y burla enconada de su centro de autoridad. El despotismo ilustrado que impregnó la época romántica en América fue la mejor excusa para sostener los intereses criollos más inconfesables desde una íntima aversión, más bien auténtico terror, a una democracia que juzgaban impracticable[10].

Las corrientes oficiales de opinión de las nuevas repúblicas orientaron en este sentido la mayor parte de la producción escrita de la época, pero es interesante para nosotros conocer también los registros del bando derrotado, puesto que van a tener continuidad igualmente. Nos gustaría referir un caso como muestra. En la Gran Colombia entre 1826 y 1829 circularon unos preocupantes panfletos contra Simón Bolívar en los que el médico caraqueño José Domingo Díaz (1772-1834) denunciaba desde la Intendencia de Puerto Rico la Leal las miserias del Libertador, refiriéndose a él como el soberbio mantuano, un Lucifer caído, que queriendo imitar al nefasto Napoleón se transforma en Gran Bárbaro o Gran Turco, se hace nómada, roba, miente y mata, abandona la religión y se burla de los piadosos, disimula en todo momento sus verdaderas intenciones, rompiendo cualquier consenso social, y todo por medrar y ocupar un lugar que no es el que le corresponde: el del monarca Fernando VII. Bolívar aparece en su retrato rodeado de secuaces y ladrones, de pícaros como él, claro que solamente un caballero limpio de corazón (el propio Díaz) es capaz de identificarlo bajo su apariencia de primer ciudadano y desenmascararlo[11].

Dice el intendente de Puerto Rico que los súbditos venezolanos deben estar agradecidos a la corona y a la administración colonial por sus «trescientos años de cuidados paternales», ya que la amistad española fue lo que los sacó «del estado salvaje» y los «condujo a la alta civilización» ahora perdida por culpa de unos bastardos desarraigados y oportunistas, que en lugar de respetar el pasado noble de sus apellidos traicionan a su sangre. El autor de estos textos fue, además de literato y dramaturgo, un brillante médico (introdujo la vacuna en Venezuela) favorecido por la administración española a pesar del desprecio de los grandes cacaos y otros criollos hacia su parda persona por haber nacido mulato e hijo natural, y se presenta en todo momento como venezolano, pero con los atributos de un caballero español y orgulloso de la vinculación con la madre patria. También son para él hidalgos valerosos (bandoleros para los republicanos) los caballeros cristianos que emprenderán una ofensiva de reconquista desde los Güires, las montañas locales que se confunden con las de Asturias cuando de ellas surge la reencarnación venezolana de Don Pelayo, porque estos hombres, como nuevos cruzados, tienen encomendada la santa restauración del orden interrumpido y la reincorporación de Venezuela a la sociedad de naciones civilizadas y las «dulces costumbres de nuestros siglos», a la felicidad pública neogranadina[12].

Vemos que, si bien en las expresiones patrióticas americanas se extinguen los modelos españoles de prestigio, en el pensamiento conservador decimonónico la imagen del caballero sí pervive como depositaria de autoridad, de credibilidad y de respeto, mientras que los últimos rayos de la Ilustración deslumbran a un pícaro que se confunde con vagos y maleantes, acaparando la zona marginal y más enferma de la sociedad, pudiendo coincidir ésta con las nuevas instituciones políticas, presentadas como ilegítimas y espejo de corrupción y desorden moral[13].

Esta polarización de las identidades que hemos señalado, efectiva durante la primera mitad del siglo XIX, supone en realidad cambios más bien superficiales en cuanto a contenidos simbólicos, atañe únicamente a los referentes. Porque el principio de autoridad y prestigio durante el romanticismo lo sigue ostentando un arquetipo que mantiene los rasgos más característicos del caballero tradicional bajo su apariencia moderna: nobleza de intenciones, protección de los débiles y de las damas, caridad con los pobres (entendida como consideración para con los socialmente inferiores, o expresiones similares), habilidades sociales y políticas, elegancia de carácter, fuerza moral; o lo que es lo mismo: el arquetipo del caballero (independientemente de su ideología) como emblema de la civili-

9
Creemos que el hecho de que se publicara por entregas podría subrayar en esta obra la importancia de la peripecia como elemento constitutivo del género picaresco. El medio editorial periodístico pudo también hacer más visibles los valores propagandísticos, o didácticos (ilustrativos) del texto.

10
Trata este asunto Cecilia Noriega Elio, «Hacia una alegoría criolla. El modelo de sociedad de Fernández de Lizardi», en Álvaro Matute (ed.), *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* (México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas), 7 (1979), pp. 11-42.

11
La iconografía republicana, como decíamos, degradó al hidalgo español, recogiendo toda la dignidad para el criollo patriota de las *élites*: se burlan de Díaz sus enemigos porque Fernando VII lo ha nombrado caballero de la Orden de Isabel la Católica. Los textos a los que aludimos: José Domingo Díaz, Cartas impresas entre diciembre de 1826 y febrero de 1828, Archivo General de Indias, Ultramar, 438 y 441; Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2430. *Recuerdos de la rebelión de Caracas*, las memorias de Díaz editadas en Madrid en 1831, sigue siendo un libro maldito en Venezuela en el siglo XXI por sus opiniones antibolivarianas.

12
Sobre el imaginario de Díaz: J. Raúl Navarro García y Beatriz Barrera Parrilla, «Con la pólvora en el tintero: propaganda y contrainsurgencia en la Venezuela republicana. El ejemplo de José Domingo Díaz», en J. Raúl Navarro García (coord.), *Insurgencia y Republicanismo*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos (CSIC), 2006, pp. 105-132; y Beatriz Barrera Parrilla y J. Raúl Navarro García, «La Edad de Oro como proyecto de patria y el modelo caballeresco en los panfletos del polemista José Domingo Díaz (1826-1828)», en *ibid.*, pp. 133-152.

13
Para una caracterización del pensamiento conservador hispanoamericano del siglo XIX, remitimos al volumen de José Luis Romero y Luis Alberto Romero, *Pensamiento conservador (1815-1898)*, Caracas, Ayacucho, 1978, que recoge documentos con testimonios sobre pensamiento conservador procedentes de fuentes liberales también.

Dibujo acuareleado de una escena urbana. Claudio Linati, 1828.

zación frente a la barbarie[14]. Claro que la vinculación con el pasado hispánico no consta cuando hablan los insurgentes, el ciudadano ejemplar es producto del progreso y de la bondad congénita de los americanos finos. A partir de la independencia y con la adopción de la leyenda negra por parte de los republicanos, cobró también nuevo impulso ese mito edénico tan en boga en la época que desde Rousseau se conoce como «el buen salvaje» o el «hombre natural», al cual hará alusión el escritor colombiano Eduardo Caballero Calderón en el título de su novela (neopicaresca) de 1965, un tema al que volveremos.

También novelas de inspiración picaresca en el XIX consideradas por el canon de Casas de Faunce serían las de Antonio José de Irisarri, desde Centroamérica: *El cristiano errante* (Guatemala, 1846-1847) y su *Historia del perínclito Epaminondas del Cauca* (1863).

Por otra parte, nuestro contemporáneo Ramón Ordaz, en su caracterización del pícaro en la literatura iberoamericana, contempla el ascenso de los caudillos como un proceso que estimula la picaresca y nos recuerda su juicio al de José Domingo Díaz sobre su odiado Simón Bolívar y el séquito que lo acompaña. Concreta Ordaz la sustitución del imaginario de las cortes caballerescas por la siguiente proyección degradada:

> «El Supremo» doctor Gaspar Rodríguez Francia (1766-1840) en Paraguay; Rafael Carrera (1814-1865) y Manuel Estrada Cabrera (1857-1924) en Guatemala; Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) y Juan Vicente Gómez (1857-1935) en Venezuela; Mariano Mergarejo (1818-1871) en Bolivia; Juan Manuel Rosas (1793-1877) en Argentina; sin duda todos ellos figuras políticas relevantes del siglo XIX –imperio de los caudillos bárbaros los llama Arciniegas–, alrededor de cuyos tinglados palaciegos una cohorte de vividores, rufianes, gorrones, hominicacos, marrulleros, zánganos, pícaros en fin, medraban y ascendían en el silencio de turbias complicidades. El día menos pensado uno de esos oscuros personajes pasaba a reinar en alguna de nuestras repúblicas. Sus hazañas, lindantes a veces con lo inverosímil, serán poco más tarde, entrado el siglo XX, tema y argumento de obras fundamentales de la narrativa latinoamericana. Realidad, historia, leyenda se cruzan indistintamente en la ficción novelesca contemporánea. Reconciliados los límites entre la historia y novela histórica, son ahora personajes literarios, no sabemos si del pasado o del presente[15].

En el fin de siglo

A finales del XIX encontramos la disputa sobre qué papel debe tener la herencia española en la cultura y en la educación americanas. En Colombia concretamente, y también en otros países, en las últimas décadas del siglo, liberales y conservadores siguen doctrinas diferentes: en el seno de los primeros la línea es, como hasta el momento, americanista y en los últimos se da un movimiento hispanista que trata de incluir el proceso de independencia dentro del legado español, desacreditándolo como proceso de ruptura. Para Miguel Antonio Caro (político, filólogo, ensayista, 1843-1909), por ejemplo, los agentes de la emancipación republicana son autores de grandes gestas, pero porque son los dignos continuadores de aquellos hidalgos que en su momento trajeron la civilización y la religión y fundaron los cimientos de las hoy naciones de América: «el elemento ibérico» debe ser reconocido y valorado. Desde esta perspectiva las guerras de independencia no fueron sino guerras civiles o incluso de castas, y es interesante notar que Miguel Antonio Caro asume y continúa el punto de vista de José Domingo Díaz (no solamente en este asunto, por algo ambos son conservadores), mucho más extendido de lo que a los americanistas liberales les hubiera gustado, si bien en ningún momento cuestiona la validez modernizadora de la independencia y sus resultados positivos, ya que el proceso histórico está para entonces totalmente consolidado[16].

Muy poco después, entre los modernistas, José Martí y Rubén Darío incorporarán abiertamente la herencia literaria hispánica a su obra sin renunciar al cosmopolitismo, dando continuidad al mito caballeresco, mejor sería decir quijotesco, y advertirán de la necesidad de comunidad cultural y de sentido frente a la potencia anglosajona de Estados Unidos[17]. En el fin de siglo modernista la bohemia hispanoamericana escapa a la representación picaresca. Parece ser que la opción martiana y su elección por parte de Darío marcaron un camino que excluía necesariamente comportamientos mezquinos o canallas (el pecado o la culpa tenían su dignidad pero no el vulgar delito contra la propiedad que se asocia a la picaresca). El bohemio atormentado o indolente, que hacía alarde de su marginalidad y *spleen*, resultaba lo contrario del pícaro, personaje activo y vital por definición que no

14
Esto considerando la novedad de la importancia de la productividad del sujeto, un factor añadido por el pensamiento ilustrado, siempre atento a la economía. Véase el interesante volumen de José Carlos Chiaramonte (comp.), *Pensamiento de la Ilustración. Economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII*, Caracas, Ayacucho, 1979.

15
Ordaz, *op. cit.*

16
La imagen de los españoles como paladines de la religión católica es tal vez el lugar común más sostenido a lo largo de los siglos y que mejor ha servido para conservar la adhesión de los hispanoamericanos a la idea de España como madre patria, todavía funcional en cierto imaginario colectivo.

17
Trabajamos este asunto en Beatriz Barrera, «Caballería y edad de oro en José Martí», *Páginas Centrales* (Revista digital. Barcelona), disponible en: http://www.lacentral.com/wlc.html?wlc=14&seleccion=28.

puede permitirse enfermedades morales y que disimula su exclusión social.

La canción del oro barroca es diferente unos siglos más tarde. Entre tanto se sentía la influencia del positivismo, tan preocupado por dilucidar los perfiles genéticos y psicológicos del hombre americano, y que generaría inquietudes vigentes durante la centuria posterior.

Desde el 1900

> El descubrimiento que revela las tierras ignoradas necesita completarse con el esfuerzo viril que las sojuzga. Y ningún otro espectáculo puede imaginarse más propio para cautivar a un tiempo el interés del pensador y el entusiasmo del artista, que el que presenta una generación humana que marcha al encuentro del futuro, vibrante con la impaciencia de la acción, alta la frente, en la sonrisa un altanero desdén del desengaño, colmada el alma por dulces y remotos mirajes que derraman en ella misteriosos estímulos, como las visiones de Cipango y El Dorado en las crónicas heroicas de los conquistadores[18].

El arielismo sirvió de cauce, desde el 1900, tanto a la corriente hispanista a la que nos hemos referido hace un momento como a una sensibilidad de apertura al porvenir, y preparó de algún modo el camino a los discursos sobre el mestizaje latino que fueron desarrollándose inmediatamente después (los de *Eurindia*, 1924, del argentino Ricardo Rojas, y *La raza cósmica*, 1925, del mexicano Vasconcelos, pero también los de Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias), mestizajes culturales mejor que biológicos, bienintencionados o acomodaticios, donde necesariamente encontramos aquel «componente ibérico» (vinculado todavía, no siempre de forma consciente, a la fidelidad a la cosmovisión católica y al quijotismo), mestizajes que se ofrecieron en un principio como solución de identidad y unidad hispanoamericana para resistencia a los oscuros fantasmas coloniales y al poder calibán del norte.

En la década de los 20 el camino de la bohemia lo encontraremos prolongado por la vanguardia urbana, cuyas salidas de tono se movieron siempre dentro de un marco *dandy* y exhibicionista. Tampoco la honradez provinciana de los posmodernistas con sus posibles desviaciones trataría de deshacer la hermosa construcción de ese sujeto digno que es el artista elegante en cuerpo y alma. El pícaro permanece ausente de estas estéticas, no habita el mismo universo.

Hay una corriente vanguardista en esta época que hereda el enfrentamiento de castas decimonónico y recoge con energía la tensión entre americanistas e hispanistas: el indigenismo, y pensamos especialmente en el indigenismo peruano, aunque no sólo. La recuperación del esplendor socialista de la antigüedad andina se convierte en ocasiones en el centro de un programa artístico y político que advierte de las carencias de los alegres discursos pro-mestizaje y otorga carácter revolucionario a una serie de expectativas de igualdad social nunca satisfechas, provocando de paso una reacción entre los actuales criollos, que de ninguna manera están dispuestos a renunciar a su función dominante y civilizadora en la construcción de la modernidad nacional. De algún modo la escena de este debate es un regreso a los parámetros del pasado histórico: el marxismo indigenista cree enfrentarse, en la propuesta de regeneración del indio por parte de los hispanistas, a un feudalismo secular allí donde los otros sienten la responsabilidad de ejercer un necesario despotismo ilustrado. En cuanto al asunto que nos interesa, esto se traduce por una parte en un abandono de los modelos culturales hispánicos por parte de la vanguardia indigenista, que busca referentes precolombinos o bien toma del costeño o del hacendado la imagen de lo ajeno, y por otra parte una reactivación por parte de los hispanistas de sus valores más tradicionales: renuevan su fe religiosa y restauran para sí mismos como marca de clase y autoridad la imagen del caballero que veíamos para el romanticismo ilustrado[19].

Dibujo acuareleado. Claudio Linati, 1828.

Todo esto no quiere decir que el siglo XX no haya dado personajes pícaros; quiere decir solamente que la picaresca se cultiva desde otros lugares de enunciación que no son los canónicos. En este siglo, de hecho, florecen neopicarescas por doquier: tenemos las obras del argentino Roberto J. Payró: *El casamiento de Laucha* (1906) y las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910)[20], donde el tratamiento picaresco se relaciona ya con el ascenso político, retomando gérmenes que estaban ya en la producción decimonónica y proyectándolos en una imagen con gran aceptación y desarrollo durante el siglo XX, más si cabe durante su segunda mitad. Igualmente obra de Payró, *Chamijo* (1930) es la segunda parte de *Falso Inca* (1905). Francisco Tosta

18
José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Ayacucho, 1976, p. 5.

19
Para una mirada panorámica sobre este asunto, véase el capítulo «5.4. Perú, vanguardia e indigenismo» de la monografía de Trinidad Barrera *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Síntesis, 2006, pp. 101-105. Para una visión detallada y completa sobre las aristas del indigenismo peruano y sus opositores: Francisco José López Alfonso, *«Hablo, señores, de la libertad para todos» (López Albújar y el indigenismo en el Perú)*, Alicante, Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre, núm. 17, 2006.

20
Tendríamos que considerar además su antecedente *Juan Moreira* (folletín gauchesco de 1879-1880), de Eduardo Gutiérrez, que suscitó una serie de obras no sólo literarias en torno al personaje.

Portada de *El casamiento de Laucha*, de Roberto J. Payró.

García es el autor de la posiblemente primera novela picaresca venezolana: *Memorias de un vividor* (1913), que vuelve a tratar el tema de la carrera política como ejercicio de mero enriquecimiento fácil. Se dan también parodias, como *Suetonio Pimienta. Memorias de un Diplomático de la República de Zanahoria* (1924), de Gustavo Adolfo Navarro (Bolivia). O narraciones en clave de novela histórica como *El Lazarillo en América* (SF), de José N. Lasso de la Vega (panameño, 1903-1957), que está ambientado en la época de Alfonso XIII: el Lazarillo va a Madrid y de allí pasa a América, donde su espacio de acción es la corrupción política, medio preferido para tratar de enriquecerse y regresar a la península. En la misma línea habría que incluir *Don Pablos en América* (1932, tres relatos breves ligados por un tema común), del venezolano Enrique Bernardo Núñez. Recordemos *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), del mexicano José Rubén Romero y de su compatriota Leopoldo Zamora Plowes *Quince uñas y Casanova, aventureros. Novela histórica picaresca* (1945).

¿Es la picaresca un género vivo o se trata de un anacronismo que permanece como un residuo rancio del pasado colonial para consumo del gran público, sin grandes ambiciones literarias? El nacimiento de la picaresca respondió a unas circunstancias históricas pero entendemos que su cultivo a lo largo de los siglos se ha ido adaptando a las peculiaridades de cada momento, y si el pícaro no se ha esfumado de la escritura en español tiene sus motivos y corresponde tratar de dilucidarlos.

Después de 1950

Siguiendo una vez más el criterio de Casas de Faunce, en la segunda mitad del siglo encontraríamos como narraciones en clave picaresca *Tata Lobo* (1952), del mexicano Ermilo Abreu Gómez; *Oficio de vivir* (1958) del uruguayo Manuel de Castro y de su compatriota Ildefonso Pereda Valdés, *Aventuras de Perico Majada* (1962). No menciona Casas *Travesuras y picardías de Nicolasón de las Sierras Nevadas* (1972), del venezolano Tomás Francisco Carreño. El mismo año se edita en México en español (antes que en portugués) *Mi tío Atahualpa*, del brasileño Paulo de Carvalho Neto[21].

En España también se publicaron novelas neopicarescas en esos años, ambientadas en la época como las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* de Camilo José Cela (1963) y *Oro y hambre* (1999), de Fernando Fernán Gómez, y apuntaremos también el éxito teatral del monólogo de Rafael Álvarez «El Brujo» en los 90 que tenía como protagonista al Lazarillo. Sin embargo creemos que la coincidencia es sólo aparente y que en el caso peninsular estamos ante un homenaje, un ejercicio cultista y hasta didáctico de recuperación patrimonial, mientras que la producción americana responde a una inquietud diferente.

Tal vez esa diferencia provenga de un fenómeno más antiguo que recoge Ordaz en su trabajo, y que ya hemos mencionado:

> La función de la máscara en el pícaro hispano expresa una cruda denuncia que empezaba por poner en entredicho la naturaleza de la sociedad estamentaria y ridiculizar al máximo los conceptos de la honra y de la limpieza de sangre. […] Ignominiosa era la condición de judío, como afrentosa la insuperable mala estrella de haber nacido pobre o desclasado y, por lo mismo, sin honra. No son éstas las circunstancias del pícaro que evoluciona en Latinoamérica. […] Su hidalguización comienza al pisar el Nuevo Mundo. […] El pícaro que nace en el patio latinoamericano lógico que también acude a los afeites y antifaces, pero será bajo los perfiles de una modernidad que le facilita el instrumento, le acredita y legitima el ascenso enmascarado. […] Tenemos, por otra parte, que la condición de antihéroe que prevalece en el pícaro hispano, no lo es tanto para el latinoamericano. Mientras las más de las veces el pícaro de tradición española fracasa, nuestro pícaro asciende, se aristocratiza, triunfa entre los laberintos de las armas, la burocracia y el poder […], aunque nazca sin honra, a paso de gigante se la fabrica, como ingeniaron su gloria y su abolengo en la larga noche colonial los descendientes de los conquistadores. Las linajudas generaciones de nuestros pícaros literarios se muestran con las trazas del héroe[22].

Aunque nos parece que la mirada de Ordaz es demasiado complaciente y políticamente correcta en su consideración de la sociedad americana decimonónica como más abierta y menos clasista que la española, creemos que en lo fundamental su trabajo acierta de lleno: el pícaro en América tiene la oportunidad de inventarse un linaje y a todos conviene no cuestionarlo. Además, el

21
Véase Mario M. González, «Por los nuevos caminos de la picaresca: *Mi tío Atahualpa*», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989), Barcelona, PPU, 1992, disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_074.pdf.

22
Ordaz, *op. cit.*, pp. 130-132.

aparato político independiente y sus nuevos agentes (las nuevas cortes) permiten una vía de ascenso social y medro a estrenar, las plazas no están todavía repartidas entre los aspirantes[23]. Y es que la picaresca hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX tiene como escenario muy notable la vida política y como protagonistas a personajes de clase media que tratan de medrar a toda costa sin trabajar y muchas veces esto se traduce en vivir de la corrupción administrativa. Los políticos son los nuevos amos y a ellos sirven o de ellos se aprovechan los personajes, independientemente de convicciones ideológicas.

EL SER HISPANOAMERICANO SEGÚN CABALLERO CALDERÓN: EL BUEN SALVAJE[24]

El buen salvaje vivió su momento de gloria a finales de la década de los 60, pero Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), formado en el periodismo, tiene su página en la historia de la literatura colombiana por otros méritos, concretamente por su cultivo de la novela de la tierra en obras que son un testimonio crítico y trágico de la Colombia rural más violenta, en las que despliega una técnica narrativa pulida pero sin innovaciones significativas. *El Cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954), *Manuel Pacho* (1962), *Caín* (1969) y *Azote de sapo* (1976) son las obras más relevantes de su bibliografía narrativa. Además escribió ensayo político y relatos para niños. Fue embajador de la Unesco y ocupó otros puestos como diplomático, uno de ellos en París, donde transcurre *El buen salvaje*. Es ésta entonces una novela atípica en la trayectoria de su autor, con menor fuerza que las otras en opinión de Cobo Borda[25], pero todavía con un enorme atractivo, que crece si pensamos en que el autor estaba cuestionando en ella su propia opción de escritura, regionalista antes que urbana. Nos ha interesado especialmente el tratamiento del problema de la identidad americana, que recoge y elabora, a veces lúdicamente, parte del material hasta ahora expuesto sobre los modelos culturales del pícaro y el caballero y la historia de Hispanoamérica.

Resultará indudable el parentesco del personaje principal (no tiene nombre, al ser el narrador no lo necesita) con otros de Gustave Flaubert: con Emma Bovary, por supuesto, pero también con Frédéric Moreau (*La educación sentimental*). Por momentos el texto cita también a un personaje de Balzac: Eugène Rastignac, y pensamos además en el más estupendo de los provincianos ambiciosos de la literatura decimonónica en francés: Julien Sorel, a quien Stendhal no le permitió desfallecimiento en su conquista del ascenso social. Pero a los modelos franceses, pertinentes no sólo por transcurrir la novela en París, sino porque, como se dice en el texto, «la influencia de Francia entre nosotros [los hispanoamericanos] ha sido decisiva», habría que añadir los ecos de una voz argentina, la de Roberto Arlt. Silvio Astier, el personaje principal de *El juguete rabioso* (1931) asoma a las ensoñaciones socio-económicas del protagonista del *Buen Salvaje* y también la imaginación folletinesca de la sirvienta suicida de la obra *Trescientos millones*[26].

El ecosistema metropolitano de París y la formación picaresca del protagonista

El texto tiene el formato de una serie de cuadernos sucesivos donde el narrador anota, en primera persona, sus ideas para una futura novela, al tiempo que va registrando sus impresiones y experiencias en forma de descripciones, diálogos, cartas; sus planes vitales y los cálculos económicos necesarios para su subsistencia en los detalles más nimios: el horario de comidas para apurar en lo posible las raciones, etc. Planteamientos que nunca realizará. Desde esa forma autobiográfica «accidental» de la que el narrador mismo dice renegar, donde el presente interrumpe continuamente la reflexión y la escritura, el protagonista intentará, cada vez menos, redactar una novela de tesis (en vez de la tesis académica que ya no escribirá) sobre la realidad social del estudiante hispanoamericano en París (la suya propia, aunque aclara que hace años que dejó de estudiar), o más bien sobre el posible determinismo en la identidad americana y la preocupación por las consecuencias en ella de la herencia colonial (pícaros y caballeros, también sustrato indígena y negro). En lugar de eso la vida irá ganando terreno a la escritura hasta volverla improcedente y disolverla por completo: la escena final es una imagen de presente absoluto que destruye momentáneamente todos los discursos.

Eduardo Caballero Calderón.

23
En este sentido convenimos con este autor que la novela *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), de Manuel Mujica-Láinez, podría representar «la transición de la literatura caballeresca hasta la instauración de una picaresca latinoamericana» («ni es picaresca ni es caballeresca, aunque se nutre de ambas fuentes»), al introducirnos «en la genealogía de los pícaros latinoamericanos, en el tránsito y ascenso de los linajes que distinguirían posteriormente a estos personajes en una vasta tradición narrativa desde el siglo XIX a nuestros días». Y nos parece ingeniosa y sugerente su representación del pícaro americano que triunfa como «caballero sedente» por oposición al «caballero andante» (*ibid.*, pp.167-168).

24
Seguimos la primera edición: Barcelona, Destino, 1966. Se fecha habitualmente la novela en 1965 por ser el año en que recibió el premio Nadal. Para las citas del texto se indicará entre paréntesis el número de página según esta edición.

25
Juan Gustavo Cobo Borda, «La narrativa colombiana después de García Márquez», *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), XXV:14 (1988).

26
El buen salvaje es anterior a una novela en inglés con la que mantiene bastantes concordancias en cuanto a cómo está planteado el argumento y a la resolución de las situaciones de enredo: *La Conjura de los necios* (de John Kennedy-Toole, escrita en Puerto Rico en 1961, publicada en 1980). El personaje principal, Ignatius J. Reilly, guarda un interesante parecido con el protagonista de Caballero Calderón: antiheroicos y políticamente incorrectos, ambos tratan de no trabajar y escriben en sus cuadernos la obra que cambiará el mundo y les dará dinero y reconocimiento.

El texto se aleja de la mitificación de la bohemia hispanoamericana en París, intelectualizada, ideologizada y cosmopolita que encontramos en textos de la época, por ejemplo en *Rayuela* (1963), más bien parece ridiculizar esta propuesta, para ir mostrando la degradación del personaje netamente americano y bueno por naturaleza (obviamente es ironía) que se desarraiga de su realidad original en el perverso contacto con la civilizada Francia, hasta convertirse en un verdadero especimen parisino: un *clochard* alcoholizado y deshumanizado al que fotografían los turistas, al que sin embargo todavía la iglesia católica, a través de un incansable jesuita español, consigue recuperar para su repatriación y reinserción, contra su voluntad, naturalmente.

Frente al carácter provinciano y periférico que tiene Hispanoamérica para el protagonista[27], París, el corazón de la vieja Europa, aparece como espacio metropolitano por antonomasia para ocio y negocio de los ricos (pero se diría que sólo para los ricos del Nuevo Mundo), como la corte contemporánea y por lo tanto ecosistema indiscutible de la nueva picaresca hispanoamericana. La centralidad de París en la novela no es sincera, sin embargo, sino fraudulenta y se diría que en connivencia con el carácter del protagonista, como si los hispanoamericanos que hasta allá se desplazan fueran engañados, ignorantes de que el verdadero meollo del ocio y el negocio está ya, bien claro se dice, en Norteamérica. Pero al pícaro no le importa habitar el anacronismo, sus víctimas están también ahora en París, y él mismo está encantado de formar parte de ese mito tan seductor y literario.

La ciudad aparece burlonamente tratada como espacio deshumanizador en el discurso del «buen salvaje»: «París me había despojado de afectos innecesarios, de ideas paralizantes, de juicios prematuros, pero también de humanidad y caridad» (254), y la misma mirada aparece en el padre jesuita que trata de salvarle el alma: «Para muchas personas París es una enfermedad, y tú has estado muy enfermo» (264), sólo que este personaje habla en serio. París será también una «selva» amiga (159) que en cualquier momento puede tragarse al personaje y evitarle su cautiverio de quienes quieren volverlo al buen camino.

El protagonista de la novela es, como buen pícaro, un adaptado sólo aparente a la vida metropolitana, aparece desvinculado de su medio de origen pero no termina de perder sus lazos, lo caracterizan la itinerancia y la precariedad, «es empujado por una tendencia a la pragmatización del comportamiento con personas o cosas»[28] y en su individualismo está ligado a otros o a un grupo sólo de forma provisional, manteniendo una necesidad absoluta de libertad. Sobrevive en París aparentando un origen familiar falsamente alto, y por nada quiere regresar al paraíso tropical de la *aurea mediocritas* («Veía el modesto saloncito con su sofá y dos sillas de estilo indefinido, forradas de una tela barata y ordinaria. Veía la mesa del comedor cubierta con un mantel de hule de cuadritos blancos y azules […] Aquellas imágenes me producían una profunda tristeza», p. 264; «Aun sin un franco en el bolsillo, en París puedo imaginarme ser lo que se me antoja, y con un poco de suerte nadie me impediría llegar a serlo», p. 160). Sobre todo se trata de no seguir los pasos de su padre:

> *Nota*: El pobre papá no pasó de tercer año de secundaria y sólo gracias a su resignación, su honradez y su buena letra, logró que un político de provincia le consiguiera un «destino» en un ministerio. El destino de los hombres que no lo tienen es «un destino» (49).

Él no está dispuesto a sucumbir a esa posibilidad («Pero yo no puedo enfermar ni morir antes de haber escrito mi novela. Sería absurdo», 51). El personaje es oportunista y mentiroso; pariente en el tiempo de Pseudolus, participa de su misma caracterización cuando hace servicios para los dueños de cabarets que precisan clientes. En las escenas de bajos fondos, burdeles y otros antros se establecen las relaciones de los pícaros con los amos ricos que momentáneamente descienden a esos lugares. Se aprecia la corrupción (también picaresca) de la clase política, diplomática especialmente, esos representantes de países hispanoamericanos o africanos que llevan vida alegre en la capital simbólica de Europa a costa del dinero público, del presupuesto de sus países y precisamente por eso no escatiman en el pago de servicios a sus criados ocasionales[29].

Estando el ambiente diplomático en el punto de mira del novelista, no sorprende que el consulado sea otro de los escasos espacios donde es posible hacer coincidir al pícaro con pasaporte y a la verdadera clase alta hispanoamericana. El consulado es el ámbito natural, por ejemplo, del personaje de Miguel, contrapunto necesario del protagonista: «muchacho rico y de familia conocida»,

> …generoso y emotivo […] Por conocer mi debilidad por la buena comida (alguna vez le conté que yo

27
Quien después de ver *West Side Story* escribe: «¿No es impertinente ponerme a escribir una novela sobre dos infelices campesinos de cualquier pueblo de los Andes cuando se ve una película como la que acabamos de ver?» (p. 173).

28
José María Maravall, *op. cit.*, p. 11.

29
«–Y ese tipo bajito, delgadito, con un colmillo de oro ¿quién era?
–El secretario general del ministerio de Minas, delegado a una conferencia de transportes… en Ginebra. Cuando usted llegó me estaba diciendo: Primero, yo no voy a perder dos meses en Ginebra cuando es la primera vez que vengo a París. Segundo: no entiendo nada de transportes porque soy un empleado del Ministerio de Minas. Tercero: no tengo instrucciones del Gobierno. Cuarto: llegué ayer a París pero la conferencia de transportes de Ginebra se clausuró hace ocho días, El otro compañero, joven y simpático, es Cónsul en alguna ciudad de Italia donde no hay nada que hacer, por lo cual ha resuelto instalarse en París» (p. 209).

> padecía un hambre atrasada de varias generaciones) Miguel me llevó a almorzar a un restaurante del Rond-Point de los Campos Elíseos. Al enterarse de la muerte de mi padre, de mi enfermedad, de mi imposibilidad de conseguir el valor del pasaje que había empleado en gastos explicables y urgentes, me prestó doscientos dólares que le pagaré cuando regrese al país (p. 72-74).

El personaje de Miguel funciona en la novela como el caballero perfecto: desprendido, elegante, incapaz de pensar mal de sus amigos y protector de las artes y las ciencias. En esta ocasión, además de dinero, también le deja al protagonista las llaves de su descapotable deportivo, que éste estrellará irresponsablemente. Y «cartas de presentación para gentes que pueden darme un puesto» (p. 74), dice el narrador, aunque como pícaro ni siquiera se plantea aplicarse en un trabajo decente. Al hilo de la conversación que propicia la buena comida, el protagonista inventa el nuevo asunto de su novela (un argumento genealógico de ambientación colonial) para contentar a su benefactor. La inspiración le llega, según dice,

> ...al ver la curiosa mezcla de rasgos físicos y perfiles morales que caracterizan a mi amigo. Entre los últimos, pues ya me referí a los primeros [en sus ojos aflora un remoto abuelo africano, y en el cutis el tinte hepático de los aborígenes andinos de la región ecuatorial], descuellan su sencillez, su vanidad infantil, su generosidad, su credulidad... (p. 75).

El caballero criollo a los ojos críticos y maliciosos del pícaro tiene la herencia genética del buen salvaje colombino y lascasiano, la que precisamente a él le presuponen todos los personajes hispánicos que tratan de ayudarle y salvarle desinteresadamente: desde los funcionarios del consulado o el jesuita español hasta la niña rica-novia chilena Rose-Marie, y también el propio Miguel[30]. El narrador reconoce en Miguel a su víctima, siente que el verdadero, el legítimo descendiente de los españoles es él (el pícaro) y no el mestizo, y la novela se vuelve un camino de anagnórisis delirante en este sentido.

La literatura como propuesta de interpretación histórica

La historia que le cuenta el protagonista a Miguel durante ese almuerzo al que nos hemos referido es una de las múltiples tramas que imagina para la novela que lo hará rico y famoso, una trama que resume así para el que lo convida: «Mi idea es tomar tres personajes iniciales: un blanco en el siglo XVI, un indio en el siglo XVII, un negro en el siglo XVIII, los cuales han ido multiplicándose a lo largo de varias generaciones hasta fundirse y confundirse en el siglo XIX, en la época de la independencia. El blanco era un pobre diablo, pícaro y mala persona, que al venir al Nuevo Mundo para escapar a una cárcel en Cádiz por malversación de fondos, se convirtió en encomendero». Responde Miguel: «Te equivocas si piensas que todos eran unos pícaros…» Su interlocutor, que no tiene todavía honra que defender, insiste: «Pícaros, maleantes, ignorantes, analfabetos, ocasionalmente funcionarios de último orden que trataban de tentar fortuna en América. Sólo a fines del siglo XVIII llegaron burócratas menos despreciables». Pero Miguel se ve en la necesidad de ilustrar al «buen salvaje» sobre el verdadero origen de los hispanoamericanos:

> «A mediados del silgo XVIII vino a Cartagena de Indias un capitán español. Un segundón noble de Extremadura, hijo natural del Duque de Tordesillas... Eso puede servirte. Papá le pagó no sé cuántos miles de pesetas a un heraldista de Sevilla que trabaja en el Archivo de Indias, para que nos siguiera la pista hacia atrás. Has de saber que en el siglo XVIII se tropezó con el Duque. Nosotros no tenemos una gota de sangre negra o indígena». Pero en un alarde casi quijotesco (en su naturaleza luchan también genes enfrentados) el protagonista no se hace cargo de la gravedad del asunto para su amigo, y dice: «los hispanoamericanos provenimos de ese triple origen racial, lo cual no quiere decir que la mezcla se haya asentado y todos la llevemos en la sangre en proporciones iguales. En América hay blancos puros, [...] negros puros de toda mezcla [...] E indios que inclusive no hablan español [...] Y hay también –naturalmente no es tu caso– un cuarto abuelo imaginario. Cuando el hispanoamericano adquiere cierta posición social y económica, encuentra al duque siete generaciones atrás (p. 76).

Y sigue pergeñando en voz alta el argumento de la novela, donde en la época de la independencia todos son mestizos en diferente color y grado, y el lector ve cómo «el Armagnac relampagueaba en los ojos de Miguel como una tempestad ancestral». Tal vez por eso el narrador decide concluir el relato: «La india de mi novela sólo tuvo alma cuando Sus Católicas Majestades graciosamente se la concedieron. Volvió a perderla cuando en el resguardo los doctrineros domi-

30
Una cita de Rosseau (en francés, la hemos traducido), procedente del *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, sirve de entrada al libro: «Los hombres son malvados; la triste y continua experiencia así lo prueba; sin embargo el hombre es bueno por naturaleza, creo haberlo demostrado; ¿qué puede entonces haberlo depravado a este punto sino los cambios acaecidos en su constitución, los progresos que ha hecho los conocimientos que ha adquirido?».

nicos la persuadieron de que el mundo de sus abuelos no era el suyo, y los dioses que ella adoraba no eran los verdaderos, y los príncipes a quienes servía no eran poderosos y la lengua que hablaba era un balbuceo infantil. Los extranjeros que llegamos a París, ante el abrupto chauvinismo francés nos sentimos más o menos indígenas». Quizás porque se está dando cuenta de lo que arriesga, a pesar de la ingenuidad de su amigo, cuando éste le pregunta «¿Cómo se te ocurrió todo eso?» él responde que toda esa parte la va a tirar al Sena, y que ha resuelto que su novela arranque en el momento de la independencia americana, recibiendo en respuesta un significativo «¡Ah!, claro» (p. 78).

El perfil mestizado de Miguel (incluyendo su necesidad de abolengo y su racismo) se parece mucho al que del protagonista va construyendo progresivamente el texto del *Buen salvaje*, que en numerosas ocasiones identifica su parentesco con el temperamento español, no sólo picaresco sino también en la línea de la hidalguía y la santidad a pesar de su anticlericalismo[31]. Es en virtud de ese sentimiento implícito de hispanismo, nunca hecho expreso por el narrador, que el personaje principal ve con la misma naturalidad su presencia en la capital francesa y el derecho al disfrute de las instituciones españolas contemporáneas (entendiéndose tal vez acreedor de una especie de deuda histórica)[32]. Cuando el personaje sienta que su etapa en París tiene los días contados, ya bajo la atenta vigilancia de las autoridades, los agentes de su propio consulado y los jesuitas españoles, protagonizará una tentativa de escapada que recuerda al final del cuento «La torture par l'esperance» de Villiers de l'Isle-Adam y que verbalizará así:

> Tenía, en fin, la libertad y el mundo por delante. [...] Más que en Bélgica, en Italia o en Suiza, en España podría encontrar algún trabajo de oficina, o gestionar una beca en el Instituto de Cultura Hispánica. En San Sebastián deberían encontrarse centenares de hispanoamericanos ricos e ingenuos pasando el verano y desde hace años tengo la ilusión de volver a ver toros» (p. 285).

El personaje se relaciona con todo lo español con una familiaridad sólo explicable a través de ese proceso de anagnórisis al que aludíamos.

Con todo, no es *El buen salvaje* un libro que podamos reducir a un argumento simple donde el tema del ser hispanoamericano se presente resuelto. Todo lo contrario: la única conclusión que podemos extraer es que el protagonista no conseguirá, desde ese planteamiento suyo (de herencia colectiva en parte y en parte imaginado) de la realidad, componer ninguna tesis, pero tampoco ninguna novela, como no sea que aceptemos como tal el registro accidentado (la crónica) de su propia experiencia como indígena en Europa, en un París habitado por hispanoamericanos que se resisten a concederle la libertad salvaje, lo mismo que todos esos fantasmas culturales de un pasado que no vivió.

Una última observación

Nos gustaría concluir estas notas con una última observación: la expectativa es un poderoso motor narrativo, un valioso generador de peripecia, más si va unida a la energía de la juventud y la ausencia de frenos morales. La picaresca está constituida de triunfalismo y frustración en proporciones iguales, cualidades que han sabido aprovechar narradores de todas las épocas para convocar la atención de los lectores. Creemos que hay una relación entre lo que ha dado en llamarse crisis de la novela en la postmodernidad y el recurso a «la razón picaresca» por parte de determinados narradores. Creemos que la tendencia predominante entre los intelectuales contemporáneos a producir un narrador reflexivo, que discurre verbalmente pero sin sufrir accidentes ni acción, se ve contestada por un tipo de narrativa tal vez menos innovadora o prestigiosa que no quiere renunciar a la diversión más o menos dura ni a un personaje al que le pasan cosas y que participa activamente en la realidad además de describirla. Las reminiscencias picarescas que enriquecen la narrativa de Jorge Ibargüengoitia, por ejemplo en *Dos crímenes* (1979, escrita en 1957), o en *Los conspiradores* (1981), luego conocido como *Los pasos de López* en edición mexicana (1982); o de este *Buen salvaje* de Eduardo Caballero Calderón (1965) serían ejemplos de esta corriente. Cabe preguntarse hasta qué punto determinadas novelas con contenido social podrían lindar con la picaresca en este debate sobre la identidad y el mestizaje, como *El chulla Romero y Flores* (1958) del ecuatoriano Jorge Icaza, donde la doble genealogía del personaje es clave. Todas estas obras y otras podrían leerse, desde la razón picaresca, como miradas delatoras de un orden social, basado en la colonia y perpetuado por la independencia, que en realidad nunca habría llegado a extinguirse.

31
«Me siento un asceta que resiste al dolor lancinante de las coyunturas paralizadas por la inacción y los mordiscos del hambre producidos por el ayuno. Un asceta que permanece de rodillas, con los brazos en cruz, en una celda helada y tenebrosa de algún convento de benedictinos españoles. Sólo España produce ese tipo de conventos y de santos» (p. 32).

32
«Y en efecto, me fui a vivir a la residencia de estudiantes que España tiene en la Ciudad Universitaria, en un ambiente austero pero alegre y estimulante. Por el contrario de lo que nos sucede a los hispanoamericanos –huraños, versátiles, desconfiados, introvertidos– los españoles viven hacia fuera y se entregan generosamente al primer venido» (pp. 110-111).

«MARIPOSA DE OBSIDIANA», DE OCTAVIO PAZ: EL SURREALISMO Y LA VOZ DEL MITO

EDUARDO BECERRA

Eduardo Becerra

Profesor titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Madrid. Autor y editor de más de una decena de libros –entre ellos, *Pensar el lenguaje; escribir la escritura (experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea),* 1995, y *Rubén Darío y su obra*, 2000– y de treinta artículos sobre poesía, narrativa y ensayo hispanoamericanos, ha colaborado en revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos, Letras Libres, Quimera o Lateral*. Entre 1999 y 2003 desempeñó el cargo de director de la Serie Hispanoamérica de la colección Nueva Biblioteca en la Editorial Lengua de Trapo (España).

El reconocimiento de la importante presencia del surrealismo en la obra de Octavio Paz ha sido unánime, pero no hay tanta coincidencia a la hora de señalar el alcance de su repercusión. Se ha afirmado a menudo que es visible desde su poesía temprana, pero creo más certero afirmar que fue resultado de un proceso de cambio que ofreció ciertas actitudes iniciales recelosas trastocadas en un profundo interés posterior que le condujo a un papel indiscutible en la revitalización del movimiento.

Así, las visitas a México de Antonin Artaud, en 1936, y de André Breton, en 1938, interesados en el rastreo de un México primordial y mítico encarnado en sus culturas indígenas, ajeno a la historia y con ello a la decadencia de la civilización occidental, fueron recibidas con un significativo silencio por parte de Paz que en poco se distinguió de la ajenidad y la distancia de que hizo gala la mayor parte de la intelectualidad mexicana de la época, en un contexto fuertemente politizado donde el peso del comunismo de corte estalinista era más que evidente, lo que ponía bajo sospecha las simpatías troskistas de algunos de los máximos representantes del movimiento. Las reacciones de Paz ante la celebración en 1940 en la capital mexicana de la Exposición Internacional Surrealista tampoco indican un acercamiento a sus propuestas. Con motivo de esta muestra, Luis Cardoza y Aragón, bajo el título de «Demagogos de la poesía», publica un artículo en *Taller,* revista dirigida en esos momentos por Octavio Paz, donde destaca la podredumbre que aqueja al movimiento y designa a André Breton como jefe y pontífice de un triste rebaño. Pero aún más esclarecedora de la posición de Paz en esos años fue su respuesta a una de las preguntas de la encuesta que la revista *Romance* publica el 15 de febrero de ese mismo año. Su segunda pregunta rezaba: «¿Cómo definiría usted las características de la literatura posterior al movimiento surrealista?», interrogante de por sí tendenciosa al dar por hecho que el surrealismo había pasado ya a la historia. En su breve respuesta, achaca al surrealismo lo que sin duda suponía para los surrealistas la peor ofensa que se podía decir contra ellos. Para él, el surrealismo había caído en la literatura, prisionero de un lenguaje lleno de lugares comunes.

Todo cambia en la década de los cuarenta. Paz atraviesa un período dominado por el desencanto creciente hacia el comunismo mexicano e internacional con el que se había identificado en los años de juventud, del que había empezado a desconfiar durante la celebración en la España de la Guerra Civil del Congreso de Escritores Antifascistas de 1937, y que crecería con la firma del pacto germano-soviético de no agresión en 1939, el asesinato de Trotsky, la ruptura con Neruda a raíz de la antología de poesía moderna en lengua española *Laurel* y la segunda guerra mundial. En 1942 se produce su encuentro en México con los trotskistas Victor Serge y Jean Malaquais y el surrealista Benjamin Péret, que para él supuso, según sus propias palabras, el encontrar una vía de salida del enredo moral, político y estético que le asfixiaba. Finalmente, su salida de México y su encuentro con Breton y el grupo surrealista en el París de la

André Breton.

segunda mitad de los años cuarenta marcará algunas pautas de un cambio de rumbo muy significativo en su trayectoria poética.

La coincidencia temporal entre esta transformación y el contacto con destacados miembros del surrealismo en México y en París indica la importancia de la influencia surrealista en la nueva dirección emprendida. Sin embargo, delimitar con exactitud esta impronta no resulta fácil. Las voces críticas más numerosas nos hablan de una etapa específicamente surrealista en la poesía de Paz que abarcaría desde *¿Águila o sol?,* de 1951, hasta *Piedra de sol,* poema de 1957 incluido posteriormente en *La estación violenta.* A partir de entonces, para estos críticos su huella comenzará a entremezclarse con otras referencias muy importantes, sobre todo la de Mallarmé y la de las filosofías y religiones orientales, con el budismo tántrico a la cabeza. Sin negar estas apreciaciones, no habría que achacar exclusivamente a sus contactos con Breton y sus compañeros de viaje estos nuevos cauces.

El rastro surrealista se entremezcla con otras presencias que vienen de recientes descubrimientos y lecturas de esa época, como los de los poetas de lengua inglesa Eliot, Pound, Cummings y William Carlos Williams, y la poesía japonesa, por ejemplo. Y asimismo fue resultado de un proceso de maduración que arranca de tiempo atrás y que estuvo marcado, entre otras referencias, por sus lecturas del barroco hispánico y sobre todo por su admiración por el romanticismo y por algunas figuras capitales de la tradición poética moderna, como Rimbaud, Lautréamont y Nerval. Estas últimas lecturas nos ofrecen un aspecto problemático en el análisis de las relaciones entre Paz y el surrealismo, ya que muestran que el autor de *Libertad bajo palabra* bebió en muchos casos de las mismas fuentes de las que se nutrieron los propios surrealistas, y lo mismo ocurre con su temprano interés por la poesía de aquellos poetas de lengua española –Cernuda, Aleixandre, Neruda, Prados, Lorca, Altolaguirre y Alberti– que, tocados por el surrealismo, revitalizaron sus propuestas.

La huella surrealista se bifurca y serpentea por su poesía en medio de múltiples entrecruzamientos. La continuidad que romanticismo y surrealismo ofrecen en sus planteamientos poéticos, por ejemplo, hace difícil establecer la frontera entre las repercusiones de ambos modelos poéticos; para trazarla, quizá resulte útil la distinción que el propio Paz establece entre ambos en el capítulo de *El arco y la lira* dedicado a la inspiración –capítulo que constituye una de sus mejores reflexiones sobre el surrealismo–: «El surrealismo se presenta como una radical tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad (...). Los románticos niegan la realidad –cáscara fantasmal de un mundo ayer henchido de vida– en beneficio del sujeto. El surrealismo acomete también contra el objeto. El mismo ácido que disuelve al objeto disgrega al sujeto. No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables (...). El 'objeto surrealista' se volatiliza (...). El sujeto desaparece también: el poeta se transforma en poema, lugar de encuentro entre dos palabras o dos realidades»[1].

Esta línea explicará algunos aspectos muy significativos de los nuevos planteamientos de su escritura y de su pensamiento poético, que se abren a una nueva etapa con la publicación de *Libertad bajo palabra* en 1949, considerado por él mismo su primer poemario de madurez. En él se recogen composiciones de fases previas, sometidas a una reescritura que será constante en sus sucesivas ediciones; al mismo tiempo, incorporará nuevos poemas fechados desde 1943. Aunque irá cambiando su fisonomía a lo largo de sus cinco diferentes ediciones, que van desde 1949 hasta 1988, un hecho se mantendrá constante a partir de la segunda edición de 1960; a partir de ella, *Libertad bajo palabra* incluirá su producción hasta *Piedra de sol,* poema de 1957 y que en esta versión quedará incluida dentro de *La estación violenta.* Así, este poemario constituirá una especie de biografía poética del autor hasta ese momento y cuya escritura no ofrecerá una ruptura total con su producción anterior, pero sí la adquisición de modulaciones diferentes.

Resulta fundamental, a la hora de establecer las modalidades de la filiación surrealista de Paz, tener en cuenta la situación del surrealismo en ese momento. Mediados de los cuarenta es la época del regreso de Breton después de un viaje por América donde su encuentro con Aimée Cesaire revitaliza el interés por las culturas primitivas americanas, del que ya había dado muestras durante su estancia en México. La importancia de la orientación primitivista en esos momentos se refleja en el texto «Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no», de 1942, publicado sólo tres años antes de la llegada de Paz a París. Esta exaltación de las civilizaciones an-

1
Octavio Paz, *El arco y la lira,* México, FCE, 1986 (3ª ed.), p. 171.

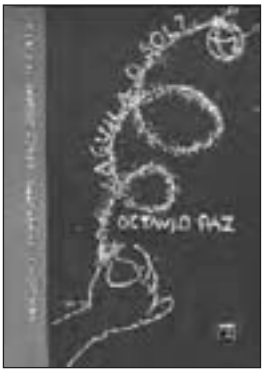
tiguas por parte de Breton se acompaña en este texto de un cierto tono desengañado; frente a ello, el interés primitivista aparecía como una alternativa viable para un surrealismo en crisis. Creo que aquí podemos encontrar una encrucijada clave para explicar al menos unos de los rastros más visibles de la huella surrealista en la poesía de Paz, pues ayuda a explicar el interés que por esos años adopta su escritura, tanto poética como ensayística, por las esencias míticas de lo mexicano.

El surrealismo, como dijo Paz, era por entonces no llama pero sí brasa, y la importancia que para su biografía poética tuvo el contacto con Breton y su grupo no iba a suponer la asunción incondicional de su credo sino el descubrimiento de una vía extraordinariamente fértil a la hora de ahondar en las propias inquietudes poéticas que habían ido madurando en los años previos. *Libertad bajo palabra* es testimonio de una fase de parálisis poética y del anuncio de su superación; y por ello el libro arranca y se prolonga en una incesante puesta en crisis del lenguaje. Ambas experiencias se manifiestan en un sinfín de fórmulas y búsquedas: el viaje hacia la otredad, el poema como campo de batalla no con sino contra la palabra, la búsqueda de la revelación, la recuperación de lo sagrado, la cosmovisión analógica, la centralidad de la imagen despojada de las adherencias del yo poético con el fin de desplegar un lenguaje que no busque el sentido sino la presencia de las cosas convocadas, el erotismo como consecución de la armonía original entre el hombre y la naturaleza o la escritura de espesor mítico, serían algunas de ellas. Los ecos surrealistas serán numerosos (siempre mezclados con otras reminiscencias), y me centraré en un poema que quizás sea el que muestre con mayor amplitud muchos de ellos y los perfiles más nítidos de su asimilación por parte de Paz. Me refiero a «Mariposa de obsidiana», perteneciente al poemario *¿Águila o sol?*[2], para muchos, también para mí, el libro más impregnado de surrealismo y el que abre su etapa más específicamente ligada a sus propuestas en ese momento.

El título del libro contiene una serie de referencias muy reveladoras en cuanto a la forma en que Paz articula su recepción del surrealismo. ¿Águila o sol? es el equivalente a nuestro ¿cara o cruz?, pregunta previa al lanzamiento de la moneda. Esta invocación del azar se une a un imaginario personal de honda raíz mexicana. En la estela de *El laberinto de la soledad* publicado un año antes, el haz de símbolos que despliega el título nos da pautas claras sobre el carácter de la reflexión emprendida por Paz. La disyuntiva entre águila o sol nos enfrenta al problema de la unidad de los contrarios, preocupación central del surrealismo –y ligada en este caso a la preocupación por la identidad mítica de lo mexicano, en una doble vía muy representativa de sus búsquedas de este periodo–: el sol es una de las representaciones de Quetzalcoátl, divinidad máxima del panteón azteca, y el águila es símbolo de México y de lo mexicano y figura ligada a la fundación de Tenochtitlán, la capital del imperio azteca; pero el águila es asimismo emblema de lo solar y para los aztecas el dios águila era también representación del sol. La dualidad se resuelve de nuevo en unidad, anverso y reverso aparecen como símbolos de lo mismo, de un México unitario y plural.

¿Águila o sol? muestra así un rasgo prototípico de la utilización del surrealismo por parte de Paz: su orientación hacia la reflexión sobre la identidad mexicana, como parte de una búsqueda más global y metafísica que anhela el encuentro con el ser profundo de lo existente, la revelación de la totalidad, la fusión con lo otro encarnando en el devenir del poema el fluir del cosmos. Se anhela la conversión de la poesía en operación mágica, cumpliendo una de las exigencias más obsesivamente perseguida por Breton, y en la última sección del libro, titulada también *¿Águila o sol?*, sus poemas dibujan un viaje hacia ese lugar que para Paz fue el que siempre buscó Breton –de ahí el título del artículo de homenaje, «André Breton o la búsqueda del comienzo», que escribió con motivo de su muerte: el comienzo, el origen del ser, el regreso al tiempo del pacto primordial entre los semejantes–. Como muestra «Mariposa de obsidiana», el México primordial sería uno de los reductos míticos de ese tiempo original, y este poema ilustra la adecuación de las búsquedas poéticas de Paz en ese momento con las orientaciones generales del surrealismo, ya que fue el primer poema de su autor incluido en una publicación surrealista: el *Almanaque surrealista del medio siglo* (1950).

La mariposa de obsidiana es imagen de la diosa chichimeca Itzpapálotl, luego con los aztecas Tlazoltéotl. Como suele ocurrir con casi todas las figuras mitológicas, acoge múltiples valores y representaciones: la imagen de Itzpapálotl es emblema de la fecundidad, madre tierra y protectora de los partos, pero también de la destrucción al estar asociada a los sacrificios y a la guerra; su figura repre-



Portada de *Águila o sol*, de Octavio Paz.

2
Citaré por la edición de Enrico Mario Santí, *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, Madrid, Cátedra, 1990.

Octavio Paz.

senta asimismo la expulsión del paraíso celestial y la llegada a la tierra y era diosa de la inmundicia y comedora de los «pecados», regeneradora así del alma humana, e igualmente representa el placer, la voluptuosidad, la fecundidad y la fertilidad. Vinculada a la luna y a la noche, diosa terrestre y nocturna, su condición de Madre Tierra nos remite al tiempo absoluto del origen y su voz es la voz del comienzo, ese tiempo y lugar que, como se ha dicho ya, para Paz fue el punto de llegada de la utopía poética surrealista. Paz se sirve de esta figura en el poema para encarnar la posibilidad de reconciliación de las dualidades antagónicas del mundo que en el texto se declaran perdidas, y para testimoniar dicha pérdida recupera otro hecho fundamental asociado a su figura: a partir del siglo XVI se la vincula con el culto a la virgen de Guadalupe, la virgen criolla de México. El poema recrea el lamento de la mariposa de obsidiana (material que es representación del alma humana y que al mismo tiempo servía para fabricar los cuchillos del sacrificio: nuevo símbolo dual de vida y muerte) al pasar de diosa generadora de vida, madre del cosmos fundida con la naturaleza, a imagen diminuta y yerma encerrada en los muros catedralicios:

> Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma que abandona el pájaro en la zarza. Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores y frutos. En mi vientre latía el águila (pp. 280-281).

Su palabra sagrada testimonia ya desde sus primeras líneas la humillación sufrida, los efectos demoledores de la historia: «Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago Texcoco me eché a llorar» (p. 280). Convertida en otra diosa diferente, despojada de sus antiguos poderes, llora en Texcoco, en la antigua ciudad azteca donde Cortés, tras tomarla y asesinar a su soberano, sentaría las bases de la conquista del imperio azteca. Itzpapálotl encarna así la nostalgia del origen y la visión mítica del mundo que concibe el tiempo de la historia como exilio del paraíso original. Al tratar de recuperar la voz de la diosa, la escritura surge como expresión del deseo de retorno a ese mundo sagrado, ese sagrado extra religioso que fue herencia romántica revitalizada por los surrealistas.

Si nos fijamos en la estructura del poema podemos encontrar un proceso que en buena medida sitúa con nitidez el momento poético de la trayectoria de Paz y asimismo no sería descabellado considerarlo como representación precisa de una parte central de la aventura poética de la modernidad, según los perfiles con que la dibuja el propio Paz en *Los hijos del limo* y que él mismo asumió en su labor de poeta. «Mariposa de obsidiana» despliega un movimiento en tres tiempos idéntico al de la cosmovisión analógica que Paz sitúa como centro del surgimiento y desarrollo de la poesía moderna. Al comienzo del texto, como se ha señalado, encontramos la nostalgia del mundo ido, la antigua era de la luz ahora decapitada, de la plenitud cósmica de la que la diosa era generadora y reguladora, en una dimensión muy similar a la del dios Pan (tan utilizado también por otros grandes poetas de la modernidad). Tras ello, encontramos el tiempo estéril del presente, los estragos de un mundo árido y sin alma que rodea a la diosa, paisaje quieto solo poblado por los signos de la muerte:

> Cada noche es un párpado que no acaban de atravesar las espinas. Y el día no acaba nunca, no acaba nunca de contarse a sí mismo, roto en monedas de cobre. Estoy cansada de este solitario trunco. Dichoso el alacrán madre, que devora a sus hijos. Dichosa la araña. Dichosa la serpiente, que muda de camisa. ¿Cuándo acabarán de devorarme estas imágenes? ¿Cuándo acabaré de caer en esos ojos desiertos? Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo (p. 282).

A partir de este momento, la voz de Itzpapálotl entona la esperanza del regreso, de la superación del tiempo inmóvil del presente gracias a la reconstrucción futura del tiempo de la plenitud recuperada. Lo interesante es que la poesía queda señalada como la emisaria de este anuncio y la encargada de llevar a cabo este renacer. La diosa interpela al poeta y lo invita a que la posea como condición ineludible para alcanzar la meta. El poema se convierte en canto erótico, punto clave en la relectura surrealista de Paz y asimismo de su interpretación de la poesía moderna y de su propia poética, porque cantar ya no es decir el deseo sino culminarlo en un acto idéntico

al de la entrega sexual: «Siémbrame entre los fusilados», dice Itzpapálotl, y continúa:

> Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento [...]. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino no se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios, nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia (pp. 282-283).

La poesía, al tratar de encarnar la fusión erótica, se vuelve acto: entonar la voz de la diosa es poseerla, cantarla es recorrer su cuerpo y entrar en sus rincones escondidos. No hay mejor ofrenda que la posesión, solo así el poema puede lograr el regreso al origen, recuperar los acentos de la voz del mito capaces de entonar no ya los sonidos del cosmos sino su propio fluir. El poema es cortejo, invitación al fulgor instantáneo del encuentro sexual: «Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos» (p. 283). «Allí –como leemos al final– abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino» (p. 283). Si el poema es acción que discurre a través de los cuerpos, sus letras se marcan sobre la superficie de la carne y sus signos quedan trazados en los movimientos del cuerpo de los amantes.

He aquí el lugar de la revelación, un espacio de inminencia siempre a punto de producirse, promesa de plenitud donde la poesía encuentra su sentido. «Mariposa de obsidiana» resume así las líneas fundamentales de la aventura de *Libertad bajo palabra* y más concretamente de *¿Águila o sol?,* poemario que acaba con dos textos que subrayan esa esperanza en el logro de una poesía capaz de transformar el mundo. «Himno futuro» y «Hacia el poema» constituyen un nuevo anuncio de una poesía de inminente advenimiento: aquella en la que «la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción», tal y como se define en las últimas líneas de «Hacia el poema» (p. 297).

Vemos a Paz instalado en una poética que prefiere profundizar en las resonancias mítico-simbólicas del lenguaje antes de dejarse guiar por las corrientes del azar. Elección que no resta intensidad a los ecos del surrealismo en su poesía pero sí define muy claramente su especificidad. Cuando años después explique en *Los hijos del limo* su asimilación de los postulados del surrealismo, señalará: «No se trataba, como en 1920, de inventar sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje» [3].

El lenguaje es entonces espacio, y no instrumento, y en ese lugar se esconde la plenitud; no se trata de cantarla sino de traerla hacia sí, «hacia el poema». *Semillas para un himno,* de 1954, el siguiente libro de *Libertad bajo palabra* que no obstante en las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra* precederá a *¿Águila o sol?,* nos coloca de nuevo ya desde el título en ese punto de la revelación entrevista y su inminencia. La poesía quiere ser aquí restitución de esa palabra solar y evoca la nostalgia de la unidad original del cosmos, allí donde lo diverso era santo y seña de lo uno. Los ecos de las correspondencias de Baudelaire son evidentes, pero también encontramos ese punto del espíritu humano buscado por los surrealistas en el que, como señalara Breton en el segundo manifiesto, la contradicciones más radicales –la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo– pueden ser percibidas en su íntima unidad.

En esta misma línea, *La estación violenta*, publicado en 1958, se abrirá con un epígrafe de Apollinaire que inicia el libro: «¡Oh, Sol! es el tiempo de la razón ardiente», que insiste en esas concomitancias y distancias con el surrealismo: razón ardiente, pasión del pensamiento, poesía que es imaginación liberada pero sometida a un rigor que la dota de mayor profundidad y trascendencia. Es sobre todo este poemario el que mejor evidencia la vocación metafísica de la poesía de Paz, salto metafísico que está implícito en el surrealismo, como ha demostrado Ferdinand Alquie en su *Filosofía del surrealismo*[4], pero sin olvidar que Breton se declaró su enemigo. Si para Breton y los suyos, la inspiración, en forma de pensamiento no dirigido o automatismo psíquico, constituye la forma más pura de la imaginación liberada y liberadora, que se plasmará con mayor fuerza cuanto más arbitraria sean las imágenes empleadas; Paz no se dejará llevar por esta tendencia a llevar al extremo la arbitrariedad en el uso de la imagen sino que optará por subrayar y recargar su espesor trascendente. Ello constituye una de las mayores aportaciones de Paz al surrea-

Portada de *Libertad bajo palabra.*

3
Octavio Paz, *Los hijos del limo,* Barcelona, 1986, p. 209.

4
Ferdinand Alquie, *Filosofía del surrealismo,* Barcelona, Barral Editores, 1974.

Portada de la edición en inglés de *Piedra de sol*.

lismo y en general a la poesía contemporánea. Una dimensión metafísica que encontró más en los románticos que en Breton y sus seguidores, que en mi opinión debe mucho al pensamiento de Heidegger –tema que merecería un estudio más profundo– y que siempre se preocupó de potenciar como se muestra en sus ensayos y en su poesía a partir de la década del 50.

En este sentido, *La estación violenta* encadena poemas que son cantos invocadores del ser y la presencia, de la presencia del ser, camino que fue producto también de su lectura del surrealismo, como así se demuestra en esta cita de un texto sobre este movimiento: «El ser ama ocultarse: la poesía se propone hacerlo reaparecer»[5].

Queda claro entonces que su asimilación de los planteamientos surrealistas se expresó siempre con acentos muy personales. *Piedra de sol,* poema publicado en 1957 y a partir de la segunda edición de *Libertad bajo palabra* aparecerá como cierre del libro, constituye un punto de cruce de todas estas exploraciones y la tentativa más radical hasta ese momento de restituir al lenguaje sus acentos sagrados. En este poema se funden y coexisten el mundo mítico azteca, la contemplación del devenir cósmico a lo largo y ancho del cuerpo femenino, el viaje por las profundidades del erotismo, la visión de la poesía como síntesis superadora de la temporalidad histórica, como rescate del hombre alienado, como regreso a la infancia y a la juventud y como ceremonia capaz de convocar el pasado en el presente poético, en el aquí y ahora del instante en que la poesía fluye. El haz de sus asociaciones simbólicas es imposible de descifrar por completo, pero en general apuntan de principio a fin a la reunificación de las fuerzas aparentemente contrarias que se debaten y combaten en el plano de lo real. El poema se compone de 584 versos, número de días que dura la traslación de Venus alrededor del Sol, tras la cual tiene lugar la conjunción de ambos astros: momento de la fusión mítica de lo masculino y lo femenino. Venus es además diosa de la belleza y estrella de la mañana y de la tarde, del día y la noche; constituye así un surtidor de significaciones contradictorias y de rostros múltiples. Desde el comienzo el poema trata de plasmar la resolución armónica de la ambigüedad cósmica, la conversión de la multiplicidad en unidad, dentro del fluir de las presencias. En idéntica dirección, la mujer ocupa un espacio predominante, mujer arquetípica, detentadora de todos los rostros y ninguno, recorrer su cuerpo será, como se dice en el poema, viajar por el mundo.

Una de las características fundamentales de *Piedra de sol* y que delata su valor de culminación de una búsqueda es que en él no encontramos un proceso que, como los de muchos otros poemas comentados anteriormente, transcurre en un fluir de imágenes que desembocan en el instante de la revelación. Por el contrario en él se recrea la plena plenitud de las presencias, su celebración incesante. El poema comienza y acaba con los mismos versos, se cierra en sí mismo, delimita su espacio exclusivo e inviolable e instaura un tiempo sin principio ni fin idéntico a sí mismo. Su circularidad es también reminiscencia de lo sagrado, pues encarna igualmente la circularidad de la piedra solar, calendario azteca y también el altar de los sacrificios. Por ese territorio discurre un presente puro en el que, como leemos en uno de sus versos, la hora centellea y tiene cuerpo. Al final del poema se abre la puerta del ser, «indecible presencia de presencias», y el instante no huye sino que se «despeña en otro y en otro». Estas epifanías nos devuelven al principio, al principio del poema que es principio de nosotros mismos y principio de todo y donde todo recomienza en su exacta plenitud. Con *Piedra de sol* no plasma solo el instante de la presencia, que es irrupción del ser, sino que crea desde dentro el territorio que lo acoge: el poema. El proceso que *Piedra de sol* culmina se halla jalonado de huellas surrealistas, pues en el surrealismo Paz vio, como tantas veces declaró, no una idea sino una dirección del espíritu, la más antigua y constante, la más poderosa y secreta, y ese rumbo recorrió la médula espinal de su poesía. En cierta ocasión Paz declaró: «Fui surrealista en un momento de mi vida; procuro no ser infiel a ese momento». Probablemente porque ninguna otra propuesta poética le puso en contacto de modo tan frontal con ese territorio oscuro y secreto que sus versos siempre intentaron obcecadamente iluminar.

5
«El surrealismo», en *Octavio Paz. La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1984 (3ª ed.), p. 34.

Giuseppe Bellini

Catedrático Emérito de la Universidad de Milán. Director del Centro di Studi sull´Europa mediaterrànea en la Unidad de Milán. Doctor Honoris Causa por varias Universidades europeas y americanas. Autor de numerosos libros y artículos, traducciones (entre las que destacan las de Neruda y Miguel Ángel Asturias), ha publicado además una difundidísima *Historia de la literatura hispanoamericana* con varias ediciones. Director de revistas (entre ellas *Quaderni iberoamericani*) y colecciones editoriales de amplia tradición y presencia en el mundo europeo y latinoamericano.

DESCUBRIMIENTO Y CONQUISTA: ALGUNAS FIGURAS CUESTIONADAS EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XX

GIUSEPPE BELLINI

Como bien sabemos, la Historia ha sido siempre oficializada según las intenciones del poder constituido y ha cambiado su interpretación según los intereses de la clase dominante, construyendo no pocas veces mitos que han logrado superar los siglos, a pesar de críticas y documentaciones de índole distinta, producidas por la oposición o mejor todavía por la investigación más seria y serena. En el ámbito de la creación literaria el teatro ha contribuido a afirmar tales versiones y mitos, pero no pocas veces ha protagonizado una verdadera batalla en contra, mirando a restablecer la verdad.

En la época final del siglo XX han vuelto a ser cuestionadas por los dramaturgos algunas figuras consideradas fundamentales en la historia oficial de América, como Colón, Cortés, la Malinche, Cuauhtémoc, Moctezuma, Atahualpa, lo que significa una revisión de lo que ha sido el descubrimiento de América y la conquista, según criterios nuevos que se oponen a la versión oficial, impuesta por la nación conquistadora desde hace siglos.

Mi atención va, por el momento, a algunas piezas de autores que se llaman Guillermo Schmidhuber, Enrique Buenaventura, Homero Aridjis, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Bernardo Roca Rey, cuyas obras examino siguiendo la cronología de la actuación histórica de las figuras mencionadas.

1) CRISTÓBAL COLÓN

La primera de estas figuras es la de Cristóbal Colón. Inútil me parece insistir sobre cómo su aventura ha pasado a la historia, el mérito, o demérito, que se le ha reconocido como descubridor, voluntario o involuntario, del Nuevo Mundo.

Como italiano, porque al fin y al cabo por italiano se le ha aceptado, o si queremos genovés, puesto que en la época Italia era sólo una entidad geográfica, me parece oportuno recordar lo que escribía a su propósito, en 1571, Giuseppe Moleto, presentando la edición veneciana de las *Historie del S. D. Fernando Colombo, nelle quali s'ha particolare et vera relatione della vita e de' fatti dell'Ammiraglio D. Christophoro Colombo, suo padre...*[1, 2]: él denunciaba la indiferencia del Rey Católico, frente a «un uomo così chiaro, degno veramente di vivere nella memoria degli uomini, finché duri il mondo»[3]. Y el mundo no ha olvidado nunca a Colón: lo ha ensalzado y discutido continuamente a través de los siglos, hasta llegar, por lo que se refiere a la expresión literaria, al Carpentier de *El arpa y la sombra*.

La vacilante preferencia actual por el término «encuentro» o «choque» de dos mundos, confirma la *vis* polémica que la empresa del Almirante en sí contiene.

En el teatro la presencia de Colón cuenta con una larga historia, que comienza con *El*

1
Giuseppe Moleto, *Historie del S. D. Fernando Colombo, nelle quali s´ha particolare et vera relatione de la vita e de fatti dell´ Ammiraglio D. Cristophoro Colombo, suo padre…*, Venecia, 1571.

2
Editó el libro en Venecia Francesco de' Franceschi, Senese, en la traducción italiana de Alfonso de Ulloa. Una edición facsimilar, con estudio introductivo mio, ha sido realizada con la ocasión del V° Centenario del Descubrimiento (Roma, C.N.R.-Bulzoni Editore, 1992).

3
Ibid., p. 3 (s.n.).

Guillermo Schmidhuber.

Nuevo Mundo de Lope de Vega[4], obra que da inicio a toda una serie de dramas donde el personaje es protagonista. Pero, en este ámbito temático, ha llamado mi atención la insistencia con que se ha dedicado al personaje el dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber, y especialmente de éste el «festejo fársico» titulado *El quinto viaje de Colón*. La pieza constituye la segunda parte de una trilogía que llamaría libre, cuyas piezas están unidas solamente por el nombre de Colón, o mejor, por el espíritu de Colón.

En efecto, el primer drama de esta trilogía, *Por las tierras de Colón* (1987), se centra sobre el tristemente conocido «bogotazo», o sea el momento trágico que acompaña en Bogotá el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, no una violencia que engendra violencia, según se expresa el dramaturgo, sino «ira popular nacida de la esperanza latinoamericana, cuando ésta se cansa de esperar», paradigma «de cuando el pueblo decide por sí solo hacer la historia»[5].

Desconozco el tercer drama de la trilogía, en inglés, titulado *Adios to Columbus* (1992) pero, según informa el dramaturgo, «es una comedia realista sobre la pérdida de la lengua y de las tradiciones entre los exiliados hispanos», y:

> Lleva a la escena la aventura de una muchacha norteamericana que descubre ser nieta de un viejo de origen mexicano. La enfermedad de *Alzheimer* que sufre el abuelo actúa como metáfora de su ocaso, ya que el viejo va olvidando su presente y sólo se comunica en castellano, mientras que la nieta va descubriendo el significado de la hispanidad a pesar de ser únicamente angloparlante[6].

La segunda obra dramática de la trilogía, titulada *El quinto viaje de Colón*, es la que propiamente tiene al Descubridor como protagonista. Schmidhuber afirma que se trata de «una farsa desenfrenada que relata la historia de un pueblo a quien se le perdieron los huesos de su fundador»[7]. Con ello subraya una orfandad dramática: la búsqueda infinita del padre, para que el hijo adquiera historia. La aventura se prolonga por los siglos y es propia de las naciones hispanoamericanas, de modo que la farsa es en realidad un drama.

El autor considera a Colón una «estatua» simbólica, heredando la imagen de Chelderode, y acepta la sugestión profética de Séneca, palabras que el Genovés anotó en su *Libro de Profecías* y que figuran ahora como epígrafe en el drama de Schmidhuber, acompañadas por las del Capitán de navío Joaquín M. Lazaga, pronunciadas en 1898:

> La grandeza de Colón aumenta con la prosecución de los siglos, al contrario, por desgracia, de la madre España, que dio calor y vida a su gloriosa aventura.

Estas expresiones explican la orientación del dramaturgo, claramente evidente en la parte final del drama, donde se documenta la decadencia de la nación ibérica conquistadora, que en Cuba es atacada por la flota de los Estados Unidos, a la que sólo puede oponer el resto de una armada ya poderosa y gloriosa, ahora destartalada y fácilmente derrotada por los *yankee*.

La *Jornada Tercera* pone en escena a la regente María Cristina y al «rey niño», el futuro Alfonso XIII; todo está en contra de España; Francia le es enemiga y favorece la agresión estadounidense. El «Sarao de las Veinte naciones» consagra, sin embargo, un hecho positivo: la independencia de los pueblos de Hispanoamérica.

La infelicidad del continente es la misma de Colón, destinado «a ser un alma en pena, / mientras el Nuevo Mundo sea infeliz». En realidad el dramaturgo rescata el significado del Descubrimiento y de su autor, puesto que Colón sembró la fe en una felicidad que algún día está destinada a triunfar, como ya lo defendía obstinadamente, casi hasta sus últimos días, Neruda, al cual, sin embargo, no se le escapaba el significado del descubrimiento colombino. Cerrando el drama de Schmidhuber el capitán Bustamante dice:

> Por eso Colón siempre nos vigila
> desde el mástil de la esperanza.
> Y un día exclamará de nuevo:
> «¡Alegría... alegría!...»

La escena, indica Schmidhuber, se oscurece paulatinamente y el Sarao «alcanza grandes sonoridades».

El dramaturgo mexicano se ha servido de la historia para reconstruir desde adentro la aventura inacabada de América a través de los siglos, desde su descubrimiento hasta nuestros días, y ha transformado a Colón en ente protector de un continente que se opone al materialismo estadounidense, en línea perfecta con la mejor tradición del pensamiento hispanoamericano. Afirma en una entrevista:

> ¿Cómo es posible que los hispanos hayamos perdido los huesos de nuestro primer descubridor? Fíjate, hay

4
Véase sobre el tema: Francisco Ruiz Ramón, *América en el teatro clásico español*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1993; Giuseppe Bellini, «Scoperta americana e conquista nel teatro di Lope de Vega», en *Re cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spangolo e americano del Secolo Aureo*, Roma, C.N.R.-Bulzoni Editore, 2001.

5
Guillermo Schmidhuber, «Palabras ociosas II», en Olga Doria Peña, *Los entes teatrales. Obra dramática de Guillermo Schmidhuber*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, p. 53.

6
Guillermo Schmidhuber, «Prólogo. Palabras ociosas para *Los entes teatrales*», *ibid.*, p. 8. A propósito del adjetivo *ocioso*, el dramaturgo explica, *ibidem*, que hay que entenderlo como «referencia al ocio griego, contrario al neg-ocio moderno, es decir, a las labores del entendimiento y la creación», y añade: «Acaso sean [estas *Palabras ociosas*] una bitácora de mi pluma».

7
Ibid., p. 88.

> tanta estulticia en nuestra historia hispanoamericana que no puedo dejar de encontrar muchos contenidos fársicos, porque nos hemos acercado al devenir de los tiempos con grandes errores y con fuerzas incontenibles dentro de nosotros mismos que nos han obligado a ir muchas veces por caminos equivocados. La hispanidad no es sólo una etnia, sino también una forma de pensar, un espíritu que tenemos clavado, algo que España tuvo y que Europa tuvo, pero que ya no tienen. Somos mesiánicos y tenemos siempre el deseo de llevar al mundo a su plenitud, aún creemos en la utopía. Esa era la forma de pensar de Colón[8].

La inseguridad perdurante en torno a los huesos del Descubridor confirmaría la pérdida de rumbo de España. Colón es, pues, por Schmidhuber, pretexto para proyectar en tiempos actuales la irresuelta problemática de la identidad americana y de su plena afirmación. La historia del Descubrimiento, no ha encontrado todavía su éxito definitivo, pero Colón queda para el dramaturgo mexicano figura señera que indica un camino a todo el mundo hispanoamericano. Schmidhuber no pone en cuestión la historia de Colón, sino que denuncia el mal uso que se ha hecho de su empresa, a la que otorga el significado de la puesta en marcha de un definitivo rescate del mundo hispanoamericano, rescate que se realizará a partir de la Independencia, debido a países en los que, según teorías que, sobre todo al finalizar la segunda guerra mundial, denunciaban la decadencia de Europa, y por consiguiente de España, hacían de América la depositaria activa de todo lo que estas entidades habían perdido en cuanto a valores positivos.

2) HERNÁN CORTÉS

La segunda figura que domina la historia de América es la de Hernán Cortés. El dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura le ha dedicado una de sus obras teatrales breves, titulada *Crónica*, no una pieza extraordinaria, a pesar de los méritos que le reconoce al autor el maestro Emilio Carballido, por su actividad en la formación de un teatro nacional y el conjunto de su obra[9].

En *Crónica,* el autor vuelve al momento inicial del encuentro de Cortés, en Cozumel, con el continente americano. En esta ocasión el futuro conquistador de México dio, como sabemos, con dos españoles que, náufragos, no fueron ni matados ni devorados por los indígenas, sino que vivían con ellos, uno, Jerónimo de Aguilar, en condición de esclavo, otro, Gonzalo Guerrero, más libre, por haberse casado con la hija de un jefe tribal, con la que, cuando llega Cortés, ya había tenido algunos hijos.

La pieza del dramaturgo colombiano lleva un subtítulo que anuncia claramente su actitud revisionista: *La enrevesada historia de Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar.* «Enrevesada» la historia en sí y porque el autor sospecha a Cortés de haberlo inventado todo, en la primera de sus *Cartas de relación*, la que firma el Cabildo de la apenas fundada Villa de la Vera Cruz, y lo mismo a los cronistas que volvieron más tarde sobre el argumento: Francisco López de Gómara, en su *Historia de la conquista de México*, y Bernal Díaz del Castillo en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

Carátula del programa de mano de *Crónica*, de Enrique Buenaventura.

En su *Relación* el Cabildo de La Vera Cruz trataba de las dos tentativas de Cortés para rescatar a los españoles que, según corría voz, debido al naufragio de la carabela que «dio al través en los bajos de Jamaica»[10], se encontraban entre los indígenas. La segunda vez, la empresa de rescate la capitanea directamente el conquistador y da felizmente con algunos españoles, entre ellos con Jerónimo de Aguilar, ya perfectamente dueño del idioma maya, que se embarcará más tarde con Cortés y será auxilio fundamental, junto con doña Marina, para la comunicación con los indígenas durante la campaña de conquista.

El encuentro con Aguilar, hecho posible por el levantarse de un viento furioso que impide irse a los barcos de Cortés, es interpretado como milagroso:

> Y túvose entre nosotros aquella contrariedad de tiempo que sucedió de improviso, como es verdad, por muy gran misterio y milagro de Dios, por donde se cree que ninguna cosa se comienza que en servicio de vuestras majestades sea que pueda suceder sino en bien[11].

El clima de la narración cortesiana es casi sagrado. Las empresas son ya «altas», encaminadas bajo la protección de la divinidad y al servicio de la corona. Gómara pondrá de relieve la bestialidad de la gente con la que Cortés entra en contacto, pero también la facilidad con que se convierte y se alegra con la destrucción de sus ídolos[12], e insistirá sobre

8
Schmidhuber en Lady Rojas-Trempe, «Entrevista a Guillermo Schmidhuber: 'Veinticinco años de produción dramática de Guillermo Schmidhuber'», en Olga Martha, Peña Doria (ed.) , *Los entes teatrales*, *op. cit.*, pp. 171-76.

9
Emilio Carballido, «Presentación», en Enrique Buenaventura, *Los papeles del infierno y otros textos*, México, Siglo XXI Editores, 1990.

10
Hernán Cortés, «Carta Primera», en *Cartas de relación*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Historia 16, 1985, p. 52.

11
Ibid., p. 54.

12
Francisco López de Gómara, *Historia de la conquista de México*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 27, Cap. XIII.

José Clemente Orozco, "Cortés y la Malinche" (1926). Colegio de San Ildefonso.

el papel evangelizador de Aguilar, individuo que ya había recibido las órdenes menores. También subraya el hecho, estimado por milagroso, que había detenido los barcos de Cortés en ese lugar, permitiendo la llegada del que sería «la lengua y medio para hablar, entender y tener cierta noticia de la tierra por do entró y fue Fernando Cortés»[13].

Es Gómara quien refiere la relación que hace Aguilar de su naufragio y vicisitudes entre los indígenas y las noticias que proporciona en torno a otros náufragos, entre ellos «un Gonzalo Guerrero, marinero», que se casó en Nachancán «con una rica señora de aquella tierra, en quien tiene hijos, y es capitán de Nachancán»[14]. Éste se negó a ir con los españoles y Jerónimo de Aguilar supone que fue «de vergüenza, por tener horadadas las narices, picadas las orejas, pintado el rostro y manos a fuer de aquella tierra y gente, o por vicio de la mujer y amor de los hijos»[15]. Suposiciones, las últimas, que mezclan lo legítimo con lo pecaminoso.

No hará tal Bernal Díaz del Castillo. En su *Historia* el viejo soldado presenta a Guerrero, a través de la relación de Aguilar, amén de con cara desfigurada y orejas horadadas, como hombre estimado por esforzado y capitán peligroso de indios contra los españoles. Con lo que provoca la reacción de Cortés: «En verdad que le querría haber a las manos, porque jamás será bueno»[16].

Esta es la historia, digamos oficial. El dramaturgo Enrique Buenaventura la toma como pretexto para desarrollar en su drama una crítica de fondo a la versión establecida por los cronistas.

En principio, hay que aclarar que el dramaturgo colombiano presenta su pieza como actitud polémica con relación al «día de la raza», celebrado por los españoles: la de *Crónica* es una celebración que no corresponde a la ritualidad política, la de los vencedores, que celebra los lazos de España con todos los pueblos que de ella se han originado, sino a la evocación de un día de la raza vencida, la indígena. Sobre todo es denuncia de la conducta de Cortés, al comienzo de su empresa en Yucatán, que aparece guiado por una fe religiosa algo pegadiza y una decisión inquebrantable de conquista, de territorios, bienes y personas. A través de la denuncia de esta intención de violencia se realiza la condena del hecho histórico que con los conquistadores ha dado vida a lo que es actualmente Hispanoamérica.

El drama de Enrique Buenaventura es una búsqueda de la identidad indígena desde adentro, frente a quien viene de fuera e impone con la fuerza su cultura, pero, acaso sin darse cuenta, el dramaturgo autoriza un egoísmo negativo del grupo indígena y es cuando Guerrero, después de haberse enfrentado con Cortés, piensa en una posibilidad de apaciguarse con él. En efecto, a su antiguo compañero Aguilar, que le recomienda ocultarse con los suyos en bosques lejanos, para evitar más tragedias, le declara:

> Ésta es nuestra tierra y viviremos y moriremos aquí. Trataré de buscar una paz digna y honorable con Hernán Cortés. Le hemos mostrado de qué somos capaces. Le exigiré que respete nuestra neutralidad. Que siga su guerra de conquista como quiera y donde quiera. Que derribe, si puede, a Moctezuma, pero que a nosotros nos deje tranquilos[17].

Palabras que sí representan la plena integración de un europeo en el mundo indígena, del que ya Guerrero se siente íntimamente parte, son también una patente manifestación egoísta, lejana de la solidaridad que se esperaría entre americanos ante el enemigo. Sabemos que en realidad eso fue y que Cortés pudo contar con los odios de los pueblos indígenas entre sí, y sobre todo contra el dominio azteca, para alistar en su empresa a aliados locales.

Por escaso que sea el valor de este breve drama del autor colombiano, destacan posiciones interesantes con relación a Cortés, figura mítica de la conquista, aquí reducida a dimensiones mínimas, desacralizada, diríamos, como no podía ser de otra manera puesto el punto de partida ideológico de Buenaventura. El efecto destructivo de la imagen del conquistador, sin embargo, no lo alcanza el drama. Muy al contrario, mueve al lector con conocimientos de las crónicas de la conquista, que el título mismo de la pieza evoca, a recordar el retrato que de Cortés ha dejado Gómara, como de un caballero del Renacimiento, coronado por la gloria de sus gestas, espléndido en su generosidad y hasta algo «putañero», lo que, al fin y al cabo, acrecentaba, entre los varones, su prestigio. Escribe, en efecto, el cronista que no era un «nuevo rico», sino que:

> Vestía más polido que rico, y así era hombre limpísimo. Deleitábase de tener mucha casa e familia, mucha

13
Ibid., p. 26, Cap. XII.

14
Ibid.

15
Ibid.

16
Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1968, I, p. 104, Cap. XXIX.

17
Buenaventura, *Crónica*, *op. cit.*, p 275.

> plata de servicio y de respeto. Tratábase muy de señor, y con tanta gravedad y cordura, que no daba pesadumbre ni parecía nuevo, [...]. Era muy celoso en su casa, siendo atrevido en las ajenas, condición de putañeros. Era devoto rezador, y sabía muchas oraciones y salmos de coro; grandísimo limosnero; [...]. Daba cada año mil ducados por Dios, de ordinario, y algunas veces tomó a cambio dinero para limosna, diciendo que con aquel interés rescataba sus pecados. [...] Tal fue, como habéis oído, Cortés, conquistador de la Nueva España[18].

Operación frustrada, por consiguiente, la de Enrique Buenaventura en *Crónica*, frente al imaginario del lector.

3) LA MALINCHE

Personaje misterioso e inquietante el de la Malinche, ampliamente tratado y cuestionado por mexicanos y no. Octavio Paz define a la mujer que acompañó a Cortés en la conquista de México, y fue su autorizada intérprete y amante, símbolo de la violación, mujer que «encarna lo abierto, lo chingado», frente a los indios, «estoicos, impasibles y cerrados»[19]; para el poeta y ensayista mexicano, Cuauhtémoc y doña Marina son «dos símbolos antagónicos», y el primero «único héroe a la altura del arte»[20].

Ya Bernal Díaz del Castillo informaba elogiosamente y con respeto, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* acerca del personaje, a quien hace «desde su niñez [...] señora de pueblos y vasallos», y «excelente mujer y buena lengua» en todas las campañas de Nueva España, Tlascala y México[21]. También nos informa que la mujer consideraba que Dios «le había hecho mucha merced», no solamente con haberla sacado de su idolatría, sino con haberle dado la oportunidada de tener un hijo de «su amo y señor Cortés, y ser casada con un caballero como era su marido Juan Jaramillo», y que «en más tenía servir a su marido e a Cortés que cuanto en el mundo hay»[22]. ¡A su manera un espejo de virtud, como se puede ver!

De la colaboradora y amante del conquistador de la Nueva España se ha ocupado el dramaturgo mexicano Celestino Gorostiza, en la pieza en tres actos titulada *La Maliche*, drama que define como «interpretación histórica»[23], pero más bien historia novelada, como era inevitable en una obra de teatro.

En el primer acto se nos presenta el encuentro entre Cortés y la Malinche, ya regalo de los indígenas al conquistador, y el progresivo enamoramiento de ambos. Más que el texto, que no produce mucho entusiasmo en sí, valen las sugerencias escenográficas: los dos que «se miran largamente con admiración y simpatía», con el añadido comentario: «No es solamente el flechazo de un hombre y una mujer, sino el impacto de dos mundos predestinados el uno para el otro, que se encuentran por primera vez[24]». Es ésta la tesis romántica del dramaturgo: un encuentro feliz, que da lugar al primer mestizaje. Todo lo contrario, naturalmente, de lo que expresa Paz en *El laberinto de la soledad*.

La figura de la Malinche se presenta ya en el primer acto como convencida y hábil colaboradora de los invasores de las tierras mexicanas, pero con un halo tierno, el del amor, que en el último acto se transformará en drama, cuando, ya acabadas sus empresas, rico y cubierto de gloria Cortés, llega su legítima esposa, que la misma noche muere, dejando insoluta la sospecha de un asesinato, voz que los enemigos del conquistador no dejaron de difundir.

Y es cuando, egoística e injustamente acusada por su amante, doña Marina se le rebela, defiende su inocencia y recupera la dignidad perdida, bien consciente de que ha empezado para los dos el tiempo del castigo, pero también de lo que representa el hijo que han tenido:

> De todas nuestras quimeras, de todas nuestras ilusiones, sólo queda una realidad. Este hijo nuestro en el que estamos fundidos, que es un hombre nuevo y con el que empieza una raza nueva en un mundo nuevo[25].

Años después Miguel Ángel Asturias afirmará, en *Maladrón,* lo mismo, es decir, considerará el nacimiento del hijo de la india Titil-Ic y el español Blas Zenteno un evento extraordinariamente positivo: «dos razas ya fundidas para siempre como dos Océanos de sangre»[26].

Sin embargo, en el drama de Celestino Gorostiza, cuando por fin los personajes se hacen reales en el dolor y la preocupación, se abre paso también la perspectiva de un repudio futuro, del odio de la nueva raza hacia sus progenitores. Y es siempre la Malinche que vence el desaliento:

> No importa. Quizá algún día, dentro de muchos años, esta raza llegue a ser suficientemente grande para darse cuenta de la pequeñez de nuestras flaquezas. Tal vez entonces, comprenderán que ciertamente

18
Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias*, en AA.VV., *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Atlas (BAE), 1946, I, cap.XXLII, p. 375.

19
Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 94.

20
Ibid., pp. 94-95.

21
Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Historia 16, 1984, p. 158 (cap. XXXVII).

22
Ibid., p. 159.

23
Celestino Gorostiza, *La Malinche*, en Antonio Magaña Esquivel (ed.), *Teatro mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, IV.

24
Ibid., p. 447.

25
Ibid., p. 511.

26
Miguel Ángel Asturias, *Maladrón*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 184.

David Alfaro Siqueiros. "El tormento de Cuauhtémoc" (1950). Palacio de Bellas Artes.

son los padres los que engendran a los hijos, pero que son los hijos los que, a la medida de su propia estatura, honran y engrandecen a sus padres. Algún día ellos nos harán grandes a nosotros[27].

Estas palabras revelan una íntima adhesión a la filosofía de la «raza cósmica» de Vasconcelos.

Otros personajes, además de la Malinche, deambulan por el drama de Gorostiza: un Cortés en todo dependiente de la astucia de doña Marina en su actuación, desalentado, enamoradizo y romántico; capitanes poco fiables y arteros; un violento Alvarado, dispuesto a medidas fuertes, como las actuará tiempo después en México y Guatemala. En fin un héroe positivo, el ficticio emperador Cuauhtémoc, de quien los capitanes de Cortés sospechan, y acepta ser sometido al tormento con la dignidad propia de las grandes figuras de la historia, despojándose –un poco teatralmente, hay que decirlo, pero en teatro estamos– de manto, corona y cetro para consignar su desnudez de hombre común, esclavo de los nuevos dueños:

> ¡Pero no! ¡No será al emperador de los mexicanos a quien inflijas esa humillación! ¡Se acabó la farsa! ¡Tú eres el que manda! ¡Ya no hay emperador de los mexicanos! ¡A quien vas a atormentar es a un esclavo! ¡Un pobre tameme sin patria y sin nombre! Vamos, señores[28].

4) CUAUHTÉMOC

La figura del último emperador mexicano la presenta Salvador Novo en su acto único de 1962, *Cuauhtémoc*[29]. Se trata de una pieza que puede representarse, advierte, hasta con sólo dos actores, con máscaras, uno de los cuales, sin embargo, aparece de tanto en tanto, descubierta la cara, anunciando e ilustrando los hechos, haciendo referencia concreta a la historia de la conquista de la capital azteca, a la rebelión contra Alvarado durante la ausencia de Cortés, a la fuga de los españoles, parte de los cuales mueren ahogados en la laguna, a la reconquista de la ciudad, al sitio y la resistencia de los sitiados, ya regidos por Cuauhtémoc, después de muertos Moctezuma y su sucesor Cuitláhuac, cuyo mando dura sólo ochenta días, puesto que se lo lleva una enfermedad misteriosa.

El drama de Novo no es gran cosa: se reduce a ilustrar la actitud pasiva de Moctezuma, el cual, ante la llegada de los españoles cree encontrarse frente al regreso airado y vengativo de Quetzalcóatl. No lo cree así el joven Cuauhtémoc, que lo incita a oponérseles y sucesivamente intenta, sin éxito, obtener la solidaridad de los reyes tributarios de México. Naturalmente, en la pieza se pone de relieve la sed de oro de los conquistadores, el uso torcido de un presunto derecho divino, sostenido por un casi fantasmal Fray Bartolomé.

La conclusión es la muerte del joven emperador, relatada por el actor sin máscara, quien hace referencia a la relación de Cortés en la quinta de sus *Cartas*.

Puede decirse abiertamente que la figura del héroe infeliz no ha sido explotada con éxito por el dramaturgo mexicano. El drama es inadecuado a la posible grandeza trágica del personaje. Y aquí de nuevo es infinitamente más eficaz la relación, no tanto de Cortés, que subraya solamente el peligro que «Guatemucín» representaba y la justicia de darle muerte[30], sino la de Bernal Díaz del Castillo, que bien hubiera podido darle a Salvador Novo motivo de inspiración más eficaz. Escribe el cronista:

> Y sin haber más probanzas, Cortés mandó ahorcar a Guatemuz y al señor de Tacuba, que era su primo. Y antes que los ahorcasen, los frailes franciscos les fueron esforzando y encomendando a Dios con la lengua doña Marina. Y cuando le ahorcaban, dijo Guatemuz: «¡Oh, Malinche: días había que yo tenía entendido que esta muerte me habías de dar y había conocido tus falsas palabras, porque me matas sin justicia! Dios te la demande, pues yo no me la di cuando te me entregaba en mi ciudad de México»[31].

Con el relativo comentario personal, que al fin y al cabo, a pesar de elementos utilitarios, ahonda en la dimensión de la tragedia:

> y verdaderamente yo tuve gran lástima de Guatemuz y de su primo, por haberles conocido tan grandes señores, y aun ellos me hacían honra en el camino en cosas que se me ofrecían, especial en darme algunos indios para traer yerba para mi caballo. Y fue esta muerte que les dieron muy injustamente, y pareció mal a todos los que íbamos[32].

Donde se ve como el antiguo cronista tenía más sentido dramático que no el dramaturgo contemporáneo. Y es ésta de Bernal Díaz la visión permanente del triste destino

27
Gorostiza, *op. cit.*, p. 511.

28
Ibid., p. 505.

29
Salvador Novo, *Cuauhtémoc*, en *Teatro mexicano del siglo XX, op. cit.*, IV.

30
Cortés, *op. cit.*, pp. 360-361.

31
Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 277-278.

32
Ibid., p. 278.

de Cuauhtémoc. Una vez más el teatro no alcanza la dimensión de la crónica.

5) MOCTEZUMA

Otra gran figura cuestionada en el teatro es, naturalmente, la del emperador Moctezuma, que inexplicablemente se rinde ante los creídos dioses que llegan del mar.

El caso ha ocupado, y preocupado, la Historia. En el teatro, en años todavía recientes (1980), de Moctezuma ha tratado el novelista, poeta y dramaturgo mexicano Homero Aridjis en la pieza homónima, ahora reunida con otro drama bajo el apocalíptico título calderoniano de *Gran teatro del fin del mundo*[33].

El autor mexicano es bien conocido por su poesía y su narrativa; de ambas yo también me he ocupado[34]. Menos conocido es el teatro de Aridjis, y en éste, *Moctezuma* es un drama significativo.

La pieza no está dividida en actos, sino en seis momentos, que contemplan: 1-*Moctezuma en la Casa de lo negro*; 2- *El regreso del dios*; 3- *El teatro mágico de Moctezuma*; 4- *Moctezuma en la Casa de las aves*; 5- *La matanza en el Templo mayor*; 6- *Moctezuma en el Mictlán.*

¿Un drama representable? Creo que difícilmente, lleno como está de personajes fantásticos y simbólicos que se mezclan y se transforman incansablemente, animales, esqueletos, puras esencias, fantasmas, entes incorpóreos, sólo marco transparente, en un mundo de sombras y de colores, reflejados en superficies de espejos que permiten ver antes lo que va a ocurrir, reales e irreales al mismo tiempo, mudos y parleros, representaciones obsesivas y seres de identidad deforme, en constante mutación.

A través de todo este derroche de simbología indígena, de dificilísima comprensión, a lo menos para el europeo, desfila la historia del emperador azteca: un vivo-muerto o muerto que habla. En sustancia, un ser destinado a la destrucción, despreciado por los dioses creadores y por las divinidades de los ínferos, sometido a singular tormento de construcción-aniquilación, de existencia-inexistencia, de voz sin voz, de poder sin poder, de aceptación y rechazo. Un universo por su excepcionalidad fascinante, que muda continuamente y representa un inframundo poblado por un sinnúmero de misteriosas e inquietantes presencias, hacia donde todo fluye, es juzgado y aniquilado.

Desde los temores que acompañan la percepción de la llegada de los extranjeros creídos dioses, hasta la prisión de Moctezuma, desde la destrucción de los ídolos realizada por Alvarado y su gente en ausencia de Cortés, hasta la muerte a pedradas del emperador –¿rebelión de su pueblo o asesinato de los españoles?–, toda la historia que le concierne desfila en estas páginas como en volutas de humo, hechos aludidos más que contados, evocados en la memoria de quien se acerca al texto por pulsiones más que por realidades.

Homero Aridjis.

Los datos de la historia se presentan como envueltos en una gasa de la que emergen de repente, y de inmediato desaparecen, los hechos como los personajes, y se deforman. El final representa el rechazo definitivo de Moctezuma, quien es para el mundo indígena un ser negativo, criminal, por no haberse opuesto a los invasores.

La pieza finaliza con la figura-sombra del culpable, consciente de que va hacia el «lugar de la extinción total»:

> Moctezuma comienza a andar. Los dos Xólotls, en los extremos, al querer avanzar hacia él se tambalean y caen, uno en las fauces abiertas de una serpiente, el otro en la boca de un esqueleto, como en trampas disimuladas que dan a abismos. El perro descabezado guía. Moctezuma cruza el río Chiconahuapan, sobre el que pasan los difuntos nadando. Él lo cruza de pie, solemnemente, como en una ceremonia. Las mujeres, los sirvientes lo siguen. Los músicos negros tocan, el tecolote ríe y tose, la guacamaya dice cosas ininteligibles, como palabras en náhuatl dichas al revés, los gatos maúllan y los perros ladran. Cuando va a mitad del río, sus dos vasallos corren detrás de él, como si se hubieran quedado rezagados y quisieran alcanzarlo. Van de prisa, sobre el aire, sombras sopladas por el viento[35].

Nada queda ya de la grandeza de los personajes ilustres y desgraciados de la Historia. En la realización dramática de Homero Aridjis, Moctezuma es el responsable del desastre nacional y nada merece de la dignidad con que, a pesar de su debilidad, nos lo han presentado los protagonistas españoles de la conquista, Hernán Cortés y Díaz del Castillo, quienes lo conocieron en su pleno poder y majestad.

33
Homero Aridjis, *Moctezuma*, en *Gran teatro del fin del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

34
Cfr. Giuseppe Bellini, «De un mundo a otro: la obra de Homero Aridjis», en Rocío Oviedo, *México en la encrucijada. Octavio Paz y la cultura hispánica en el fin de siglo*, Madrid, Ediciones Gondo, 2000; *Idem*, «Más allá de las palabras: la poesía metafísica de Homero Aridjis», en Thomas Stauder, *La luz queda en el aire*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2005.

35
Aridjis, *op. cit.*, pp. 113-114.

Muerte de Atahualpa en la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala.

Cuenta el primero que el «señor» Moctezuma salió a recibirlo «con hasta doscientos señores, todos descalzos», y él «venía por medio de la calle con dos señores, el uno a la mano derecha y el otro a la izquierda», y que cuando fue a abrazarlo esos dos señores le detuvieron con las manos «para que no le tocase»[36]: un ser divino.

A distancia de muchos años Bernal Díaz del Castillo conservaba todavía la memoria del primer impacto con la figura imperial; en toda su crónica se refiere al personaje como al «gran Moctezuma», y añade detalles a la presentación de Cortés, significativos de su estupor y admiración:

> e ya que llegábamos cerca de México, [...], se apeó el gran Moctezuma de las andas, y traíanle del brazo aquellos grandes caciques debajo de un palio muy riquísimo a maravilla, y la color de plumas verdes con grandes labores de oro, que colgaban de unas como colgaduras, que hubo mucho que mirar en ello; y el gran Moctezuma venía muy ricamente ataviado, según su usanza, y traía calzados unos como cotaras, que así se dice lo que se calzan, las suelas de oro, y muy preciada pedrería encima de ellas[37].

A continuación el cronista confirma que los que acompañaban al emperador le «detuvieron el brazo a Cortés que no le abrazase, porque lo tenían por menosprecio»[38].

El teatro de Aridjis desacraliza eficazmente el mito: ya no se trata de ensalzar al gran soberano, ni de compadecerlo en su desgracia, porque la desgracia no ha sido sólo suya, sino de todo un pueblo. La historia queda así revisada en sus consecuencias a través de los siglos, tiempo que va de la caída del imperio azteca al México de la edad presente.

6) ATAHUALPA

Bien distinta es la actitud del peruano Bernardo Roca Rey frente al soberano inca, en su tragedia en un acto, *La muerte de Atahualpa*, que escribe en 1950 y estrena varios años después[39]. El infeliz personaje es representado por el dramaturgo, con participación, en los momentos finales de su existencia, cuando prisionero de Pizarro, después de haber pagado el ingente rescate en oro que sabemos, acarreado por sus súbditos desde todos los rincones de su inmenso imperio, es condenado a muerte.

De la hoguera le salva su conversión forzosa a la religión cristiana, obtenida por el padre Vicente de Valverde, para concluir sin embargo con la muerte por garrote.

En el drama actúan solamente tres personajes: además de Atahualpa, cargado de cadenas, el fraile, con una cruz en las manos, y el traidor Felipillo, quien, como intérprete, según cuenta la historia, había formulado falsas acusaciones contra su rey y con ellas contribuyó fundamentalmente a su condena. Una condena, por otra parte, que ya había decidido de antemano Francisco Pizarro, para liberarse del incómodo personaje.

Durante toda la representación, según dispone el dramaturgo, «se escucha a lo lejos el redoble fúnebre de los tambores castellanos, mezclado con plañidos de mujeres y broncas voces de la soldadesca»[40]. La escena va cargándose progresivamente de dramatismo. Elementos propios de la metafísica entran en discusión. Mientras el fraile le recuerda al condenado que la muerte lleva al conocimiento de Dios y constituye el fin último del hombre, Atahualpa le opone:

> ¡Principio o fin! ¿Qué más da?... ¿Sabes tú lo que eras antes de nacer? ¿En qué región de helados cristales o espesas tinieblas morabas?... Pues, la muerte, ¿no es acaso igual a ese «antes de nacer»?. Volvemos al principio, a la Nada; eso es todo... Pavor deberíamos tener a la vida, al mundo cuando vamos a entrar en él. Felizmente la Naturaleza es tan sabia que nos priva de todo sentido cuando nacemos, porque, de tener conciencia, desgarraríamos las entrañas de nuestra madre para ahogarnos en ella y no conocer así, jamás, la codicia, la injusticia, la traición... Volvemos a la Nada, y eso es todo...[41].

Con este discurso el Inca cobra dimensión; frente al fraile que le reprocha que habla como un herético, cuando acaba de recibir el bautismo, Atahualpa contesta que al contrario habla «como un hombre» que «ha visto cometer los mayores atropellos por codicia, que ha sido traicionado y a quien la injusticia lleva a la muerte...»[42].

Ésta es la denuncia del dramaturgo: el Inca es un inocente injustamente condenado por la fuerza bruta de los vencedores, sedientos de riqueza, de oro, como les reprochaba también Guamán Poma de Ayala en su *Corónica y buen gobierno.*

36
Hernán Cortés, «Carta segunda», en *Cartas de relación*, *op. cit*, p. 115.

37
Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 313.

38
Ibid., p. 314.

39
Cf. José Esse Murga, «El teatro en el Perú», prólogo a *Teatro peruano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 19. Informa Murga que el drama se estrenó en 1957, bajo la dirección del autor, en un escenario al aire libre, el de las ruinas preincaicas de Puruchuca.

40
Bernardo Roca Rey, *La muerte de Atahualpa*, en José Hesse Murga, *Teatro peruano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 181.

41
Ibid., p. 185.

42
Ibid., p. 186.

Y de repente en el drama, sobre el lamento que se oye a lo lejos de las mujeres que lloran la muerte de su señor, plegaria que nos lleva al conocido lamento de la elegía quéchua *Apu Inca Atawalpaman* –tan estupendamente traducida por José María Arguedas–, se introduce la persona del traidor, Felipillo, que llega a tomar venganza de su odiado señor.

La discusión entre los dos se vuelve dramática; se trocan los papeles y el uno representa en el otro sus propios fantasmas, reprocha su propia conducta por interpuesta persona: la muerte de Huáscar, la traición del súbdito, la venganza vil, la dignidad perdida frente al invasor y a la muerte. Pero el trágico juego termina: el Inca recupera su dignidad en el momento de ir a morir y el traidor se le humilla «cayendo en tierra y casi arrastrándose tras él»[43].

El dramaturgo peruano logra en *La muerte de Atahualpa* una obra de gran hondura y dramatismo. Con ella se sitúa dentro de la tradición que ve en Atahualpa la víctima inocente de la conquista, como lo ha visto la comunidad de los vencidos. Se trata de una clara denuncia, que restituye dignidad al monarca incaico, en perfecto acuerdo, por otra parte, no con la versión de los vencedores del momento, sino con un cronista «moralista» como lo fue Cieza de León, quien en su *Descubrimiento y conquista del Perú* refiere con acentos de protesta los hechos.

Sin exitación alguna Cieza acusa a Felipillo de traidor y denuncia en Pizarro la decisión previa de matar al Inca, decisión en la que, junto con otros, Almagro «fue parte para que Atabalipa muriese»[44]. Al cronista le debemos la descripción dramática del dolor y desesperación de las mujeres de Atahualpa y de las sirvientas, «que parecían rasgar las nubes con alaridos», y «Quisieran muchas matarse y enterrarse con él en la sepultura» aunque «no les fue permitido»[45]. Una verdadera tragedia, que Cieza de León condena y en la que ve el verificarse mas tarde la justicia divina: todos han muerto los que «tan malamente» mataron a Atahualpa, pero han muerto ellos mismos «malamente», de modo que, según el cronista,

> podráse, por Atabalipa, decir el refrán de «matarás y matarte han»; y «matarán a los que te mataren». Y así los que tiene por culpantes, en su muerte, murieron muertes desastrosas: Pizarro, mataron a puñaladas; y Almagro, le dieron garrote; fray Vicente, mataron los indios en la Puná; Riquelme, murió súbitamente. Pero Sancho, que fue el escribano, le dieron en Chile muerte cruel de garrote y cordel[46].

La empresa de los dramaturgos hispanoamericanos, dedicada a enjuiciar, ensalzar o disminuir a las figuras históricas del pasado, en sustancia a cuestionar la historia, ha tenido éxito vario desde el punto de vista artístico, como se ha visto, pero siempre atestigua la atracción que las figuras eminentes han ejercitado sobre quienes, con participación, investigan el pasado para llegar a una explicación convincente del presente.

43 *Ibid.*, p. 201.

44 Pedro Cieza de León, *Descubrimiento y conquista del Perú*, Madrid, Historia 16, 1986, p. 187.

45 *Ibid.*, p. 188.

46 *Ibid.*, p. 189.

Mercedes Cano Pérez

Licenciada en Humanidades por la Universidad de Alicante y colaboradora de la Unidad de Investigación de dicha universidad Recuperaciones del Mundo Precolombino y Colonial en la Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Es además profesora de Lengua y Literatura españolas en el Instituto de Educación Secundaria Bellaguarda (Altea). Actualmente está realizando un trabajo de investigación más amplio sobre la figura de Lope de Aguirre en el discurso histórico y literario hispanoamericanos.

LA FIGURA DE LOPE DE AGUIRRE EN ABEL POSSE: LA FRAGUA DEL PERSONAJE

MERCEDES CANO PÉREZ

Pocos personajes históricos pertenecientes al periodo de la conquista de América han adquirido esa poderosa aureola mítica que conserva todavía Lope de Aguirre. Historiadores y literatos han caído a partes iguales bajo su embrujo, a veces para admirar la hazaña del hombre y otras para abjurar los crímenes del tirano. Uslar Pietri, en su ensayo «El peregrino», cree ver la causa de esta fascinación en el profundo «sentido de lo dramático, de lo histórico y de lo mágico»[1] que posee el personaje en cada uno de sus actos.

Este hidalgo nacido en Oñate (Guipúzcoa) en la segunda década del siglo XVI protagoniza una historia que no parece al principio tan distinta a las de otros que llegaron al Nuevo Mundo buscando suerte y riquezas. Sin embargo, lograría que sus pasos resonasen más que el resto, tal vez por el arrojo que puso a su empeño, por su personalidad abismal. Estuvo alrededor de treinta años en las Indias, casi siempre como uno más. Vivió el ambiente de crispación política provocado por la promulgación de las Leyes Nuevas de 1542 y se mantuvo casi siempre del lado del rey aunque con algún desliz que era perdonado al combatir al próximo insurgente. En una de estas campañas bélicas recibió un arcabuzazo en la pierna y desde entonces su cojera le acompañó como otro rasgo más de su personalidad. Era de carácter huraño y poca conversación, sólo se le conocía una debilidad, Elvira, su hija mestiza. En 1559 el marqués de Cañete encarga al gobernador Ursúa una expedición al célebre reino de El Dorado. Aguirre, un aventurero ya entrado en años, se enrola en esta empresa de dudoso éxito con unos objetivos muy distintos: aquí se inicia su plan suicida, su acceso delirante al mundo de los mitos. Una vez dentro del río Marañón consigue mediante intrigas bien calculadas matar a Ursúa y a sus allegados y proclamar como príncipe al ambicioso joven Fernando de Guzmán, que se convertirá en un títere en sus manos. A continuación, hace que los expedicionarios, ya bajo su mando, firmen un documento de desnaturalización de los reinos de España, una auténtica afrenta a la autoridad vigente. Por si esto fuera poco, escribe una airada carta a Felipe II que sella su paso por la historia: reprocha al rey su ingratitud, le recuerda sus servicios y se lamenta de haber tenido que llegar a esos extremos reivindicativos. Aguirre ya ha advertido a sus hombres que El Dorado es en realidad el reino del Perú, el único premio por el que merece la pena dejarse la vida. Así, mata o hace matar a los que le estorban, o a los que cree que lo harán. Su poder de control es absoluto y mientras viajan hasta la desembocadura del Amazonas todo pasa por sus manos. Después cruza a Isla Margarita y ahí sufre las primeras deserciones: hombres que huyen sobrepasados por la culpabilidad de sus delitos, confiando en un supuesto perdón real. Pero el tirano no se amilana, entra en Venezuela y encuentra en la localidad de Barquisimeto un final acorde con sus dimensiones: todos sus marañones (excepto uno) le abandonan y, cercado por el enemigo, mata a Elvira a puñaladas para evitarle escarnios y humillaciones propios de la hija de un traidor. Ya libre, tras haber borrado su descendencia

1
Arturo Uslar Pietri, *La creación del Nuevo Mundo*, Madrid, Mapfre, 1991.

en este mundo, anda solo al encuentro de los dos arcabuzazos que sus propios soldados (ahora de nuevo súbditos reales) le regalarán con gran rapidez y decisión, cualidades propias de quien teme que la víctima deje algún testimonio incómodo. Es el lunes 27 de octubre de 1561.

Como es lógico, esta hazaña de dimensiones épicas ha sido ampliamente glosada desde sus orígenes. Partiendo de los cronistas, primitivos «cantores» de la furia de Aguirre, hasta llegar a los novelistas contemporáneos[2], la imagen del tirano se ha mostrado versátil y susceptible de varias interpretaciones. La que aquí nos ocupa es la que Abel Posse nos ofrece en *Daimón* (1978) que, según sus propias palabras, es «una novela transhistórica, metahistórica»[3] que le servirá no sólo para recrear la figura terrible de Aguirre, sino que además se convierte en un intento de comprensión de la realidad y la historia americanas[4]. El planteamiento de la obra es la resurrección del tirano que, haciéndose acompañar de todos sus hombres, vuelve al mundo para proseguir su jornada imposible durante cinco siglos más, reanudando de nuevo «la fiesta de la guerra»[5]. Un Aguirre incestuoso y endemoniado vuelve a la vida con toda la energía maquiavélica de antaño, pero ingresará en un mundo que ya no es el suyo: llega al país de las Amazonas y le aburre su sensualidad sin malicia, ve en la Cartagena del siglo XVIII ese juego del progreso y del comercio que aniquila las antiguas jerarquías al tiempo que crea las suyas propias y visita con su séquito de marañones el anhelado Paytiti, país del oro, cuyo príncipe vive triste, como «un empleado de su propia opulencia»[6]. Esto corresponde con la primera parte de la novela, que se cierra con un Aguirre hastiado de sus propias andanzas y que buscará, mediante el anonimato, un camino individual hacia la felicidad.

Dicho trayecto aparece trazado en el segundo bloque en el que Lope vive al fin el amor junto a sor Ángela en un entorno ancestral, el Machu Picchu. Sin embargo esta quietud pronto abruma al hombre de acción y decide conocer la floreciente República donde descubre que todos sus marañones han prosperado: Blas Gutiérrez (antes escribano) es el prototipo del hombre ilustrado y fundador del Partido Liberal; Diego de Torres, el soldado aspirante a místico algo torpe y apocado es ahora un famoso líder estudiantil, «entregado de lleno a la mística revolucionaria»[7]; el cura Alonso de Henao ha ascendido a la categoría de Obispo y Carrión, el verdugo vocacional, se ha convertido en un coronel beligerante al que todos temen en secreto. Aguirre está fuera de juego: decide optar por un cambio radical y consuma el «erocidio matrimonial» con el necesario asesinato de su esposa. Se siente tan desolado que necesita a Huamán como guía de su proceso de liberación espiritual, tras el cual consigue entrar en «lo abierto», «deshistorizarse»[8] y sentirse poco a poco americano. Viaja entonces por un continente devastado por la injusticia y la explotación y presencia finalmente el levantamiento de las fuerzas armadas a cargo de Carrión aventado, como siempre, por el amparo teológico de Monseñor Henao. En Cuzco, Aguirre se reencuentra con la Mora, un antiguo amor imposible, y vive con ella el renacer de la concupiscencia al tiempo que viene «oliendo su propia muerte»[9]. La joven, imbuida por el idealismo revolucionario de Torres, le propone unirse con él a su grupo de resistencia, y ahí Aguirre vuelve a sentir su «demonio», su necesidad de traición, su hambre de poder. En este momento en que el protagonista vuelve a encarrilar su imagen prototípica, a encarnar los rasgos de que la literatura y la historiografía le han dotado, muere accidentalmente, atragantado por un hueso. Pero el estigma de maldad y crueldad que representa no desaparece con él.

La visión posseana de la figura de Aguirre muestra unas peculiaridades que trataremos de analizar en este trabajo. Se trata de un personaje construido sobre unos principios caracterizadores capaces de dar unidad a una novela que en principio manifiesta una estructura poco solvente por sí misma. Lope está en cada fisura de la narración para hilvanarla con su presencia imponente: es una creación maestra. Debemos por tanto desandar el trabajo creador de Posse para atisbar cómo se presenta su personaje desde su misma concepción genesíaca. Para ello partiremos de dos vías de análisis básicas: la primera estudiará a Aguirre en relación con el contexto histórico que plantea la novela (su interacción y su forma de transitar o asumir la historia); la segunda saltará a otros textos, a un paisaje narrativo más amplio que nos permitirá ver el nacimiento del tirano desde otros personajes, desde otras voces.

PERSONAJE E HISTORIA: MECANISMOS CONSTRUCTIVOS

Una de las características que primero salta a la vista en *Daimón* es que el protagonista

Abel Parentini Posse.

2
A este respecto, las novelas más importantes sobre el personaje son, además del *Tirano Banderas* (1926) de Ramón Mª del Valle-Inclán (inspirada, al menos en parte, en el personaje), *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962) de Ramón J. Sénder y *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva.

3
Abel Posse en Silvia Pites, «Entrevista con Abel Posse», *Chasqui*, 22:2 (noviembre 1993), p. 123.

4
«Voy más allá de la historia, a la metahistoria si quieres, para comprender nuestra época, para comprender nuestra raíz, nuestra ruptura, nuestra adolescencia eterna», Abel Posse en Magdalena García Pinto, «Entrevista con Abel Posse», *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), LV:146-147 (enero-junio 1989), pp. 499-500.

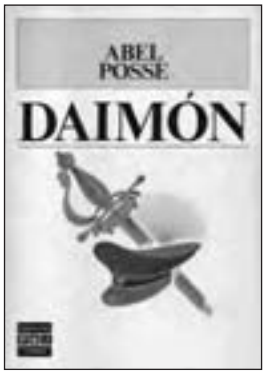
5
Abel Posse, *Daimón*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 9.

6
Ibid., p. 137.

7
Ibid., p. 260.

8
Ibid., p. 226.

9
Ibid., p. 280.



Portada de *Daimón*.

se enclava continuamente en un contexto dinámico, fulgurante, proteico: el suelo que pisa Aguirre siempre se mueve bajo sus pies. En la novela histórica tradicional, el personaje brota de la historia y la habita, siendo un producto de ella: el autor rescata a la figura elegida y detiene el devenir temporal para enfocarla mejor. En este sentido es como si la historia sustentase y fijase con su fuerza inmanente el protagonismo del hombre frente al devenir en el que está inmerso, que es por naturaleza destructor de todo lo humano. En la obra de Posse ocurre lo contrario: es la historia la que habita en el personaje, el cual se caracteriza precisamente por su dinamismo temporal y por su persistencia frente a todo lo voluble. Aguirre fagocita el contexto a fuerza de caminar sobre él, de consumirlo, de integrarlo. Como novela histórica, el procedimiento se invierte y se produce el impacto interpretativo: el tiempo pasa con gran celeridad y cinco siglos no son nada para un hombre que deambula con andares despistados por el florecimiento del comercio colonial, el afrancesamiento aletargado de la república y el auge de las dictaduras militares. Para conseguir esta volatilidad histórica, este contexto en movimiento, la trama novelesca se vertebra a partir del peregrinaje ucrónico de Lope. Aguirre se ha convertido en un vagabundo vocacional y, si su itinerancia espacial nos recuerda a la del personaje real, histórico (pensemos en ese viaje hacia la nada en aguas amazónicas), es también capaz de sorprendernos con un nuevo tipo de peregrinaje, el temporal, que borra las fronteras más básicas de lo racional y lo posible y se propone un trayecto delirante por la historia de América. En *Daimón*, lo histórico, que está hecho de tiempo inasible, inabarcable, aparece asimilado a lo espacial, que es una entidad transitable y al alcance del hombre: Aguirre circula por el tiempo.

Este planteamiento discursivo presupone ya de por sí un marco textual de dislates temporales. La presencia de la anacronía pasa de ser un recurso propio de la Nueva Novela Histórica (como ya destacó Seymour Menton[10]) a convertirse en un procedimiento estructural en la concepción del personaje que contribuye a su sentido y definición. El espíritu anacrónico de Aguirre se traduce en una versátil marginalidad, capaz de redefinirse y reubicarse en cada momento y lugar. Por ejemplo, en Cartagena descubre que los tiempos han cambiado y al conocer las nuevas y poderosísimas armas de fuego «comprendió que el poder de los emperadores europeos era ahora terrible: habían sabido incorporar la ciencia a su maldad de siempre»[11]. Allí siente su derrota con «cierta vergüenza, como de provinciano fracasado en fiesta mayor»[12]. El personaje real era un conquistador en una época en que los conquistadores han perdido independencia y poder; de ahí nace su reivindicación, su disidencia. De modo análogo, el Aguirre de Posse siempre se encuentra fuera de lugar, desubicado, y su manera de vivir la nostalgia adquiere la forma de un encuentro paulatino con lo americano, de identificación con el continente:

> Por primera vez en sus sucesivas vidas se sintió americano. Al menos con el rencor del americano y ese cierto orgullo vegetal y paisajístico que con el tiempo sería confundido con mero folklorismo[13].

En cierta manera, esa visión del protagonista histórico en un momento crepuscular, de decaimiento y crisis vital, nos recuerda la definición que Teodosio Fernández esbozó para una nueva óptica narrativa en la literatura hispanoamericana, adoptada desde finales de los ochenta y caracterizada por contemplar al personaje «desde un ángulo personal, privado, menor, marcado por el desengaño ante empresas azarosas e inútiles coronadas por el fracaso»[14]. En este caso la configuración espiritual de este modelo protagónico se adelantaría hasta 1978, fecha de publicación de *Daimón.*

Por otro lado, se puede afirmar que Posse juega con la idea de la ruptura del pacto de lectura establecido de antemano. Entendemos por pacto de lectura el conjunto de expectativas que el lector se crea al acercarse a una obra y que afecta especialmente a las líneas interpretativas y a la verosimilitud del relato[15]. Al hablar de Nueva Novela Histórica, categoría a la que pertenece *Daimón*, estas perspectivas semánticas se amplían notablemente y la tergiversación de la base referencial es más común, aunque veremos que en este caso es total. Aguirre es un personaje de los que se suele decir que vehiculan ideas, principios o mensajes bien sean positivos o negativos: el Aguirre victimario, rebelde, abominable ha sido el más socorrido, quedando el Aguirre idealista para unos pocos nostálgicos. De forma sorprendente, en Posse nos encontramos con un Lope sin programa ni discurso, cuya «resurrección» le ha hecho surgir de la nada perdiendo paulatinamente su codificación histórica originaria. Lope se reinterpreta desde el presente obviando su carga pretérita: ya

10
Véase Seymour Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*, México, FCE, 1993, p. 43.

11
Daimón, p. 102.

12
Ibid., p. 108.

13
Id.

14
Teodosio Fernández en Luis Sáinz De Medrano (coord), *La Semana de Autor sobre Abel Posse*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997, p. 32. Este estudioso evidencia la presencia de este punto de vista en obras como *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, *La visita en el tiempo* (1990) de Uslar Pietri y *El largo atardecer del caminante* (1992) del propio Abel Posse.

15
Mª Cristina Pons en *Memorias del olvido* (México, S XXI, 1996) advierte que «el género de la novela histórica no sólo es una manera de (re)escribir, sino que también implica una manera de leer. Se podría decir que esta manera de leer entraña un proceso de «percepción dirigida» (Jauss) determinado por el contrato de lectura que el género establece a partir de sus rasgos convencionales y modos de tratar y percibir la realidad histórica. Este contrato de lectura genera en el lector una determinada predisposición frente al texto y provee las pautas, o instrucciones (como las llama Eco), que han de regular el proceso de lectura en la producción de sentido» (p. 29). En el caso que nos ocupa, la novela reformula desde su misma lectura las pautas para su interpretación.

no es el que domina a sus hombres mediante el terror y busca en sus crímenes una reivindicación honesta, pero tampoco es un idealista, un luchador, un revolucionario[16]. Aguirre es simplemente una creación literaria profundamente descastada que, en su continuo caminar, va liberándose progresivamente de su carga semántica previa y obliga al lector a un ejercicio continuo de reconsideración hermenéutica. Es un personaje al que se dota en el relato de una profunda libertad, que juega continuamente a que busquemos su referente histórico para desmentirlo.

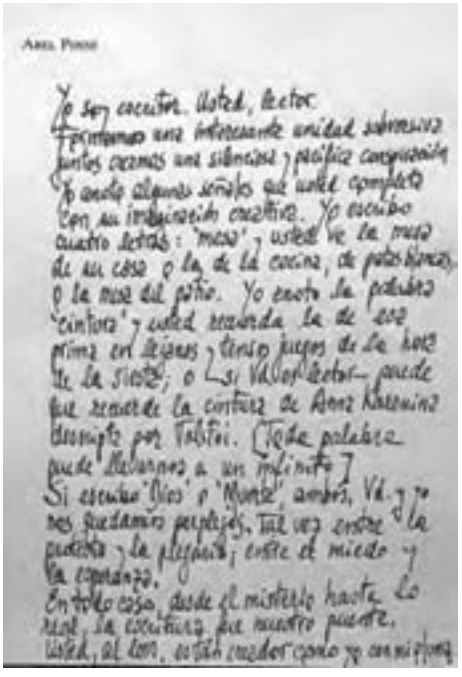
Posse ha indicado en alguna ocasión que Aguirre simbolizaba «la barbarie maravillosa de España, la barbarie que termina con una aventura desopilante y genial, aunque monstruosa» y que en este sentido él se proponía «rehabilitar»[17] dicha barbarie. Quizá la restitución del tirano sea esta visión profundamente personal de un personaje que ya no predica nada, que carece de mensaje, que está condenado a ver un ciclo concluido del que ya no forma parte. Tampoco funciona en su proyecto redentor el espejismo de la salvación romántica: intenta «hacerse» americano, pero cae sobre él la losa de la predeterminación histórica. La embriaguez de poder y traición le llevan a querer engañar a la Mora y apartar del camino al nuevo héroe, el «santurrón Diego de Torres»[18]. A priori, Lope se nos presenta como símbolo del poder, dentro de la categoría de los «daimones», término que aparece definido en *Los perros del paraíso* como «ángeles insolentes» que «moran al margen del código cristiano» y por ello «no necesitan *salvarse*»; su único objetivo es cumplir «las leyes de su misión»[19]. Aguirre es pues un daimón, pero inocuo, fuera de su ámbito originario y reemplazado por una mutación más talentosa, más contemporánea, que es la de la tiranía organizada, hecha sistema. Sólo camina para invalidar su versión oficial, sin tener una nueva que ofrecer. Ya ni siquiera puede ser la imagen de la barbarie y la violencia porque incluso su maldad ha quedado obsoleta: es un espectro en todos los sentidos, es «el fantasma de su fantasma»[20].

De la conjunción entre un contexto eternamente en movimiento y la configuración de un prototipo sin ideario, surge el tercer mecanismo constructivo que estudiaremos en *Daimón*: el *voyeurismo* como forma de interacción entre mundo y personaje. Como ya dijimos, en Aguirre todos vieron una codificación de algo, un símbolo. Posse, en este punto, procura no ver nada y deja que sea su personaje el que vea, ejerciendo el valioso oficio de *voyeur*. De hecho, toda la novela es una exuberante recreación de esta mirada asombrada.

El autor no necesita explicar el demonismo ni la crueldad proverbial de este ser ferino porque lo convierte directamente en una constante histórica de maldad, barbarie y poder, es decir, un daimón. Es significativo en este sentido que la novela reciba su título de esta denominación abstracta, genérica, y no de su encarnación concreta en el texto que sería, en principio, Aguirre. Decimos en principio porque si el tirano es un daimón en el siglo XVI, no lo será en los posteriores: asistimos entonces a su lucha por la supervivencia frente a sus homónimos, al salvajismo de la ley de selección más darwinista, una batalla perdida de antemano. En la propia novela aparece una cita referida al mundo animal que explica en forma de parábola este proceso que describimos:

> Los jabalíes también crean jerarquías y jefes militares. Vive este jefe una vida profundamente antinatural, se hace proclive al abuso y la prepotencia creando serios desórdenes entre el hembraje. Mientras es joven parece imitar al tigre, perdidas las fuerzas transfórmase de jabalí en rencoroso cerdo que los jóvenes despedazan en un sacrificio de renovación[21].

No hace falta que imaginemos quién es ese ex-jabalí desplazado: Aguirre se convierte en una reliquia andante. De ahí que su función queda circunscrita únicamente a la contemplación impertérrita, exenta de predicamento. Lope es un hombre aturdido en un mundo polimórfico que le excluye. Descubrirá que en esa nueva era «habían triunfado los putillos administrativos sobre los guerreros»[22], pero, como carece de la facultad del autoanálisis, no logrará darse cuenta de que él mismo «tenía un sentido arcaico y aristocrático del poder, olvidándose de que todo poder, incluso el suyo, siempre nace de la infamia, de la usurpación»[23]. Posse omite toda limitación significativa en la creación de Aguirre al convertirlo en un espíritu errante, antaño paradigma histórico y ahora sólo *voyeur* caduco de sus



Manuscrito de Abel Posse.

16
Así lo vieron, entre otros, Simón Bolívar, el historiador Segundo de Ispizua o el novelista Miguel Otero Silva.

17
Abel Posse en Sáinz de Medrano (coord.), *La Semana de Autor sobre Abel Posse*, *op. cit.*, p. 77.

18
Daimón, p. 283.

19
Abel Posse, *Los perros del paraíso*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 83.

20
Daimón, p. 212.

21
Ibid., p. 145.

22
Ibid., p. 113.

23
Ibid., p. 269.

Klaus Kinski interpretando a Lope de Aguirre en *Aguirre, la cólera de Dios*.

herederos en la atrocidad: los modernos tiranos del caudillismo militar, es decir, Carrión y sus esbirros. Así, el personaje no necesita coartada en su itinerancia americana y puede opinar y admirar, fundirse en lo que ve aunque sin entender nada, ni siquiera a sí mismo. La vuelta del Viejo tiene un valor testimonial: cuando se plantee de nuevo la acción violenta y reconquistar el primer plano de los acontecimientos (reingresar en la historia), se cierra su círculo. Su funcionalidad en la novela es como espectador, no como agente: quizá su condena (y al tiempo su salvación) sea presenciar su propia condición de desplazado, de marginal.

EL NACIMIENTO DEL PERSONAJE DESDE LA INTERTEXTUALIDAD

Hay varias referencias textuales y literarias mineralizadas en la constitución del personaje complejo que protagoniza *Daimón*. Dar cuenta de todas ellas es tarea imposible para un trabajo de pretensiones tan modestas como el presente. Pero sí podemos atisbar algunas presencias esenciales que orquestan los principios básicos de este Aguirre novelesco, que solapa en su andadura, mostrándolo sólo a veces, un universo intertextual abarcador y polifónico que se ensancha a medida que es catalogado. Subyace un juego de latencias en la obra, un torrente de voces que quieren significar y salir de los oropeles.

Nos centraremos en dos núcleos textuales fundamentales por su trascendencia: el primero de ellos sería el mundo de las crónicas que narraron los acontecimientos históricos de la rebelión de Aguirre; el segundo entroncaría con el viraje de Abel Posse hacia unos modelos literarios más genuinamente americanos y, en particular, argentinos.

Se conservan seis testimonios documentales que narran el episodio homicida urdido por Aguirre[24]. Cuatro de ellos son obra de antiguos compañeros del tirano, marañones, que se pasaron al bando real al constatar que la rebelión se precipitaba hacia el fracaso; son Gonzalo de Zúñiga, Pedro de Monguía, Custodio Hernández y Pedrarias de Almesto que reelabora y modifica un manuscrito previo de Francisco Vázquez. De las otras dos crónicas, una es anónima y la última, la más amplia, es obra del historiador Toribio de Ortiguera. Los cuatro primeros cronistas escribieron sus versiones para justificarse ante el poder real y, así, pintan el demonio de Aguirre con colores vivos y cegadores, un ser protervo que los lleva a todos a la perdición.

Daimón no es una novela que parta fielmente de las crónicas para elaborar su mundo propio, su logos; o al menos no las sigue del mismo modo en que otras obras basadas en el mismo personaje histórico lo han hecho[25]. Posse utiliza todo este material con total libertad creativa, pero aún así es imposible no ver en el magma poético que es la novela múltiples referencias, transformadas o solapadas, a la voz de los cronistas. Hechos, personajes y situaciones aparecen en ocasiones desrealizados por el trabajo literario, pero siempre subyacentes en el texto. El propio Posse reconoce que «en ese viaje espiritual y admirativo hacia la América ancestral, necesité leer y releer las Crónicas»[26]. Este proyecto de reelaboración ha sido efectuado por el autor argentino siguiendo un principio que él mismo denomina «fraguar imaginativamente la crónica»[27] y, para ello, no parte de la mera traslación de acontecimientos históricos al plano novelesco, sino que alambica ese discurso con una lógica delirante, similar a la de los sueños. Este onírico proceso de montaje ha sido definido con gran acierto por José Manuel Caballero Bonald cuando afirma que «lo que se ha propuesto Abel Posse, antes que nada, es desarticular el engranaje de algunas viejas crónicas para volverlo a montar según unas sorprendentes instrucciones de uso»[28]. Intentaremos ver en este punto qué elementos del tirano histórico prevalecen en el posseano, y qué metamorfosis ha producido el filtro novelesco.

Uno de los rasgos que los cronistas reiteran de Aguirre es su insomnio vigilante. Dicen que «fué gran sufridor de trabajos, especialmente del sueño, que en todo el tiempo de su tiranía, pocas veces le vieron dormir, si no era algún rato de día, que siempre le hallaban velando»[29]. Esta actitud controladora se reitera y magnifica en *Daimón*, donde Aguirre aprovecha el sopor tropical para luchar contra «los activistas nocturnales que existen en todo grupo humano»[30] y practicar la desconfianza, su vicio predilecto. Además, «cuando los hombres se disponen a iniciar los trabajos del día se echa en el camastro a dormitar, con un ojo entreabierto»[31]. En la novela esta cualidad de insomne omnipresencia se magnífica de tal modo que ni siquiera un hecho tan incuestionable como la muerte le afecta: no duerme, no descansa y, en conclusión, tampoco mue-

24
Véase Elena Mampel González y Neus Escandell Tur (eds.), *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561*, Barcelona, Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, Editorial 7 ½ , 1981.

25
Hablamos por ejemplo de *El camino de El Dorado* (1947) de Uslar Pietri o *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1968) de Ramón J. Sénder.

26
Posse en Mª Beatriz Aracil Varón, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, Universidad de Alicante (Cuadernos de América sin nombre, nº 9), 2004, p. 211.

27
Posse en *La Semana de Autor, op. cit.*, p. 83.

28
J. M. Caballero Bonald en *ibid.*, p. 28.

29
Vázquez-Almesto en Mampel, *op. cit.*, p. 270.

30
Daimón, p. 44.

31
Ibid., p. 46.

re. Ello le permite ejercer esa condición de *voyeur* que apuntábamos: lo ve todo porque debe verlo todo.

Sin lugar a dudas, el elemento caracterizador más reiterado en los cronistas es el demonismo del tirano. Al parecer, era imposible urdir cualquier plan para rebelarse contra sus imposiciones, ya que «por ninguna vía pudieron matarle ni alzarse por el Rey nuestro señor, porque las veces que se intentó, paresce quel demonio se lo decía, parece traer familiar (...) y lo sabía luego»[32]. Es tal su vocación infernal que habla con «palabras luciferinas»[33] y que entre sus soldados prefería sin duda a los hombres que «si fuese menester, jugasen con el demonio el alma á los dados»[34]. En *Daimón*, la presencia de lo satánico aparece manifiesta desde el principio; de hecho el personaje convive con esta voz interior y «en su mayor intimidad, casi sin palabras, sentía que las mejores cosas de su vida habían venido del lado del Bajísimo»[35]. Cuando reflexiona sobre su propia naturaleza no puede dejar de lado esta característica inherente, la compañía que siempre le asesora: «¿Qué sería un hombre como yo sin el Demonio? ¡Nada! ¡Una nulidad, un cagatinta armado! ¡Hay hombres que son un ángel, como San Francisco, y otros que son su demonio... pero son»[36]. Hay una irrevocable razón para la presencia de la Voz en Aguirre y ni siquiera el patético exorcismo al que el padre Henao le somete al principio de la novela consigue separarlo de lo que es su especificidad histórica y personal.

Otra idea fundamental rescatada de las crónicas es la relación del personaje con la escritura, una cualidad que dejó constancia documental de su reivindicación personal. Uno de los momentos más estremecedores de la rebelión de Aguirre es esa carta llena de desencanto que remitió a Felipe II[37] donde se define a sí mismo como «rebelde hasta la muerte»[38]. En *Daimón* queda mucho de aquella manía epistolar: en su rodeo metahistórico, Aguirre escribirá dos misivas más a su odiada majestad en las que juega intertextualmente con la carta originaria y proclama a los cuatro vientos el inicio de «la jornada de América»[39]. Lo más irónico es que este personaje, que consiguió la inmortalidad histórica gracias a un hecho escritural, sea considerado en la novela como un «semianalfabeto» que «si bien no entendía la letra exacta, con los siglos (...) había aprendido a comprender el sentido general de los signos»[40]. Dentro del mismo grupo de coincidencias y guiños podemos considerar su relación de amor y odio con Blas Gutiérrez, el Escribano (más adelante el intelectual liberal), encargado de transcribir su aventura épica y al que hará torturar para arrepentirse al poco y confesarle: «¡...no sé qué haría sin ti! ¡Eres el único que va comprendiendo algo de las cosas...!»[41].

La lectura de las crónicas evidencia una peculiar relación de Aguirre con las mujeres. No sólo no cae hechizado como todos ante doña Inés, la amante de Ursúa y «la mas linda dama que en el Peru quedaua a dicho de quantos la conocieron»[42] sino que además ordena matarla y la culpa del desencadenamiento de la violencia entre los soldados. En *Daimón* Aguirre es un «erotómano tímido pero tenaz»[43], un romanticón apasionado que arrastra hasta la ultratumba un amor nunca confesado hacia esta perturbadora mujer, de la que se convierte en una especie de pretendiente eterno cuyas «misivas de amor eran cadáveres apuñaleados pero doña Inés no aceptaba descender a ese lenguaje de horror, de ensangrentados significantes»[44]. De nuevo según los cronistas, el tirano manifestó reiteradamente «que habia de matar á todas las malas mujeres de su cuerpo, porque estas eran causa de grandes males y escándalos en el mundo»[45] y, por otro lado, «las que eran honradas mujeres las honraba mucho»[46]. El Aguirre posseano es una marioneta de la *femme fatale* que es la Mora, primero prostituta y luego activista revolucionaria a la que él se sabe, pese a todo, predestinado ya que, como suele ocurrir, «es terrible la pasión de los hombres difíciles por las mujeres fáciles»[47]. La buscará incansable en las tabernas y borracherías de las ciudades sin alma, mientras escucha por primera vez el tango y siente que este acercamiento musical con lo americano es «un lazo para siempre»[48]. En las crónicas el cojo Aguirre se hace acompañar a todas partes con su hija, «que era mestiza, que trujo del Pirú, á la qual queria y tenia en mucho»[49]. Casi todos los testimonios confirman este amor incondicional del soldado por su descendiente, «a quien quería mas que a su vida»[50], pero en *Daimón* este respeto casi sagrado por la niña Elvira se convierte en un incesto perpetuado, consentido y fructífero. En conclusión, en el trasvase del personaje histórico al novelesco hay una prolongación de significantes evidente: la castidad tenebrosa del Aguirre real se rebela y desata en *Daimón.* Parece que se establece un puente entre los textos históricos y la novela, y donde aquéllos ocultan, ésta explicita: Lope mata a la inalcanzable Inés porque no puede tener-

32 Gonzalo de Zúñiga en Mampel, *op. cit.*, p. 14.

33 Toribio de Ortiguera en *ibid.*, p. 102.

34 Vázquez-Almesto en *ibid.*, p. 269.

35 *Daimón*, p. 49.

36 *Ibid.*, p. 50.

37 Véase Vázquez-Almesto en Mampel, *op. cit.*, pp. 254-259.

38 *Ibid.*, p. 259.

39 *Daimón*, p. 26.

40 *Ibid.*, p. 179.

41 *Ibid.*, p. 94.

42 Custodio Hernández en Mampel, *op. cit.*, p. 197.

43 *Daimón*, p. 9.

44 *Ibid.*, p. 44.

45 Vázquez-Almesto en Mampel, *op. cit.*, p. 238.

46 Gonzalo de Zúñiga en *Ibid.* p. 21.

47 *Daimón*, p. 110.

48 *Ibid.*, p. 245.

49 Gonzalo de Zúñiga en Mampel, *op. cit.*, p.21.

50 Crónica anónima en *ibid.*, p. 277.

la[51], quiere tanto a su hija que llega incluso a amarla como mujer y pronuncia pequeñas diatribas cotidianas contra las malas mujeres porque le fascinan y es incapaz de controlarlas como controla todo lo demás. *Daimón* se convierte también en una crónica amorosa bastante extensa que completa el cuaderno de bitácora del protagonista en su periplo, que es a la vez un trayecto por la historia y por el amor.

Uno de los motivos más desazonantes en la personalidad del hidalgo de Oñate fue la conciencia que de su propia muerte (y de la de todos) mantuvo en su viaje destructivo. En efecto, parece elegir este destino más que asumirlo:

> Tenía de costumbre, en matando alguno, decir á los demás: «Ea, caballeros, macheteros delante», dando á entender que á los que mataba enviaba delante á abrir y machetear el camino por donde él y los demás habían de ir tarde ó temprano[52].

En la carta que escribe al Provincial Montesinos[53], le advierte al padre que «los que vinieren contra nosotros, hagan cuenta que vienen á pelear con los espíritus de los hombres muertos»[54]. Él mismo sabía (según sus soldados afirmaron) «que su ánima no se podia salvar; y que estando él vivo, ya sabía que ardía en los infiernos»[55] y así le dejó constancia al rey en su carta de que no había salida para él ni para ninguno de sus hombres, ya que «no hay en el río otra cosa, que desesperar»[56]. Hay en la figura de Lope de Aguirre toda una poética de la muerte que se potencia sin desvirtuarse en *Daimón*. El caudillo vuelve a la vida con sus hombres, pero sigue siendo una presencia fantasmal en un mundo ambiguo que lo ignora. No hay un salto narrativo desde las crónicas a la novela sino que todo adquiere los visos de una prolongación, fantástica e irreverente, pero donde se materializan esas premoniciones macabras que poblaban el lenguaje de las crónicas.

El último anzuelo que lanzaremos a los testimonios de la rebelión de los marañones será el que denominaremos el tópico de la traición. El tirano estampó su firma en una carta colectiva en que los marañones justificaban, entre otros escarceos, el asesinato de Ursúa. Pero no se conformó con plasmar su nombre, ya de por sí portador de un designio trágico, sino que lo completó con el apelativo de «traidor»[57], término que alcanzaba, como es lógico, a todos los firmantes. Así empezó a dominarlos para que se desvincularan de su lejana majestad española: les marcó con la enseña de la deslealtad y los trató de condenar junto con su alma. Sin embargo su plan se desmoronará cuando sus hombres se aferren a las cédulas reales de perdón repartidas por doquier ya en el momento final de su odisea. Fue traicionado por todos excepto por el siniestro Antón Llamoso.

Si *Daimón* es el desquite, el retorno del personaje, la traición aparecerá pero devuelta a sus primeros ejecutores: Aguirre se venga de sus subordinados que, en la vida terrenal, le jugaron la mala pasada de dejarle solo y convertirse en sus iracundos arcabuceros. Cuando llega a Paytiti la delegación del nuevo Inca pidiéndole al tirano colaboración, éste escucha al Bajísimo y entrega a sus hombres: «el Viejo sentía algo verdaderamente grande, excepcional: los había vendido a todos de pies y manos»[58]. Tras la treta liberadora se siente feliz y consciente de que «un traidor debe traicionar todo, incluso sus cómplices, sus muertos, su costumbre» y concibe la existencia «como sucesión de traiciones que nos liberan de los efectos de la anterior»[59]. El Aguirre traidor de los cronistas traslada aquí su felonía a otros ámbitos (más privados, más personales y vengativos) sin variar un ápice su voracidad. De hecho, el final de la novela es una nueva traición, esta vez a la Mora y a sí mismo, a ese nuevo Aguirre «sudamericanizado» pero habitado todavía por un incansable y «furioso daimón»[60] que no puede morir con él, que seguirá su andadura circular por la historia.

El segundo universo intertextual implicado en la novela conduce a un ámbito de análisis bien distinto: el de los modelos literarios argentinos que afloran en el Aguirre de *Daimón*. Las primeras novelas de Posse, *Los bogavantes* (1970) y *La boca del tigre* (1971), se encuentran muy próximas tanto en la temática como en el lenguaje a un espíritu profundamente europeísta, influenciado en buena manera por el cosmopolitismo bonaerense. Según reconoce el mismo autor: «...yo no estaba dentro de mi voz (...). Yo escribía fuera de mí, como un escritor porteño»[61]. Tras estas obras se abre un silencio creativo que se rompe en 1978 con *Daimón,* trabajo que inaugura un nuevo estilo, una inédita mirada hacia la historia de América y su literatura. Esta novela inauguraría la llamada «Trilogía del Descubrimiento», continuada con *Los perros del paraíso* (1983) y todavía inconclusa con la reiterada promesa, cada vez

51
«Sólo la había podido echar a tierra mediante las estocadas que le dieron sus esbirros, Carrión y Antón Llamoso, y sólo entonces ella comprendió, cuando agonizaba violentada, el salvaje amor o deseo que se escondía detrás de aquellas muertes, incluida la de ella», *Daimón*, pp. 44-45.

52
Gonzalo de Zúñiga en Mampel, *op. cit.*, p. 19.

53
Vázquez-Almesto en *ibid.*, pp. 241-242. Aguirre escribe esta carta para exponerle su situación y rogarle por la vida de su compañero marañón Pedro de Monguía que, sin que él lo sepa todavía, acaba de traicionarlo.

54
Ibid., p. 242.

55
Ibid., p. 269.

56
Ibid., p. 258.

57
Ibid., p. 219.

58
Daimón, p. 142.

59
Ibid., p. 108.

60
Ibid., p. 286.

61
Abel Posse en Magdalena García Pinto, *op. cit.*, p. 498.

más cervantina, de *Los heraldos negros.* Este proceso de reconocimiento, de búsqueda de los orígenes, es explicado de la siguiente manera por Posse:

> ... mis primeras novelas están relacionadas con el universo verbal de Buenos Aires, pero yo también descubrí América (...). Sufro, pues, una transformación: yo era un escritor netamente argentino, al modo de como eran los escritores argentinos de la época: porteños, europeizantes, exclusivistas, y tuve una revelación de mi historia y mi lenguaje[62].

Así pues el Lope de Aguirre que estamos analizando es el primero de los personajes posseanos que se crea con un patrón genuinamente americano, autóctono. En esta reorientación hacia un universo más enraizado en lo amerindio creemos ver una inclinación especial hacia lo argentino. *Daimón* supone la inauguración de una nueva óptica narrativa y para configurarla se parte de modelos fundacionales básicos de la argentinidad literaria. De hecho, perviven amalgamadas en Aguirre dos figuras prototípicas de este ámbito; nos referimos a *Facundo* (1845) y *Martín Fierro* (1872), los dos últimos interlocutores que cerrarán este juego intertextual. Ambas obras, fruto del Romanticismo literario argentino, aparecen más o menos parodiadas en *Daimón*[63], pero su presencia va más allá de la mera interpolación libresca para configurar rasgos elementales de la caracterización del tirano. Para muchos Facundo y el gaucho Fierro son personajes antagónicos, pero ambos parten de un mismo principio: el rechazo de cualquier tipo de autoridad. El problema es que esta negación tiene razones diferentes: Facundo abomina de toda imposición porque pretende fundar su propio sistema de poder, donde él mismo represente la ley; Martín Fierro encarna un anhelo de libertad sin ambages, que no sea coartado por nada ni nadie. Nuestro Aguirre toma elementos de los dos, así los aúna, los enfrenta y, finalmente, los reconcilia en este proceso dialéctico que es toda la novela.

Sarmiento escribe su obra como ataque personal contra el sistema político de Rosas, apoyado en su autocracia por caudillos semisalvajes como Facundo Quiroga, representante de la bárbara esencia de América que era necesario combatir con el principio civilizador. «El tigre de los llanos» es caracterizado con un titanismo atroz, hasta el punto de dibujar por primera vez el prototipo literario que más tarde protagonizará la novela de dictador, de prolífico cultivo en Hispanoamérica[64]. Hay puntos de concomitancia entre Facundo y Aguirre, como su rebeldía absoluta ya que aquél, como éste, «no podía sufrir el yugo de la disciplina, el orden del cuartel ni la demora de los ascensos. Se sentía llamado a mandar, a surgir de un golpe, a crearse él solo»[65]. Ambos albergan un «odio invencible, instintivo, contra las leyes que lo han perseguido»[66] y son fuerzas de la naturaleza (tal vez daimones) que evidencian unos «instintos hostiles a la civilización europea y a toda organización regular» y un rechazo tanto «a la monarquía como a la república, porque ambas venían de la *ciudad*, y traían aparejado un orden y la consagración de la autoridad»[67]. No sólo hay similitudes en la caracterización de los protagonistas, sino también en la manera de presentarlos para hacer trascender desde ellos interpretaciones más abarcadoras y coetáneas; si Sarmiento habla de Facundo para mostrarnos el origen, la simiente, de la maldad engendrada por Rosas, Posse nos plantea un Aguirre precursor de la fuerza tiránica de las dictaduras. Rosas y Carrión habrían construido desde la ira desorganizada e individualista de sus predecesores un sistema perfecto de opresión y dominio[68]. Y también podemos establecer un paralelismo entre ambos textos al referirnos al ejercicio de nigromancia, de «invocación», del que parten ambos autores para rastrear en los protagonistas del pasado las explicaciones a un presente convulso. Sarmiento invoca en su introducción a Facundo para lograr entenderlo tanto a él como a su prédica, que aún pervive:

> ¡Sombra terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: revélanoslo. Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No!, ¡no ha muerto! (...)» Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas, en Rosas, su heredero, su complemento[69].

Posse también «invoca» a un personaje de ultratumba, y lo hace traer de nuevo convencido de que su herencia pervive y que «esa impronta anárquica y salvaje» que él representaba «es la que permaneció en América»[70]. Facundo se nos presenta como el «gaucho malo», alguien que «no podía abandonar su

62
Abel Posse en *La Semana de Autor*, *op. cit.*, p. 40.

63
Marina Kaplan cree ver en *Daimón* una parodia en todos los sentidos, que afectaría literariamente a los motivos y valores propios del Romanticismo hispanoamericano. Véase Marina E. Kaplan, «*Daimón* o la ausencia del padre», en Anna Houskova y Martín Procházka (eds.), *Utopías del Nuevo Mundo*, Praga, Academia Checa/Charles University, 1993, pp. 272-286.

64
Jaime Alazraki comenta en su artículo «*Facundo*, de Sarmiento, y la novela hispanoamericana del dictador» (*Casa de las Américas*, XXX, 180, 1990, pp. 14-28) que «constituye la expresión más temprana del género» (p. 15) y que «Sarmiento crea con *Facundo* un tipo, el embrión de un personaje literario que alcanza su adultez en la novela hispanoamericana contemporánea del dictador» (p. 22).

65
Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 136.

66
Ibid., p. 141.

67
Ibid., p. 110.

68
De hecho en *Facundo* se dice de Rosas: «su talento ha consistido en plagiar a sus antecesores, y hacer de los instintos brutales de las masas ignorantes un sistema meditado y coordinado fríamente», *op. cit.*, p. 111.

69
Ibid., pp. 37-38.

70
Abel Posse en *La Semana de Autor*, *op. cit.*, p. 77.

misión»[71] como les sucede a todos los daimones, incluido el de Aguirre, que pese al empeño no logra salvarse y escapar de lo que es en sí un ejercicio de determinismo histórico impecable. Lope se cruza con Facundo en la novela cuando ambos están en el congreso de Chachapoyas que reúne a todos los apartados por el progreso civilizador; allí lo ve realizando eternamente su último viaje, en «un fúnebre galerón de seis caballos conducidos por gauchos degollados» y «exhibiendo el orgullo de la muerte»[72].

José Hernández, en la primera parte de *Martín Fierro* nos muestra toda la poética del gaucho bueno, el hombre que vive en un entorno idílico y natural hasta que hace su funesta aparición la autoridad. Tras perder familia y hacienda sólo le queda la ira y aunque jura «ser más malo que una fiera»[73] no busca la rebelión sino una huida personal hacia la libertad, la posibilidad de hallar un camino propio y sin imposiciones. Hay en él todo un afán escapista que culmina cuando, junto con su amigo Cruz, deciden dejar la civilización y cruzar la frontera con los «bárbaros», ya que «hasta los indios no alcanza/ la facultá del Gobierno»[74]. Los dos personajes, víctimas del desencanto, buscan la salvación al final de esa primera parte de sus aventuras en el ámbito de lo no-histórico, de lo que está fuera del cómputo humano que es el terreno amoral e inextricable de las tribus primitivas e indómitas. En la segunda parte de la obra, *La vuelta de Martín Fierro* (1879), el héroe vuelve desengañado de su incursión en lo bárbaro y decide reintegrarse en la sociedad y aceptar de nuevo sus reglas.

En el primer bloque de *Daimón,* titulado «La epopeya del guerrero», Aguirre sufre varios golpes emocionales que le hacen también querer salir de su rol histórico y del mundo cada vez más inhabitable de lo civilizado. Toda la segunda parte de la novela encarna este propósito de huida, de ahí que su significativo título sea «La vida personal». En esta fase el tirano abandona a sus marañones y busca soluciones individuales a su recién estrenado existencialismo místico, pero el amor tampoco consigue salvarlo y por ello al final decide volver de nuevo a la historia: el viaje de Aguirre es, como el de Fierro, de ida y vuelta. Hay en la obra de Hernández una presencia inminente del peregrinaje, del vagabundeo. Como dice el propio personaje: «yo ruedo sobre la tierra/ arrastrao por mi destino»[75]. El espíritu del gaucho presupone lo errante de su condición, característica ésta de su falta de ataduras providencial. Este rasgo profundamente dinámico lo vemos también en Aguirre, incapaz de asentarse en un lugar mucho tiempo porque «parecía vivir sin paz, como amenazado por un fuego que siempre ardiese a sus espaldas»[76].

APUNTE FINAL: EL ÚLTIMO FUEGO

Aguirre es, como Martín Fierro, un peregrino. Así se definió él mismo y así lo calificó más tarde Uslar Pietri en el célebre ensayo que citábamos al principio y al que volvemos para concluir esta reflexión, este mapa espiritual del protagonista de *Daimón.* El autor venezolano destacaba allí un rasgo que engloba definitivamente al personaje: la persistencia de Aguirre, su leyenda. En el fervor popular se gestó la fábula, la profecía de fuegos fatuos y luces azuladas que representaban en las noches venezolanas el alma errante e insatisfecha del tirano[77]. Uslar Pietri (autor a su vez de una de las más destacadas novelas sobre el personaje, *El camino de El Dorado*) no sólo describió este aspecto mítico en el mencionado ensayo sino que le dio cuerpo literario en su asombroso relato «El fuego fatuo»[78]. Posse hace lo propio en la novela, reflejando esta permanencia legendaria pero con un sentido histórico trascendente; Aguirre queda reducido a su leyenda viva, es sólo una presencia fantasmal pero amenazante, eternamente presente y expectante. Por ello, la leyenda popular de Lope de Aguirre recreada en el cuento de Uslar se manifiesta en *Daimón* como una peligrosa invocación para supersticiosos, un reducto de lo terrible, un recuerdo antiguo o, como se afirma en la novela:

> ...casi sólo una brisa, un fuego fatuo de las lagunas que obliga a las viejas pampeanas a santiguarse y rezar tres avemarías. Viento en el viento, agua en el agua, polvo en el polvo[79].

71
Sarmiento, *Facundo, op, cit.*, p. 198.

72
Daimón, p. 249.

73
José Hernández, *Martín Fierro*, Barcelona, Editorial Juventud, 1995, p. 76.

74
Ibid., p. 113.

75
Ibid., pp. 113-114.

76
Daimón, p. 74.

77
Historiadores como Eliseo Reclús y Arístides Rojas ya se hicieron eco de estos elementos míticos presentes en la voz del pueblo.

78
Arturo Uslar Pietri, *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 164-169.

79
Daimón, p. 275.

EL PASADO MEXICANO EN LA LITERATURA «COLONIALISTA»

TEODOSIO FERNÁNDEZ

Teodosio Fernández

Catedrático de literatura hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Madrid. Su actividad docente e investigadora se ha centrado fundamentalmente en la literatura hispanoamericana de los siglos XIX y XX y la significación de los procesos políticos y culturales en ésta. Entre sus publicaciones se cuentan: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)* (1982), *La poesía hispanoamericana en el siglo XX* (1987), *La poesía hispanoamericana hasta el final del modernismo* (1989), *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos* (1990) y *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura* (1998). Ha editado *Amalia* de José Mármol (1984), *Huasipungo* de Jorge Icaza (1994) y *Garduña* de Manuel Zeno Gandía (1996), así como el volumen *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana* (1997).

A partir de 1917, coincidiendo con el fin de la guerra revolucionaria, se desarrolló en México la literatura «colonialista», que prolongaría su vigencia aproximadamente hasta 1926, aunque los escritores que la representaron habían de continuar enriqueciéndola con aportaciones diversas en años posteriores. Fue la faceta creativa de un grupo de estudiosos de historia, arte y literatura entre los que se contaron Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Ermilo Abreu Gómez, Artemio de Valle-Arizpe, Genaro Estrada, Alfonso Cravioto y –aunque en su caso la producción literaria quedara totalmente oscurecida por su trabajo como crítico y por su dedicación a la historia del arte mexicano– Manuel Toussaint. No surgían de la nada: avanzaban por el camino que antes del estallido de la Revolución habían abierto grandes interesados en la época colonial, como Luis González Obregón –con obras como *México viejo* (1891-1895) y *La vida en México en 1810* (1911)– y Manuel Romero de Terreros y Vinent, Marqués de San Francisco, que seguían en activo y durante varias décadas habían de contribuir al enriquecimiento de las publicaciones sobre los mismos temas.

Los años en los que se desarrolló justifican en buena medida el interés del colonialismo y a la vez explican su fin. Sus manifestaciones han podido interpretarse como «un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución»[1], pero lo cierto es que no hacía sino continuar y culminar una visión entre pintoresca y nostálgica del virreinato que había contado con diversas manifestaciones previas. Entre las obras mencionadas de González Obregón y *Las calles de México* que él publicó entre 1922 y 1927 no se percibe ningún cambio significativo, y tampoco entre los «apuntes biográficos» que Romero de Terreros dio a conocer antes de la Revolución –sobre Juan Gómez de Parada, obispo de Yucatán, Guatemala y Guadalajara, en 1908; sobre los condes de Regla en 1909– y libros posteriores suyos como *Ex antiquis. Bocetos de la vida social en Nueva España* (1919) o *Las artes industriales en la Nueva España* (1923). Con sus estudios, uno y otro hicieron fáciles los versos que Alfonso Cravioto reunió en *El alma de las cosas viejas* (1921), según expresaba el agradecimiento del autor. Ese poemario prueba que el colonialismo no sólo se concretó en sus diferentes manifestaciones en prosa, y además permite constatar que contaba también con el impulso hispanófilo que Rubén Darío había dado al modernismo a partir de 1898. Estos versos de su «Canto final» son suficientemente explícitos:

> Y la aurora devana sus capullos de raso;
> impacientes relinchan Clavileño y Pegaso;
> y revuelos de amores cruzan el oceano:
> se clavan las pupilas en el solar hispano,
> y porque España trajo, prendida a su bandera,
> en plenitud su vida, y su alma toda entera,
> porque ella nos dio todo lo que tuviera entonces,
> fundiendo en sus crisoles su acero y nuestros bronces,
> y porque en lo más alto de nuestros ideales
> se sienten todavía sus ansias maternales:
> en gratitud de siglos, en ímpetu devoto,
> en honor a la herencia del pasado remoto,
> ponemos, con ternura que los ojos empaña,
> besos definitivos en la frente de España![2]

Desde esa perspectiva el colonialismo no fue tanto una literatura que trataba de evadirse de la realidad posterior a la guerra revolu-

1
Véase «El colonialismo» en José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, primera parte, México, Antigua Librería Robredo, 1949, pp. 18-20 (18).

2
Alfonso Cravioto, *El alma nueva de las cosas viejas. Poesías*, México, Ediciones México Moderno, MCMXXI, p. 196. Conviene recordar que Cravioto había colaborado en la modernista *Revista Moderna de México* (1903-1911), y además en 1906 había sido mecenas y codirector de *Savia Moderna*, revista que se relaciona con la irrupción de los futuros miembros del Ateneo de la Juventud en la escena literaria mexicana.

Portada de *Ex antiquis. Bocetos de la vida social en Nueva España*, de Romero de Terreros.

cionaria como una manifestación más de la oposición a los proyectos o planteamientos de signo liberal y positivista que al menos desde fines del siglo XIX agitó la vida cultural en Hispanoamérica. La exaltación de la raíz hispánica de México equivalía a indagar en la tradición para saber algo más de la identidad nacional y para crear una expresión artística propia, concebida desde planteamientos que daban especial relieve a los ideales más altos frente al materialismo contemporáneo, en una actitud muy extendida entre los intelectuales hispanoamericanos del momento. En el solar hispano se encontrarían, pues, las raíces de la raza, en busca de las cuales los escritores viajaron con frecuencia, aunque en rigor los colonialistas mexicanos no necesitaban cruzar el Atlántico, como el mismo Cravioto dejaba de manifiesto en su poema:

> Nueva España es la madre, y en su lenguaje obscuro
> nutren nuestras raíces más puras y más hondas
> las savias que en el tiempo convertiranse en frondas,
> las yemas que en las horas columpiarán corimbos
> y las chispas sagradas que pronto serán nimbos.[3]

Indagar en la significación de ese seno materno novohispano era la forma de comprender el presente y contribuir a la conformación del futuro. La relación con el modernismo, por otra parte, resulta aún más profunda si se tiene en cuenta que el esteticismo aristocrático que había alejado de su entorno a los escritores no era ajeno a la actitud de estos intelectuales que, ajenos en apariencia a la acción política, dedicaban su vida a investigar el pasado, incorporándose a un proceso cultural que derivaba de lo cosmopolita hacia lo propio sin renunciar a su interés en los paisajes y en las atmósferas de inspiración literaria o artística, proceso que constituyó una de las facetas más relevantes del posmodernismo. El México virreinal se convirtió así en el tema fundamental de la literatura colonialista, y escenarios, objetos y personajes lejanos atrajeron la atención de los escritores, eruditos que viajaban a tiempos pretéritos en busca de emociones estéticas que el presente no les ofrecía. A ese respecto resultan de notable interés los testimonios que Artemio de Valle-Arizpe reunió en *La muy noble y leal ciudad de México, según relatos de antaño y de hogaño*, con aportaciones de épocas muy diversas: desde Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo y «El conquistador anónimo» hasta Manuel Toussaint y Genaro Estrada, sin olvidar, desde luego, a González Obregón y Romero de Terreros. Mención especial merece la «Introducción» del antólogo, en la que se resumía el proceso que llevó desde la ciudad indígena que vieron los conquistadores a otra en la que la desmedida afición al lujo determinó que se dieran «severas pragmáticas» para contenerlo, cierto que sin mayor éxito, y más cuando «si mucha era la magnificencia de las casas, era más grande aún la de las iglesias y conventos»[4], para culminar con la contribución del propio De Valle-Arizpe a la configuración de la imagen de la capital novohispana que entonces se divulgaba: sólo interrumpido por las fiestas y alguna vez por noticias que animaban las conversaciones, «el vivir era todo paz dulce y todo quietud benigna, entre la sombra perfumada de tantas iglesias y entre tantos conventos y entre tantas casas nobiliarias e insignes. Un encanto sosegado sahumaba toda la ciudad. La vida se deslizaba apacible y buena, con espaciosa dulzura, entre una gran quietud espiritual y se anegaba en gran placidez»[5].

Con esos planteamientos u otros similares, buena parte de la literatura colonialista había de dedicarse a describir la ciudad de México durante el virreinato, tarea sólo posible para quienes habían conseguido un conocimiento minucioso de esos tiempos pasados. No en vano aquella tradición era «casi siempre libresca y fantasmagórica», como Genaro Estrada aseguraba en las primeras páginas de *Visionario de la Nueva España*, uno de los libros más representativos de aquel esfuerzo para comprender una ciudad que encerraba «el alma de los siglos», alma cuya esencia había que captar y convertir «en expresión artística»[6]. Para ello nada mejor que reunir a tres espíritus sensibles en las torres de la catedral, cuando el crepúsculo de la tarde ilumina sobre la ciudad ensombrecida las torres de iglesias y conventos o los remates que se elevan sobre las fachadas de los viejos palacios: ese momento mágico basta para que se animen antiguas escenas en las que cobran vida virreyes y virreinas, oidores y corsarios, palaciegos serviles y bergantes hijos de conquistadores, clérigos y monjas, señoras piadosas y muchachas enamoradas, en un ambiente entre cortesano y monacal, de fiestas abundantes y sobre

3
Ibid., p. 195. Eso no significa que no encontraran en el «solar hispano», cuando se les presentó la oportunidad, lo mismo que buscaban en el pasado colonial: en *Viajes alucinados. Rincones de España* (México, Editorial Cvltvra, 1924, p. 8), Manuel Toussaint aseguraba que él mismo, «sin los prejuicios de las civilizaciones europeas, que al cabo resultan fallidas, pudo hallar en los remotos pueblos de España, vírgenes ante el anhelo de quien sabe disfrutarlos, campo más hondo, más acogedor a sus emociones».

4
Artemio de Valle-Arizpe, *La muy noble y leal ciudad de México, según relatos de antaño y de hogaño*, México, Editorial Cvltvra, 1924, pp. XI-XII.

5
Ibid., p. XIV.

6
Genaro Estrada, *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*, México, Ediciones México Moderno, MCMXXI, pp. 16-17.

todo de siestas que pueden alentar el sueño de encontrar tesoros aztecas ocultos o hacer que se animen los santos de un altar churrigueresco. La capital no es el único escenario posible –se puede viajar a Guatemala en busca de Bernal Díaz del Castillo, para recuperar con su ayuda la magnífica ciudad prehispánica, o asistir a la llegada de la nao de la China, con su cargamento de seda y de canela, de porcelanas y de otros valiosos productos de oriente–, pero allí están la magnificencia de la catedral y la plaza, los numerosos campanarios que suenan en una acordada oración, las casas que hacen sentir a veces una atmósfera fúnebre de ruinas, los lugares recónditos y silenciosos en los que puede captarse la presencia de las ánimas y los fantasmas, las calles donde las gentes manifiestan su temor ante el cometa que anuncia calamidades, sin que la nostalgia del tiempo ido impida recobrarlo a veces con humor ni manifestar indudable simpatía por quienes alteraron aquel orden, desde el fraile agustino que lee al prohibido Erasmo hasta los insurgentes que provocarían el fin del virreinato.

Con el fin de ganar el interés de los lectores se intentó con frecuencia, como en *Visionario de la Nueva España*, conjugar las descripciones con el relato de anécdotas, que desde *El madrigal de Cetina y El secreto de la «Escala»* (1918), de Francisco Monterde, trataron de aprovechar el renombre de algunos personajes del mundo novohispano. Los colonialistas no se diferenciaban en esto de lo que habían hecho y seguían haciendo sus «precursores»: entre otros episodios de la vida novohispana, Romero de Terreros recogía en *Ex antiquis* el fin de don Fernando Fernández de Valenzuela y Enciso –el «Duende» que pretendiera ser valido de la reina madre doña Mariana de Austria, durante la minoría de edad de Carlos II–, desterrado en México cuando terminaba el siglo XVII y muerto allí a consecuencia de la patada de un caballo[7]. Los escritores habían de merecer especial atención, empezando por el «caballero de la negra ropilla» que estaba al servicio del virrey don Antonio de Mendoza y escribía comedias cuando reencontró a su amada, la de los «ojos claros, serenos» –una dama «de armoniosa hermosura: en su rostro de rasgos perfectos dominaban los ojos de azul angélico»[8]– al llegar ésta a México con su marido, el visitador de la Real Audiencia encargado de preparar el recibimiento a un nuevo virrey, don Luis de Velasco. Era precisamente Gutierre de Cetina quien descubría que tal visitador era sólo un farsante, y nada se sabría después del caballero poeta ni de la dama inspiradora del famoso madrigal[9]. Ese relato abrió el camino para otros de inspiración similar que trataron de fortalecer su carácter narrativo, como *El corcovado. Un amor de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, donde Ermilo Abreu Gómez se ocupaba del amor del gran dramaturgo novohispano por doña Clara de Cienfuegos y Horcasitas, «ricahembra de agraciado parecer, linajuda casta y preclara calidad de sangre, con humos y ribetes de infanzona»[10], y además –es buena ocasión para dejar de manifiesto las peculiaridades estilísticas del autor, peculiaridades que constituían la aspiración final del escritor colonialista– con

> sus pujos y capítulos en eso de los amores con barruntos trágicos, sus caprichos nebulosos con algo de brujería y muy refinada lascivia conventual, en donde figuran, con perdón de sus mercedes, amén de otros recatados y justísimos varones, un cierto Capitán de Lanceros, el desasosiego de un melindroso Chantre de Catedral, y hasta la malandanza de un no menos puntilloso y resalado Oidor de la Real Audiencia. Bolonias lenguas añaden quisicosas de gitanería, resabios birjanescos que ayuntan el nombre de un enviso y garboso Revisor de la Concepción con la vergüenza de un rorro canijo concebido a escote entre muchos y que oculta sus plañideros lloros en el maternal regazo de fingida tía hurgamatrices y lameplatos de cierto soterrado convento...[11]

La historia culmina y concluye cuando Ruiz de Alarcón sube esperanzado la escalera que conduce a los aposentos de la dama:

> En el primer descanso creyó descubrir su olfato, el fino vaho de un cuerpo femenino, encendiendo en sus venas la hoguera de los carnales apetitos que sólo es dado apagar en la venusina fuente del placer. Continuó la ascensión y ya finaba la jornada cuando sintió sobre sus espaldas –amuleto y alcancía– suave mano que se posaba y resbalaba con fanática religiosidad, mientras dulce y velada voz repetía tres veces en el apacible silencio:
> –¡Martes de San Antonio, sedme propicio!
> En la penumbra brillaron los enrojecidos ojazos de la diablesa.
> Y el corazón del burlado doncel fue el hozadero de los jabalíes del dolor.
> El zaguán se abrió frente a don Juan como para dejarle el paso franco.
> Y por un instante la sevillana daga de provecho medio oculta en el cinto burló su labrada cárcel de pedrería[12].

7
Véase «El Duende», en *Ex antiquis. Bocetos de la vida social en la Nueva España*, por Manuel Romero de Terreros y Vinent, Marqués de San Francisco, Gvadalaxara de la Nueva Galicia (Casa de Fortino Jaime), MCMXIX, pp. 175-181.

8
Véase «El madrigal de Cetina», en Francisco Monterde, *Páginas escogidas*, México, B. Costa Amic Editor, 1969, pp. 25-58 (42 y 45).

9
Cuando Monterde escribió ese relato apenas se disponía de datos sobre la estancia de Gutierre de Cetina en México (véase al respecto «Gutierre de Cetina» y «Proceso del heridor de Cetina» en *Sucesos reales que parecen imaginados de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán*. Los refiere y comenta Francisco A. de Icaza. Madrid, Imprenta de Fontanet, 1919, pp. 17-75 y 209-241). De Valle-Arizpe contaba ya con la información sobre la muerte del poeta en Puebla de los Ángeles cuando relacionó su desgracia con sus amores con doña Leonor de Osma, que «era feílla, pero provocativa y apetitosa la muy sinvergüenza»; véase «Ojos claros, serenos...», en Artemio de Valle-Arizpe, *Amores y picardías. Leyendas, tradiciones y sucedidos del México virreinal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1932, pp. 17-36 (17).

10
Ermilo Abreu Gómez, *El Corcovado. Un amor de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, prólogo de Alfonso Reyes, México, E. Gómez de la Puente Editor, 1923, p. 26.

11
El Corcovado, p. 30.

12
Ibid., p. 44.

Portada de *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo*, de Artemio de Valle-Arizpe.

Ésa fue la razón por la que don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza viajó a la metrópoli en el séquito del virrey don Luis de Velasco. «Algo largo el cuento para el suceso: mucho deleite de ensartar palabras por el gusto de hacerlo»[13], resumiría en su «carta-prólogo» Alfonso Reyes, nada convencido de la necesidad de esos dispendios estilísticos cuando se dedicaban a insistir en la tradición de una lengua y no a innovarla. En cuanto al primero de esos reparos, afectaba a una aspiración fundamental del narrador colonialista, que Genaro Estrada resumió para sí mismo y para los demás: «Su ideal sería escribir una novela sobre el breve tema de una miniatura del siglo XVII o del pañuelo de encajes de una virreina»[14]. Artemio de Valle-Arizpe ya había mostrado esa tendencia o debilidad de manera aún más acusada en *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo* (1922), cuya protagonista le parecía al narrador de ésas «que llaman daifas, mozas del partido, gordeñas, suripantas o tusonas, que dan a la torpeza de la carne haciendo de su cuerpo la más infame finca de su deshonra que venden a dineros»[15], sin que esa prometedora presentación se tradujera luego en resultados de interés. El relato era más bien un diálogo –tras la introducción, lo constituían básicamente las conversaciones de doña Leonor con sus amigos Alonso Martín de Ibarra y Lorenzo Ceinos– que llegaba a su fin cuando esa mujer depravada, verdaderamente enamorada por una vez, enloquecía al saber que había yacido con un ser de ultratumba. De Valle-Arizpe propendía también a lo fantástico en *Cosas tenedes...*, otro diálogo incluido en el mismo volumen donde Ramiro López de Agurto y el licenciado don Diego Laynes hablaban mucho de sor Juana Inés de la Cruz[16] y menos de Carlos de Sigüenza y Góngora, y que concluía cuando el primero de esos interlocutores estaba a punto de morir tras ser brutalmente golpeado por el personaje de un cuadro que representaba a su tío don Juan Jerónimo López de Agurto, «feo, erudito y enamorado»[17] que en su día habría aspirado sin éxito a la mano de Juana de Asbaje y habría gastado su fortuna adquiriendo los libros raros y curiosos de la monja jerónima y los del Arzobispo doctor Francisco de Aguiar y Seixas.

La fascinante personalidad de Juana de Asbaje estuvo con frecuencia detrás del interés que los escritores colonialistas fijaron en los ámbitos conventuales y en sus habitantes, y buena prueba de ello puede encontrarse en *Sor Adoración del Divino Verbo*, «crónica de una vida imaginaria en el Virreynato de la Nueva España, ofrendada a la memoria de la muy ilustre Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el convento de Santa Clara de la Orden de San Jerónimo», novela en la que Julio Jiménez Rueda desarrolló episodios que bien pudo haber protagonizado la excepcional escritora novohispana, por algún momento presente en la obra: también profundas inquietudes espirituales guiaron en la ficción a Clara Isabel Suárez de Figueroa desde la alquería familiar hasta el convento, pasando por las experiencias vividas en la corte virreinal, buen pretexto para describir el abigarrado colorido de las calles de México, animado por procesiones, mascaradas y autos de fe, y para recrear la licenciosa corte virreinal, de cuyos peligros escapaba a duras penas la protagonista. Significativamente, el proceso relatado mostraba un parentesco notable con el que Jiménez Rueda resumía en *Camino de perfección*, «Tríptico de la vida de la Madre Juana Inés de la Cruz» publicado junto a *Sor Adoración del Divino Verbo*[18], y donde la vida de la celebrada monja novohispana resultó limitada a tres momentos sucesivos de renuncia: al amor, a los libros, a la vida. Que obras como ésas no respondían a un interés «ortodoxo» por la vida del espíritu queda demostrado por la contigüidad de los temas citados con otros como el abordado en *La vida milagrosa del venerable siervo de Dios Gregorio López*, donde Ermilo Abreu Gómez se ocupaba de ese personaje nacido en Madrid en 1542 y fallecido en México en 1596, cuando gobernaba el virrey Luis de Velasco: un personaje misterioso que hizo vida de ermitaño en Santa Fe, un lugar próximo a la ciudad de México que llegó a convertirse en centro de peregrinación, y quien, alguna vez sospechoso de judaizante o de «alumbrado», alcanzó la condición de

13
Ibid., p. 13.

14
Visionario de la Nueva España, *op. cit.*, p. 13.

15
Artemio de Valle-Arizpe, *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo y Cosas tenedes...*, Madrid, Tipografía Artística, MCMXXII, p. 13.

16
Sin duda Sor Juana Inés de la Cruz fue una de las figuras más atractivas para los colonialistas, que además contribuían significativamente a su rescate. En esa tarea destacó especialmente Manuel Toussaint, editor de *Poesías escogidas de Sor Juana Inés de la Cruz* (1916), de *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa* (1926) y, sobre todo, de *Obras escogidas. Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1928).

17
Doña Leonor de Cáceres..., *op. cit.*, p. 132. Don Carlos de Sigüenza y Góngora aparece como el albacea testamentario del adusto personaje. Sor Juana habría sido la «íntima tragedia» (p. 131) del coleccionista, «Doctor subtil de toda teología en la Real y Pontificia Universidad de México, de la que llegó a ser Maestrescuela con general contento y aplauso de los doctos» (p. 119). Eso da pie a una interpretación de los sonetos amorosos de sor Juana, según afirma don Ramiro: «Juana de Asbaje tenía, sí, qué duda cabe, altos amores imposibles, era fiel guardesa de los ocultos sentires de una pasión que nadie conoció» (p. 181).

18
Véase *Sor Adoración del Divino Verbo: crónica de una vida imaginaria en el Virreynato de la Nueva España, ofrendada a la memoria de la muy ilustre Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el convento de Santa Clara de la Orden de San Jerónimo*, compuesta por el licenciado Julio Jiménez Rueda, México, E. Gómez de la Puente, 1923.

«Venerable» tras haberse abierto el correspondiente proceso de canonización. Abreu Gómez se acercaba así –con escaso acierto– al territorio oscuro y atractivo de la heterodoxia, que encontró su mejor concreción en la novela de Julio Jiménez Rueda titulada *Moisén*, «bello poema» dedicado a recrear «la atmósfera recatada y temerosa del virreinato de la Nueva España», para utilizar palabras con las que Antonio Caso presentaba el libro[19]. El relato se inspiraba en los autos con que el Santo Oficio, con una intención política evidente, persiguió a los judíos o judaizantes de México entre 1642 y 1649[20]: los encausados eran en su mayoría originarios de Portugal, que acababa de recuperar su independencia, y conspiraban más o menos abiertamente contra España. Entre los propósitos del autor no estaban los de analizar aquella circunstancia, aunque no faltaran referencias a ella, ni los de aprobar o condenar a los judíos o a la Inquisición: más bien parecían interesarle sobre todo esas formas exacerbadas o fanáticas de la fe con que los unos trataban de justificar la hechicería, el sadismo e incluso el crimen, y los otros la crueldad de las torturas con que arrancaban a aquellos las confesiones; al final, además, parecía prevalecer el propósito de ofrecer una estampa melancólica del pasado, propósito que encontró su manifestación mejor cuando el relato se acercaba a su conclusión, mientras caía la noche y ante los supervivientes se adivinaba el triste destino de remar en galeras para los hombres o servir a las monjas de los conventos de España para las mujeres.

Tanto los colonialistas como sus «precursores» demostraron un gran interés por esos temas, que estuvieron lejos de agotarse. Con ellos guardaban siempre alguna relación las «figuras romancescas» de aquellos tiempos que –«como el Santo Felipe de las Casas, el pícaro Martín Garatuza, la encantadora Juana Inés de la Cruz, la hombruna monja Alférez, el alucinado D. Guillén de Lampart y tantas otras»– Abreu Gómez mencionaba en un «Elogio de don Luis González Obregón», incluido en *La vida milagrosa del venerable siervo de Dios Gregorio López*, para pedir a su erudito compatriota que no abandonara sus pinceles y los empleara en pintarlas, convencido de que, evocadas por él, «formarían una galería de óleos interesantísimos»[21]. Algunos de esos personajes, insólitos o marginales, vacilantes con frecuencia entre las exigencias del espíritu y las debilidades de la carne, revelan un significativo parentesco con otros de ficción, entre los que cabe incluir esas mujeres perversas y mórbidas en versión hispánica llamadas Leonor de Cáceres y Acevedo o Clara de Cienfuegos y Horcasitas, protagonistas de anécdotas que ignoran los límites entre lo histórico y lo legendario e incluso fantástico: no más que otras que habían inquietado el mundo colonial, como la perturbadora «mulata de Córdoba», perennemente joven y cuyos extraños poderes le permitieron escapar de las cárceles de la Inquisición[22].

Pero corría ya el año 1925 cuando De Valle-Arizpe animaba a González Obregón a proseguir la tarea, y el tiempo del colonialismo estaba a punto de agotarse. Aún había de producir otra de sus obras más relevantes, a la vez resumen y parodia de las aportaciones realizadas: *Pero Galín*, novela donde Genaro Estrada podía evocarse escribiendo *Visionario de la Nueva España* al recordar el desarrollo de

Ilustración de Fernando Bolaños Cacho para *Camino de perfección*, de Julio Jiménez Rueda.

> una literatura que engordaba a ojos vistas con el evidente saqueo de esas sabrosas crónicas y leyendas en que son maestros reconocidos en América el peruano Palma y el mexicano González Obregón. Fue el desenterramiento de toda una guardarropía. Desenterráronse prelados y monjas, cerámica de la China, galeones españoles, oidores y virreyes, palaciegos y truhanes, palanquines, tafetanes, juegos de cañas, quemaderos inquisitoriales, hechiceras, cordobanes, escudos de armas, Gacetas del 700, pendones, especiería, sillas de coro, marmajeras, re-

19
Julio Jiménez Rueda, *Moisén. Historias de Judaizantes e Inquisidores que vivieron en la Nueva España al promediar el siglo XVII. Las saca a luz el licenciado Julio Jiménez Rueda, abogado y vecino natural de la ciudad de México y le pone prólogo el Lic. Antonio Caso profesor de la Universidad*, México, Editorial «Cvltvra», 1924, p. 10.

20
Jiménez Rueda, que había encontrado inspiración para su *Moisén* y para algunos pasajes de *Sor Adoración del Divino Verbo* en *México viejo, 1521-1821* (1910) y en los tomos V (*La Inquisición en México*, 1906) y XXVIII (*Autos de fe de la Inquisición de México con extractos de sus causas. 1646-1648*, 1910) de los *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México* reunidos por Genaro García, aprovecharía la información disponible para resumir esos procesos en su libro *Herejías y supersticiones en la Nueva España (los heterodoxos en México)*, México, Imprenta Universitaria, 1946, pp. 119-138.

21
Véase *La vida milagrosa del venerable siervo de Dios Gregorio López*. La escribió Ermilo Abreu Gómez y se publica con un prólogo del licenciado don Artemio de Valle-Arizpe, México, Talleres Linotipográficos Carlos Rivadeneyra, 1925, p. 30. De uno de los personajes mencionados por Abreu Gómez ya se había ocupado ampliamente Luis González Obregón en *D. Guillén de Lampart. La Inquisición y la Independencia en el siglo XVII* (París, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1908). Tras llegar a México entre la servidumbre del virrey don Diego López Cabrera y Bobadilla, Duque de Escalona y Marqués de Villena, Lampart se vio enredado en la antes mencionada represión del Santo Oficio que la rebelión e independencia de Portugal, a finales de 1640, acarreó sobre los judíos portugueses afincados en México. En ese ambiente «meditaba y acariciaba la más atrevida de las empresas, la de hacer la independencia del reino y proclamarse, como él decía, Rey de la América y Emperador de los Mexicanos» (p. 63). En 1642 la Inquisición lo acusó de recurrir al peyote y a la astrología judiciaria para predecir el futuro, así como de curar enfermedades con ayuda del demonio, por lo que fue condenado a la hoguera. Murió en el auto general de fe celebrado en México en 1649.

22
Véase «La Mulata de Córdoba. Sucedido de la calle de la Perpetua», en Luis González Obregón, *Las calles de México. I. Leyendas y sucedidos*, tercera edición, México, Imprenta de Miguel León Sánchez, 1927, pp. 67-75.

tratos en cera y mil cosas más, en apretada y chillante confusión[23].

La fascinación por el mundo virreinal se personificaba ahora en ese Pedro Galindo que, miembro de una familia de «la más elevada alcurnia» de su provinciana Solumaya de Chavira –y de rancio abolengo, pues los Galindo eran «descendientes todos de un español de la partida con que don Nuño de Guzmán asoló a los estados de Occidente, en el segundo tercio del siglo XVI»[24]–, se transformó en Pero Galín apenas llegado a la ciudad de México, adecuando su nombre al ambiente «de refinado arcaísmo, de elegante antigüedad, de vida superior»[25] en el que decidió sumergirse de inmediato. Ciertamente, *Pero Galín* ya no era una novela colonialista, sino una novela sobre el colonialismo que el mismo Estrada había cultivado. Podía evocar su propia imagen al relatar burlonamente que,

> después de concienzuda rebusca de los giros más adecuados y de verificar nombres y citas, el escritor colonial coge la pluma y escribe:
> «Esta es la verdadera crónica de lo que aconteció al Caballero de Santiago don Uriel de Lanzagorta, en ocasión de la publicidad de su relación que se imprime con el nombre de *La famosa Villa de Meztitán y sus primitivos pobladores, y de los sucesos que verá el curioso lector en el curso de la misma.*»
> El escritor colonialista se ha detenido un momento, para releer atentamente y, luego de meditar las palabras y de consultar el diccionario de la lengua y el de sinónimos, pone una raya en donde dice *esta*, cambia la palabra por la de *aquesta*; sustituye la frase *de la publicidad* por la de *del aparecimiento*; altera *relación* por *mamotreto*; *imprime* por *estampa*; *sucesos* por *subcesos* y *misma* por *mesma*, cambios todos que, a su juicio, han sido hechos con palabras coloniales hasta no poder más.
> Y luego que ha escrito el rótulo, adornándolo de preciosos rasgos caligráficos, empieza su relación de esta manera:
> «Habedes de saber que el anno Domini de mil y quinientos y ochenta y cuatro años»...
> Aquélla fue, en la literatura mexicana, la hora del habedes[26].

La parodia del colonialismo encontraba un blanco fácil en los excesos de la «fabla» utilizada –en los fragmentos antes citados de Artemio de Valle-Arizpe puede verse una buena muestra–, pero se centraba sobre todo en la condición extemporánea de los colonialistas, de algún modo representados por ese Pero Galín que llegó a ser «un anacrónico caballero del siglo XVII en una ciudad con automóviles, rotativas y estaciones de radio»[27], y que entre burlas y veras permitía a Estrada mostrarse una vez más como un gran experto no sólo en las artes mayores y menores del virreinato, sino también en el comercio de antigüedades verdaderas y falsas que discurría por tiendas y calles de México, excelente ocasión para describir detalladamente el famoso mercado del Volador. Por supuesto, ese tiempo había concluido incluso para Pero Galín, a quien su amor por Lota Vera forzaría a encontrarse con la modernidad que le sobrevino al viajar a Estados Unidos, a Los Ángeles y a Hollywood, un mundo que el novelista demostraba conocer con la misma exactitud que el novohispano, y que su personaje asimilaría con rapidez y con el mismo fanatismo que antes había volcado sobre el pasado mexicano, no sin advertir las limitaciones espirituales de ese mundo reducible a tres virtudes o ideas llamadas «sistema, cooperación, disciplina»[28]. El regreso final a México había de permitirles optar por una modernidad distinta, de hacendados felices en un mundo campesino y feliz.

Estrada pretendía, sin duda, ofrecer a sus personajes y a México un futuro ajeno a la atracción incontrolada de lo antiguo o de lo moderno. Pero el colonialismo no entró en crisis tanto por esas razones como por el rumbo nacionalista que entonces tomaba la cultura del país, en el contexto de una discusión que legitimaría la novela sobre la Revolución Mexicana en perjuicio de otras opciones narrativas. Los colonialistas no fueron ajenos a esa crisis: con sus respectivos artículos «El afeminamiento de la cultura mexicana» y «Existe una literatura mexicana viril», publicados en *El Universal Ilustrado* el 20 y el 25 de diciembre de 1924, Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde habían contribuido al descrédito de la literatura que ellos mismos representaban y a dirigir la atención hacia *Los de abajo*, la novela de Mariano Azuela que iba a convertirse en referencia obligada de la narrativa revolucionaria, en un contexto nacionalista cada día más radicalmente hispanófobo.

Lo cierto es que el colonialismo perdió presencia de inmediato en el ámbito literario mexicano, aunque ofreciese de vez en cuando algunos frutos tardíos. Éstos fueron en gran medida un resultado de los esfuerzos de Artemio de Valle-Arizpe, quien en 1932 reunió otras historias curiosas en *Amores y picardías* y en 1942 dio a conocer la novela *El Canillitas*, donde relataba la vida y la muerte de Félix

23 Genaro Estrada, *Pero Galín*, México, Editorial Cvltvra, 1926, pp. 20-21.

24 *Ibid.*, p. 32.

25 *Ibid.*, p. 34.

26 *Ibid.*, pp. 22-23.

27 *Ibid.*, p. 38.

28 *Ibid.*, p. 152.

Vargas, «pícaro insigne, borracho esclarecido, ilustre profesor de gramática parda, hombre disparatado, que sabía más que Lepe, Lepijo y su hijo»[29]. Por otra parte, el interés de los colonialistas por el pasado novohispano derivó en atención hacia el pasado prehispánico, atención que ya se había manifestado en *Cantos de Anáhuac. Rapsodias y lirismos* (1921), poemas que ocuparon a Cravioto después de escribir *El alma de las cosas viejas*, y que ahora podía apoyarse en el interés por las culturas indígenas que demostraban las leyendas mayas que Antonio Mediz Bolio recreó en *Cuentos del faisán y del venado* (1922) y las leyendas zapotecas que Andrés Henestrosa recogió en *Los hombres que dispersó la danza* (1929). Tras la huella de Miguel Ángel Asturias y José María González de Mendoza, que habían dado a conocer su versión del *Popol Vuh*[30], Mediz Bolio tradujo *El libro de Chilam Balam de Chumayel*, afianzando una atención hacia el pasado indígena que ya no dejaría de crecer. Fruto de ese interés fueron dos novelas más bien breves y tardías, que mostraban el deseo de inscribir el mundo prehispánico en la misma tradición que supuso el regreso al pasado colonial. Una de ellas es *Canek: historia y leyenda de un héroe maya* (1940), de Ermilo Abreu Gómez, quien, nacido en Mérida del Yucatán, ofrecía una dedicación creciente a la historia y la cultura de los indios de su tierra. Con esa dedicación ha de relacionarse su decisión de rescatar para la literatura a Jacinto Canek, protagonista de una revuelta indígena que tuvo lugar en 1761, en un relato de factura «poética» en el que el autor fundía los recuerdos de su infancia con elementos de la cultura o cosmovisión de los mayas –conocía bien el *Popol Vuh* y los *Libros de Chilam Balam*–, para entonces condenados ya sin remisión a figurar entre los representantes del pensamiento mágico americano. Desde luego, Abreu Gómez no parecía plenamente consciente de ello, pues se limitaba a relacionar su relato con «las historias y las leyendas de la región»[31], y tal vez el pensamiento de Canek constituía una aportación personal, con reflexiones como ésta:

> Nosotros somos de la tierra; ellos son del viento. En nosotros maduran las semillas; en ellos se orean las ramas. Nosotros alimentamos las raíces; ellos alimentan las hojas. Bajo nuestras plantas caminan las aguas de los cenotes, olorosas a las manos de las vírgenes muertas. Sobre ellas se despeñan las voces de los guerreros que las ganaron. Nosotros somos la tierra. Ellos son el viento[32].

«*Canek*, bueno o malo, es el libro que mejor revela mi dolor por el dolor de los humildes. Si su lectura aviva la conciencia del hombre frente a la injusticia, me tendré por satisfecho»[33], explicaba Abreu Gómez, miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). La explotación colonial del indígena quedaba a cargo de los alcaldes que representaban el poder político, de los hacendados que detentaban el poder económico y de los curas –aunque no todos– leales a una jerarquía eclesiástica ajena a las virtudes que predicaba. Como puede deducirse, Abreu Gómez había derivado hacia los planteamientos que la LEAR exigía asumir.

Más acorde con el espíritu dominante en el colonialismo se mostraría otra novela más breve y también «poética», *Moctezuma, el de la silla de oro* (1945), donde Francisco Monterde no parecía especialmente interesado en resaltar la alevosía y la crueldad de los conquistadores: al cabo, Hernán Cortés «sólo tiene dos preocupaciones, que son las de cualquier español de su época: difundir su religión y adquirir más oro»[34]. En contraste con la magnanimidad de Moctezuma, resultaban evidentes y condenables la avaricia y el egoísmo de sus captores –incluso para ellos mismos–, sin que la novela se sumase a la hispanofobia que normalmente alentaba la exaltación del pasado indígena. El interés por el desdichado gran señor de Tenochtitlán también resultaba significativo en sí mismo, pues las circunstancias políticas y culturales mexicanas del momento no facilitaban la presentación «sin prejuicios» de su actuación –«no se pretende justificar, por supuesto, su indecisión y entrega»[35], aclaraba Monterde–, y algunos aspectos del relato invitan a situarlo en la estela del colonialismo. Uno de ellos es su conexión con el modernismo: «Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro», había escrito Rubén Darío al presentar sus *Prosas profanas*, y esa opinión servía ahora para introducir la novela e inspiraba su título. Desde luego, su producción literaria demostraba claramente que Monterde no estaba dispuesto a limitar al mundo prehispánico sus fuentes de inspiración, pero lo relevante ahora es comprobar que hacía de la afirmación de Darío una lectura acorde con la visión colonialista del pasado que en ese momento se proyectaba sobre el último momento de esplendor del mundo azteca: «Del contraste entre el oscuro derrumbamiento y la anterior

29
Artemio de Valle-Arizpe, *El Canillitas. Novela de burlas y donaires*, México, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones (E.D.I.A.P.S.A.), 1944, p. 444.

30
Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua o El libro del Consejo, Popol Vuh de los indios quichés, traducción de la versión francesa de Georges Raynaud, París, París-América, 1927.

31
Canek. Historia y leyenda de un héroe maya, México, Ediciones Oasis, 33ª edición, 1977 [20ª 1969], p. 17.

32
Ibid., p. 90.

33
Ibid., p. 20. Abreu Gómez incluyó esa historia en *Héroes mayas. Zamná. Cocom. Canek*, advertencias de José Attolini y Andrés Henestrosa, México, Compañía General Editora S. A., Colección Mirasol, 1942. En *Zamná* se evocaba a ese «señor de los itzáes, derrotados por Kukulkán o Quetzalcóatl, 'la serpiente emplumada'». Por boca de Pedro Ché, portero del convento, en *Cocom* se recordaba a Nachi Cocom, quien se opuso a los verdugos de los miles de indígenas torturados y a veces muertos por decisión de fray Diego de Landa en el auto de Maní, en 1562. En el volumen se incluía también unos *Cuentos de Juan Pirulero*.

34
Francisco Monterde, *Moctezuma, el de la silla de oro*, ilustraciones de Julio Prieto, México, Imprenta Universitaria, 1945, p. 64 (edición facsimilar: México, Editorial Letras, 1971).

35
Ibid., p. 12. Monterde parecía necesitado de explicar su elección: «La debilidad de Moctezuma está compensada, en el cuadro de la época, por ventura para nosotros, con la valerosa decisión de Cuauhtémoc: héroe único, más adecuado para el drama que para la novela, por su vuelo magnífico y breve. En contraste con el vigoroso Cuauhtémoc, está allí el débil Moctezuma que conmueve por su misma debilidad, causa de la derrota de su pueblo. Éste es el concepto dramático que de él se tiene, al evocarlo y animar las sombras que lo rodean» (*id.*).

La muerte de Moctezuma. Ilustración de Julio Prieto para *Moctezuma el de la silla de oro*, de Francisco Monterde.

brillante ostentación, se desprende esa melancólica poesía de lo pretérito, de la que habló Rubén Darío en la 'Palabras liminares' reproducidas como epígrafe»[36]. El esteticismo colonialista se había apoyado precisamente en el culto de un pasado caracterizado por alguna forma de «brillante ostentación», evidente en el prestigio de los objetos y monumentos antiguos o en la rareza de personajes que exhiben con frecuencia títulos cuya significación social se ha perdido, y que les confiere en el presente un carácter insólito.

Por lo demás, esa «melancólica poesía de lo pretérito» que parecía inseparable del triste recuerdo de las razas vencidas no era diferente de la que impregnó con frecuencia la recuperación del México colonial. Un buen ejemplo puede encontrarse en la descripción de la «casa de las muertes» de *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo*, y no sólo porque su patio «lleno de hierba y de abandono, con sus cipreses y viejos rosales y su fuente cantora, tenía mansas melancolías, una paz triste de cementerio aldeano»[37]. A veces esa atmósfera es la de espacios rurales como los que en su mocedad habitó Clara Isabel Suárez de Figueroa, «inclinada a la melancolía y a la meditación»: no podía ser de otro modo en la alquería de San Juan de los Reyes, ante la campiña que recortaban al oriente los volcanes cubiertos de nieve, entre los repiques de las esquilas y la sinfonía de los pájaros, mientras al atardecer el ángelus apaciguaba las almas y voltejeaba «la campanita de plata» en el campanario de la iglesia[38]. El colonialismo coincidía así con otras manifestaciones literarias y artísticas de las primeras décadas del siglo XX en la fascinación por las ciudades muertas o adormecidas, con sus casonas oscuras y lóbregas, con sus palacios en ruinas y sus calles solitarias donde podían arraigarse leyendas y tradiciones. Al entregarse a esa fascinación, el escritor podía sentir de algún modo su propio abolengo, su relación personal con esa hidalguía que significaba a la vez una manifestación de aristocracia intelectual y un rechazo a la mesocracia de su tiempo. En el caso de los colonialistas mexicanos, era también una forma de evasión de lo moderno que no renunciaba a lo nacional sino que lo situaba en otra época, de algún modo en una ciudad provinciana o antigua dentro de la ciudad moderna, donde los escritores podían sentirse languidecer con la venerable tradición colonial que hacían suya. Era su forma posmodernista de apresar el alma de México, de reivindicar el terruño, de proclamar la diferencia en la que creían que estribaba lo más auténtico y fundamental de su país y de su cultura.

36
Ibid., p. 5. Al escribir sus leyendas indígenas, Antonio Mediz Bolio ya había tratado de plasmar la «melancolía del pasado muerto, que se hace sentir, sin sentir, en las ruinas de las ciudades y en la tristeza del hijo de las grandes razas desaparecidas» (*La tierra del faisán y del venado*, prólogo de Alfonso Reyes, ornamentación de Cesáreo F. Díaz, Buenos Aires, Contreras y Sanz-Editores, 1922, p. V). Darío ya había proporcionado un epígrafe a Artemio de Valle-Arizpe, quien al introducir *La muy noble y leal ciudad de México, según relatos de antaño y de hogaño* había recordado estos versos de «Tutecotzimí» (*El canto errante*): «Al cavar en el suelo de la ciudad antigua, / la metálica punta de la piqueta choca / con una joya de oro, una labrada roca, / una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua, / o los muros de un templo. Mi piqueta / trabaja en lo eterno de la América ignota».

37
Doña Leonor de Cáceres y Acevedo, *op. cit.*, p. 101.

38
Véase *Sor Adoración del Divino Verbo*, *op. cit.*, pp. 7-8.

Virginia Gil Amate

Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Oviedo. Es autora de la monografía *Daniel Moyano, La búsqueda de una explicación* (1993) y editora de los volúmenes *Teatro de la emigración asturiana en Cuba* (1997) y *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX* (2006). Ha publicado diversos artículos sobre narrativa hispanoamericana contemporánea, sobre el pensamiento político de la independencia hispanoamericana y sobre cronistas de Indias, entre ellos el Inca Garcilaso de la Vega y Juan Suárez de Peralta.

LA PERCEPCIÓN DE LA FIGURA DEL CONQUISTADOR EN TEXTOS HISPANOAMERICANOS DE LOS SIGLOS XVIII y XIX

VIRGINIA GIL AMATE

No es mi intención deliberada desordenar los planteamientos críticos que han ido adscribiendo una visión negativa de la conquista al siglo XIX, con la consiguiente construcción de una novedosa memoria histórica capaz de desligar, a los españoles americanos, del pasado hispánico surgido de la conquista o incluso de proponer poderosas líneas de análisis que seguían la pista del «patriotismo» criollo a lo largo de todo el virreinato dibujando un panorama extraño a los textos en que, fundamentalmente, autores españoles, fueran españoles americanos o españoles europeos, articulaban un pensamiento definido más que por su época y por sus ideas por su lugar de nacimiento. No es mi intención, repito, ese desorden, sino que así de variadas se manifiestan las posturas en los textos literarios, históricos o políticos que presento. Como podrá comprobarse, la selección de textos no parte de una lectura totalizadora del periodo, pero creo que esto puede convertirse en significativo ya que es un hecho que, sólo haciendo lecturas azarosas de distintos autores, empiece la variedad de posturas a resistirse a ser clasificadas según las ideologías marcadas por la crítica convencional (un pensamiento conservador y uno liberal separado, entre otras cosas, por su grado de vinculación con España), cronologías (un pensamiento dominante durante la colonia y otro durante el siglo XIX) o nacionalidades (unas posturas más o menos críticas con la conquista según el origen criollo o peninsular del autor). Creo, además, que las divisiones tajantes no provienen tanto de los planteamientos que surgieron al calor de la guerra de Independencia (tan variados son) como de una crítica histórico-literaria del siglo XX particularmente tendente a clasificar con esquemas patriótico-románticos (que ni siquiera hacen justicia al bullente siglo XIX americano) todas las producciones literarias de la América hispánica.

El tratamiento dado a la figura del conquistador permite observar las posiciones de los autores con respecto al origen de la historia hispánica del continente y las ligazones que establecieron los americanos con el orden hispánico, ya que no se entendería la carga sociológica del término «emancipación», que indistintamente se emplea para aludir a la Independencia, si no existiera una compleja relación metafórica, en los textos, entre los «padres» o «abuelos» españoles y los «hijos» o «nietos» americanos o criollos y si España, a parte de un país, no hubiera sido también un sentimiento variable entre el amor hacia la «madre» o el odio a la «madrastra».

José Joaquín Granados y Gálvez, franciscano oriundo de Málaga y asentado desde joven en Nueva España donde desarrollaría toda su carrera eclesiástica hasta llegar a ser obispo de Sonora, escribió un extenso diálogo, *Tardes americanas* (1778), en el que, sin velar su intencionalidad política de avisar de los trastornos que ocasionaban en América las novedades borbónicas, volcaba todos sus conocimientos históricos tanto del pasado

Hernán Cortés.

indígena de México como de la historia del virreinato de Nueva España desde la conquista. La estructura ficcional se sostiene en la creación de tres personajes, un «Indio» y un «Español», que hablan de asuntos americanos en América, y un «Cura» amigo que actuará de amanuense para que lo hablado pueda ser leído en España. Ambos hablantes se muestran un tanto abrumados porque, según declara el «Indio»:

> Vm. por Español, y yo por Indio, vendremos a ser el blanco de los pellizcos, araños, tarascadas y mordiscones, aun de los que no tienen uñas, y les faltan los dientes[1].

El «Cura» también sospecha del nulo prestigio de los hablantes pero les anima a continuar pensando que el tema, los asuntos mexicanos, dignificará la empresa:

> ...á el que leyere con sana intención sus cláusulas, le agradarán: y la irrisión que causaren (por ser estudio de un Indio y un Español) la castigará con rectitud la dignidad de los Sujetos de quienes hablan[2].

El diálogo consta de una introducción y diecisiete «Tardes» o capítulos, que reparten la materia histórica equitativamente: ocho apartados para la historia indígena y ocho para la historia hispánica con un capítulo de cesura, la «Tarde nona», dedicado a la conquista. Granados, imbuido en la tradición franciscana, lamenta la dureza de la conquista hasta el punto de abrir la «Tarde» con una especie de sermón del «Español» sobre los males que ocasiona el ansia de riqueza y la nefasta influencia de la avaricia en los hombres que guía la lectura de un capítulo paradójico puesto que luego dará una batería de argumentos, que no razones, para marcar el carácter providencial de ésta y de Cortés como emisario divino. Hernán Cortés, que siempre fue alabado por los franciscanos, pocas veces llegó a verse tan rodeado de ditirambos como en *Tardes americanas*, donde resulta ser el «amante jardinero»[3] del suelo mexicano, según el «Indio», si bien es cierto que lo está comparando con la «tirana dominación», la «malicia», el «espíritu de venganza» y en definitiva el «odio, discordia y atrevimiento»[4] con que actuaron los conquistadores de a pie y los primeros pobladores de Nueva España.

La figura del Cortés que traza el hablante «Español», está marcada por la «animosidad, valor, intrepidez, acuerdo, prudencia, desinterez, y todo espíritu de virtudes, que constituyen á un Varon ilustre y digno de la Posteridad»[5] por lo que se duele, y con esto vemos que el tema de las estatuas de Cortés es viejo aunque está un poco desorbitado en el padre Granados, de que «no haya merecido que en cada una de las casas, á lo menos de las de los Americanos, se tenga una estatua suya»[6]. A tal punto llega el fervoroso cortesianismo del «Español» que defiende, contra toda evidencia, la absoluta fidelidad marital de su héroe («Jamás quiso recibir muger, por guardar la fé del matrimonio»[7]) y relata varios milagros con que la divinidad lo distinguió, éstos no tan extraños al discurso historiográfico del XVI pero si curiosos en una obra fechada a finales del siglo XVIII, cuando la censura cuidaba de los excesos que en materia de santidad pudieran cometer los autores.

Por supuesto, el sentido de un diálogo literario se extrae de las conclusiones a las que llegan los hablantes, y no de las argumentaciones e impugnaciones de la conversación. Teniéndolo en cuenta, debemos colegir que el retrato de Cortés termina siendo más que sobresaliente y por ello la conquista ha quedado salvada, no ya como episodio histórico sino, en la mentalidad de Granados, como la escritura derecha de Dios en reglones torcidos, porque el «Indio» no ha dejado de preguntarse por la crueldad de los conquistadores, en largas enumeraciones de estirpe lascasiana:

> ¿Quién creyera que un varón revestido del espíritu de verdadera religión, y conversión de las almas bárbaras, idólatras, y gentiles, había de predicar con la espada, y persuadir con el plomo, inundando los campos con las calientes púrpuras de las humanas vidas, y llenar los Pueblos, como los llenaron, de horror, turbaciones, escándalos, muertes, robos, despojos, ruinas, devastaciones, estrupos, odios, venganzas, crueldades, inobediencias, lamentos, clamores, lágrimas, y suspiros...[8].

Ajeno a los problemas morales que el clero arrastró desde la conquista estaba otro español europeo, Alonso Carrió de la Vandera, al redactar en los capítulos XVI y XVII de *El lazarillo de ciegos caminantes* (1875 ó 76) una contundente defensa de la conquista[9]. Su diálogo, igualmente entablado por un indio y un español, recoge con gran amenidad una postura, no dos, sobre el proceso histórico. No es su intención detallar la historia de la conquista, sino defender a los españoles que poblaron el continente de los ataques que a esas alturas del siglo XVIII se habían con-

1
José Joaquín Granados y Gálvez, *Tardes americanas*, México, Imprenta Matritense de D. Felipe de Zúñiga Ontiveros, 1778, «Introducción que sirve de prólogo», s.p.

2
Ibid., s.p.

3
Ibid., p. 278.

4
Ibid., p. 276.

5
Ibid., pp. 251-252.

6
Ibid., p. 253.

7
Ibid., p. 260.

8
Ibid., pp. 256-257.

9
Tan cerrada le parece esta defensa de la conquista a Ramón Ezquerra que se pregunta si no será una ironía más del autor: Ramón Ezquerra, «La crítica española a la situación de América en el siglo XVII», *Revista de Indias*, 22: 87-88 (1962), p. 229.

vertido en un clamor en Europa[10], y para ello no se adentra en terrenos éticos. Eso lo deja para los que llama «falsos piadosos»[11]. Para él están claros varios asuntos: primero, y en eso coincide no sólo con los hechos sino también con los textos de todos los cronistas de Indias, escribieran desde Europa o desde América, fueran soldados, capitanes, evangelizadores o historiadores, fueran indios, mestizos o europeos, que a la conquista contribuyeron, tanto en México como en Perú, los propios indígenas. «No debemos creer», dice Concolorcorvo, «que esta prodigiosa conquista se hubiese hecho solamente por el valor de los españoles»[12]; Segundo, y en esto no desdice a los evangelizadores, incluido Las Casas, que la conquista «fue conveniente a los indios, porque los españoles los sacaron de muchos errores y abominaciones que repugnan a la naturaleza»[13], por supuesto la «naturaleza» a la que el Visitador se refiere en términos absolutos, remite a los concretos planteamientos católicos; Y tercero, que no son más crueles los españoles que cualquier otro individuo, y para ello utiliza, junto con la comparación, elemento común a todos los textos de autodefensa hispánica dieciochescos («Quisiera preguntar» dice el Visitador, «a los señores europeos, asiáticos y africanos, ¿qué alimento dan a sus forzados, que trabajan triplicadamente que éstos?»[14]), otro de mayor interés, al señalar que la población europea de Indias no está compuesta sólo por españoles: «En todo este reino están esparcidos extranjeros, y no hemos experimentado en ellos más equidad, y aún nos gradúan a nosotros de demasiado indulgentes»[15].

A Carrió de la Vandera el tema de la conquista le exaspera, «ya me tiene fastidiado»[16] dirá su Visitador o más aún, «le consta a Vm. mi indiferencia en éste y otros asuntos»[17], porque la mentalidad práctica que demuestra a lo largo de la obra casa con la autocrítica política (de ahí alguna de las bromas que inserta en los capítulos) pero no con el lamento melancólico. Para él, como para tantos en el siglo XVIII, hay una versión interesada de la conquista hecha al alimón por «extranjeros envidiosos»[18] e «imprudentes» españoles[19], que denigra a los antiguos conquistadores y esparce su sombra sobre toda la población americana de origen hispánico, y así, con ecos que recuerdan al Inca Garcilaso defendiendo a los «vezinos», declara:

> No necesito satisfacer a los extranjeros, y menos a los españoles que habitan este continente, porque pueden con facilidad desengañarse o culparme de lisonjero y defensor acérrimo de los señores cozqueños. Confieso que estimo mucho a estos por su probidad y generosidad en este género de trato con sus colonos o súbditos[20].

Mapa del Anáhuac en la *Historia Antigua de México* de Francisco Javier Clavijero.

La magnífica *Historia antigua de México* (1780), del novohispano Francisco Javier Clavijero, ha sido repetidamente estudiada y señalada como la obra capital que recoge un sentir histórico criollo y, francamente, yo no consigo aislar ese definido espíritu mexicano que ha sido, por lo demás tan minuciosamente explicado, por grandes investigadores[21]. Debe ser una particular incapacidad mía para las cuestiones nacionales la que me impide comprender dónde rompe Clavijero con lo que, por oposición, se ha denominado «historiografía española». Sin embargo no soy ajena a los valores de la obra que hacen del autor el más grande historiador de Indias del siglo XVIII y uno de los mejores dentro del corpus de la historiografía indiana. Clavijero, con un estilo brioso y claro, una hermosa prosa, un uso crítico y razonado de las fuentes y un poderoso sentido de su labor como historiador, labra, en los capítulos que dedica a la conquista, una ajustada e inteligente narración[22]. En ella traza retratos físicos y morales de sus protagonistas, si atendemos a la semblanza de Cortés, Clavijero destaca en él las luces y las sombras morales de los guerreros, de los hombres de acción. Así subraya «su buen entendimiento», «su singular valor y destreza en todo tipo de armas», «su genio fecundo», el carisma con el que ejercía el mando, la magnanimidad que regía sus «designios y acciones», sus firmes creencias religiosas y su lealtad al monarca, virtudes que sin embargo no le impidieron realizar «algunas acciones indignas de la grandeza de su alma». Entre sus defectos alude a «su amor desordenado por el bello sexo», su ambición desmedida y una marcada tendencia hacia la obstinación que en ocasiones lo conducían al ofuscamiento, aún así, Clavijero se pregunta «¿qué conquistador

10
Véase Ricardo García-Cárcel, *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (1ª ed. 1992).

11
Alonso Carrió de la Vandera, *El lazarillo de ciegos caminantes*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 156.

12
Ibid., p. 149.

13
Ibid., p. 150.

14
Ibid., p. 157.

15
Ibid., p. 156.

16
Ibid., p. 151.

17
Ibid., p. 150.

18
Ibid., pp. 145, 147 y 150.

19
Ibid., p. 145.

20
Ibid., p. 158.

21
Alfonso Martínez Rosales (ed.), *Francisco Xavier Clavijero en la ilustración mexicana, 1731-1787*, México, El Colegio de México, 1988; David A. Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

22
Más allá de que ni siquiera el padre Clavijero haya salido indemne a las ironías de Antonello Gerbi (*La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993).

formado en la escuela del mundo ha poseído jamás el heroísmo sin graves defectos?»[23].

A esas alturas del siglo XVIII, Clavijero, religioso al fin, no está exento de contemplar la conquista como parte de un plan providencial:

> No pretendemos por esto justificar la intención y la conducta de los conquistadores; pero tampoco podemos menos de reconocer en la serie de la conquista, a pesar de la incredulidad, la mano de Dios que iba disponiendo las cosas de aquel imperio a su ruina y se servía de los mismos aciertos de los hombres para los altos fines de su Providencia[24].

Por eso no juzga sino expone, cotejando las fuentes, su narración de los hechos, en la que tanto destaca las artimañas que le parecen inmorales de Cortés y sus aliados, como muestra al capitán español contenido en la campaña militar por compasión hacia sus enemigos. En episodios extremadamente violentos de la conquista reclama «pruebas concluyentes»[25], y en casos concretos como los sucesos de Cholula, no se deja llevar por el potente discurso lascasiano y declara, en nota a pie de página:

> Para creer al señor Las Casas que los españoles ejecutaron aquel estrago solamente por antojo, y que, al tiempo de derramar los soldados arroyos de sangre, el general estaba cantando coplas, sería menester que lo depusiese como testigo ocular, o que produjese documentos que borrasen la idea que nos dan de Cortés cuantos le conocieron, e hiciesen verosímil lo que absolutamente es increíble. Yo no dudo que escribió sobre el informe de alguno de los muchos enemigos de Cortés. No soy panegirista de este conquistador para encubrir sus defectos; pero soy historiador para no acriminarlo contra verdad y justicia, y soy cristiano para no creer tan grandes maldades de un individuo de mi especie sin graves fundamentos[26].

Si no se inclina hacia Las Casas, porque es historiador, tampoco sigue mucho a Solís, ya dijo que no era panegirista[27]. Sus fuentes son las crónicas escritas por españoles e indios y, además, apuntará en otra ocasión, no va a buscar en voces extrajeras la información que puede encontrar en «nuestros historiadores nacionales Herrera, Torquemada y otros»[28].

En definitiva, Clavijero narrará la conquista de México como una gesta comandada por españoles y auspiciada por diversos pueblos indígenas, seguida de un orden hispánico surgido de la conquista por la «cesión»[29] que Moctezuma hizo de su reino a los monarcas cristianos, en la que los indígenas no hallarían el acomodo ansiado sino el «desprecio» de los españoles y, en un final sorprendente del libro añadirá a ese desdén el «de los más viles esclavos africanos y de sus infames descendientes». Con ello, según Clavijero, vengaba Dios «en la miserable posteridad de aquellas naciones la crueldad, la injusticia y la superstición de sus mayores»[30].

Diecisiete años después de escrita esta historia, de nuevo un español europeo, Victorián de Villalba, que fue fiscal de la Audiencia de Charcas, caracterizaba en sus *Apuntamientos para la reforma del Reino* (1797) a los conquistadores de América como individuos particularmente soberbios que sometieron a unos inocentes americanos, término que Villalba emplea como sinónimo de indígenas o indios, y al cargo suma a los descendientes de los conquistadores:

> Los conquistadores, los que les sucedieron y sus descendientes, creyéndose de una naturaleza superior a los demás hombres por sus proezas militares con unos entes aturdidos y preocupados que no sabían resistirlas, se persuadieron que los americanos les eran destinados para bestias de carga; y así los repartieron como ganado para hacerlos trabajar en los campos y en las minas: de modo que los que no habían fenecido al filo de la espada, fenecieron al de la opresión y la fatiga, más exterminador aunque lento[31].

Bien diferente era la historia de Cuba que hacía 1761 redactó José Martín Félix de Arrate con ánimo de demostrar que la población de Indias no se había formado, en origen, con lo peor de España y por tanto, en su presente, no eran los americanos un conglomerado de bárbaros. Para Arrate la conquista no fue sólo «incentivo de espíritus vulgares sino de ánimos nobles y corazones generosos»[32], centrando su aristocrático interés en destacar el paso a Indias, desde la conquista, de hijos de las más ilustres familias españolas que han llenado el Nuevo Mundo «del esplendor y honra de linajes muy esclarecidos»[33]. Con ello defendía Arrate su propia estirpe y a la par, no le cabía duda de ello, defendía a América de las visiones sesgadas que propios y extraños lanzaban sobre ella.

Críticas también tenía pero de otra índole, el jesuita novohispano Andrés Cavo, aunque no llegó a tanto como Villalba cuando redactó *Los tres siglos de México durante el gobierno*

23
Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, México, Porrúa, 1991, p. 297.

24
Ibid., p. 305.

25
Ibid., p. 356.

26
Ibid., nota 36, p. 327.

27
En el prólogo ajustó los márgenes en los que se movería como historiador, cláusulas y apreciaciones que repite en el pasaje anotado: «Al referir los acontecimientos de la conquista que hicieron los españoles, me aparto igualmente del panegírico de Solís que de la invectiva del ilustrísimo señor Las Casas, porque no quiero adular a mis nacionales ni tampoco calumniarlos» (*ibid.*, «Prólogo del autor», p. XXII).

28
Ibid., nota 1, p. 379.

29
Ibid., p. 364.

30
Ibid., p. 418.

31
Victorián de Villalba, *Apuntamientos para la reforma del reino*, en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, selec., notas y cronol.; José Luis Romero, pról., *Pensamiento político de la Emancipación (1790-1825)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, vol. I, p. 61.

32
José Martín Félix de Arrate, *Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 95.

33
Ibid., p. 97.

español hasta la entrada del ejército trigarante[34], declarando que «la libertad con que escribo es la de un historiador que no sigue partido»[35], en la que se lamentaba de la pérdida cultural que acarreó una conquista hecha en nombre de la fe pero dejada en manos de «ignorantes» que «destruyeron a sangre y fuego todo lo que juzgaba tenía alguna relación á la supersticiones de aquellas naciones»[36]. Opinión extendida ésta que molestaba a otros criollos, entre ellos a Juan José de Eguiara y Eguren quien, en el prólogo IV a la *Biblioteca Mexicana*, no dudó en cortar una cita de las *Actas* de Leipzig, donde se aludía a los escasos vestigios de la cultura indígena que dejó a su paso la violenta «ignorancia hispana», para contrarrestar lo que siente como una ofensa en carne propia:

> ...cantinela esta que sin cesar lanzan contra nosotros los extrajeros y que el deán alicantino no tiene empacho en repetir mil veces a carrillos inflados[37].

El relato de Cavo trata de ser una crónica «moderna»[38] de la ciudad de México por lo que no se detiene en la conquista y avanza en el periodo de fundación de la Nueva España, aquél en que, según su apreciación, «el dominio de los Españoles en el reino de México estaba tan asegurado, que nada había de temer de aquellas naciones»[39]. En ese primer momento la actuación de Cortés y sus hombres hacia los indígenas oscilaba entre «el rigor» y «el buen trato»[40], tónica que continúa hasta la llegada de las disposiciones de Carlos V anulando los repartimientos de conquista, momento en que dividirá a estos primeros pobladores en dos «partidos»:

> ...los hombres íntegros ensalzaban la determinación del Emperador de dar por libres a los Mexicanos como mandaba la equidad; al contrario los conquistadores que desfrutaban los repartimientos, prorrumpieron en expresiones poco decorosas á la majestad, tachando de injusticia manifiesta aquella sabia resolución, por privar de aquel beneficio a hombres que por su espada se lo habian ganado, y que con aquella providencia el mérito quedaba sin galardón; y como casi siempre sucede por vicio de la naturaleza humana, estos prevalecen al bien común, á fuerza de representaciones obligaron los mismos á Cortés á sobreseer en aquel punto, é informar al Rey de los inconvenientes que abultaban[41].

Planteamiento bien distinto al que se encuentra en la *Memoria póstuma* (1808) del síndico del Ayuntamiento de México, Francisco Verdad, para el cual la conquista fue una magnifica gesta de evangelización patrocinada por la corona que estuvo lejos de ser un buen negocio porque «en los primeros años de la conquista fueron gravosos estos dominios para la corona de Castilla»[42] y siempre estuvieron los reyes más preocupados de proteger a los indios que de extraer minerales preciosos. Ninguno de los postulados en los que se asientan las ideas de Verdad era nuevo: en boga estaban desde el siglo XVII las posturas que aludían a Indias como un pesado fardo que España aguantaba desde la conquista, bien porque supusieron una despoblación de la península, bien porque no se supo administrar cabalmente el imperio. De sobra es conocida la frase de Feijoo, «el Oro de Indias nos tiene pobres»[43]; y, ni que decir tiene, que con más o menos énfasis habían destacado los cronistas desde el siglo XVI la expansión del cristianismo que favoreció el descubrimiento de América y su posterior colonización. En la argumentación de este postulado algunos tuvieron cuidado en desmarcar a la corona de los desmanes producidos en Indias. Sirva como ejemplo, para el siglo XVIII, el alegato de José Eusebio del Llano Zapata, en cerrada defensa de los reyes de España y en particular de Fernando VI:

> Quiero decir en esto que en todo tiempo ha sido sana la intención de Nuestros Cathólicos Monarcas con aquellas gentes: y mas en el presente Systhema en que todo es virtud, todo religión, todo christiandad el Soberano, que nos govierna[44].

Para el ilustre criollo peruano, cualquier «viagero juicioso» que quisiera estudiar las cuestiones naturales no debería, sin conocimientos, inmiscuirse en temas históricos y políticos, porque terminará agrediendo a un tiempo a los americanos, al monarca y al Papa, y denigrando al sistema político y cultural del que él, que fue un incontestable paladín de los indígenas, forma parte:

> ...debe dexar á otras plumas las odiosas reflexiones de Conquistas. Hé leído a algunos Authóres tan imprudentes, y atrevidos, que haciendose arbitros de la justicia, se mezclan en derechos de la Dominación, que no entienden. Si fueran Estrangéros no me admirara. Las plumas nuestras nos desacreditan. De ellas se vale la envidia para morder á Nuestra Nacion, que tanto ha trabajado, y trabaja en cultivar la de los Indios. No es culpa del Monarcha el desacierto del Vasallo. Ni menos tiene parte la Soberania en los insultos, que comete la ambición. Esto era querer

34 Andrés Cavo, *Los tres siglos de México durante el gobierno español hasta la entrada del ejército trigarante*, México, Imprenta de Luis Abadiamo Valdés, 1836. Los dos primeros volúmenes corresponden a la obra de Andrés Cavo, el tercer tomo, a partir del Libro 13, es el «Suplemento» con el que Bustamante decidió continuar la historia del padre Cavo a partir de 1767, año en que se detenía el trabajo del jesuita expulso.

35 *Ibid.* Prólogo, Tomo 1, p. 1.

36 *Ibid.*, Tomo 1, Libro I, ap. 8, p. 8.

37 Juan José de Eguiara y Eguren, *Prólogos a la Biblioteca Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 83.

38 Cavo, *op. cit.*, Prólogo, Tomo 1, p. 1.

39 *Ibid.*, Tomo 1, Libro I, ap. 14, p. 17.

40 *Id.*

41 *Ibid.*, Tomo 1, Libro I, ap. 21, p. 24.

42 Francisco Verdad, *Memoria póstuma*, en Romero, *Pensamiento político…*, *op. cit.*, vol. I, p. 92

43 Benito Jerónimo Feijoo, «Fábula de las Batuecas y paises imaginarios», *Theatro crítico universal*, Madrid, Real Compañía de Impresores y Libreros, 1769, discurso X, Tomo IV, p. 266.

44 Joseph Eusebio del Llano Zapata, *Preliminar y cartas que preceden al tomo I de las Memorias histórico-physicas, critico-apologeticas de la América Meridional*, Cádiz, Oficina de D. Pedro Gómez de Requena, 1758, «Artículo preliminar», p. 4.

Monumento a Juan Pablo Viscardo y Guzmán.

manchar el Solio, y vituperar en esta parte las empressas con descredito de la Magestad, que las integra. En estos tiempos han escrito varios de los Nuestros, que por su character y estado debian ser mas contenidos en sus plumas. En sus papeles ó caprichos impressos hán amontonado armas de que se sirven todas las Naciones, para decir mal de Nuestros trabajos en la enseñanza, y redencion de aquellas gentes, desfigurando la verdad de los hechos con la máscara de piedad, y religión[45].

De este modo va aflorando en cada línea del preliminar que redactó para sus *Memorias histórico-physicas, crítico-apologéticas de la América Meridional* (1756), la fuerte desazón que le provocan las noticias que andan, en su presente, esparcidas sobre América y su pasado, y eso que faltaban todavía dos décadas para que Marmontel publicara *Les Incas*, porque, para Llano Zapata, ocultan la realidad e infaman a la propia población de Indias:

> ...ocultando baxo del velo de la charidad, una supersticiosa hypocresía, en vez de historias esparcieron chiméras y en lugar de noticias derramaron libelos, que afrentosamente nos calumnian[46].

Hasta ahora hemos podido ver varias posturas a la hora de afrontar la conquista: los que la consideraron positiva, sin hacerse mayor problema o con serias dudas morales, los que apostaban por narrarla sin pasión, asumiendo o aceptando la historia, o los que la denunciaban como un hecho atroz continuado en el tiempo. Ninguno de los aludidos asumía el pasado histórico como un problema de índole personal tal cual aparecerá en algunos textos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando los sucesos históricos vividos por sus autores, no la conquista, obliguen a los criollos a definirse frente a España. Por ejemplo, la condición vital en la que se encontró Juan Pablo Viscardo[47], a raíz de la expulsión de los jesuitas de todos los reinos españoles, guía los fragmentos de reflexión identitaria que hay en su *Carta a los españoles americanos* (1792). Comienza su texto con una declaración en la que está implícita, más allá de las críticas al mal gobierno de la Corona en Indias, la ligazón de los criollos con la conquista: «El nuevo-mundo es nuestra patria, su historia es la nuestra»[48]. Los conquistadores serán llamados «nuestros antepasados»[49] o «nuestros padres»[50]. No hay por tanto en la carta, que sin embargo es un llamamiento a la independencia («La naturaleza nos ha separado de la España con mares inmensos. Un hijo que se hallaría a semejante distancia de su padre sería sin duda un insensato, si en la conducta de sus más pequeños intereses esperase siempre la resolución de su padre. El hijo está emancipado por el derecho natural»[51]), un planteamiento disímil al que Francisco de Terrazas estableció en el siglo XVI en su *Nuevo Mundo y conquista*. El hijo, para seguir con la metáfora, lamenta, allí y aquí, la ingratitud, si bien es cierto que Terrazas se quejaba de la «madre», Nueva España, y Viscardo alude al «padre» español. A partir de ahí el texto crece en paradojas, porque la conquista podrá ser referida a través de las hazañas que realizaron los conquistadores:

> Quando nuestros antepasados se retiraron à una distancia inmensa de su pays natal, renunciando no solamente al alimento, sino tanbién a la protección civil que allí les pertenecía, y que no podia alcanzarles à tan grandes distancias, se expusieron, à costa propia, à procurarse una subsistencia nueva, con las fatigas mas enormes, y con los mas grandes peligros. El gran suceso que coronó los esfuerzos de los conquistadores de América, les daba, al parecer, un derecho, que aunque no era el más justo, era a lo menos mejor, que el que tenían los antiguos Godos de España, para apropiarse el fruto de su valor, y de sus trabajos[52].

O, al cruzarse con los hechos del presente de Viscardo, el autor no sepa si la condena por bárbara o la celebra por extraordinaria o si el conquistador es, según el párrafo, el heroico padre o el avaricioso tirano:

> Afin de que nada faltase à nuestra ruina, y à nuestra ignominiosa servidumbre, la indigencia, la avaricia y la ambición han subministrado siempre a la España un enjambre de aventureros, que pasan a la América resueltos a desquitarse alli, con nuestra sustancia, de lo que han pagado para obtener sus empleos. La manera de indemnizarse de la ausencia de su patria, de sus penas, y de sus peligros, es haciendonos todos los males posibles. Renovando todos los dias aquellas escenas de horrores que hicieron desaparecer pueblos enteros, cuio unico delito fue su flaqueza, convierten el resplandor de la más grande conquista, en una mancha ignominiosa para el nombre Español[53].

Muchas quejas, aunque estas bastante mejor argumentadas, tenía también que expresarle a España, en nombre del Cabildo de

45
Ibid., p. 2.

46
Ibid., p. 3.

47
Véase Miquel Batllori, *El abate Viscardo. Historia y mito de la intervención de los jesuitas en la Independencia de Hispanoamérica*, Madrid, Maphre, 1995 (1ª ed. 1953).

48
Ibid., p. 326. Citamos por la reproducción de la traducción al español de la *Carta* editada en Londres, P. Boyle, 1801, dada por Batllori.

49
Id.

50
Ibid., pp. 327 y 355.

51
Ibid., p. 359.

52
Ibid., pp. 326-327.

53
Ibid., p. 334.

Santa Fe de Bogotá (que finalmente archivó su escrito), el neogranadino Camilo Torres. La crisis política que la invasión francesa causó en la península y los reinos ultramarinos es el suceso histórico que propició la redacción del documento que con posterioridad se conocería con el nombre de *Memorial de agravios* (1809). Con prosa firme procede el síndico a enumerar las perniciosas consecuencias que el mal gobierno de España ha ocasionado en América, con ánimo de apuntar las causas para buscarles remedio y todo ello hecho en condición de lealtad a la corona, patriotismo hispánico que por lo demás está presente en buena parte de los escritos políticos americanos durante la primera década del siglo XIX, sea para ofrecerles el territorio americano como sede a los monarcas españoles o sea, y esto nos interesa más, para brindarles un recibimiento fraternal a los españoles que deban abandonar la península:

> ¡Qué consuelo será para nuestros hermanos y amigos los españoles (decía Fray Melchor de Talamantes en su *Idea del congreso nacional de Nueva España* de 1808, cuando justificaba la creación de un gobierno autónomo apoyado por el virrey Iturrigaray), saber que viniendo a México encontrarán aquí una nueva patria, con las mismas leyes, usos y costumbres y religión, y que serán recibidos con aquella predilección y ternura que inspiran las desgracias de las personas que nos son amadas[54]!

Y no podía ser de otra manera porque, en el caso concreto del *Memorial de agravios*, cuando la sustancia de contenido se detiene en la historia, declara a los criollos descendientes, con orgullo, de los conquistadores:

> Las Américas, Señor, no están compuestas de extranjeros a la nación española. Somos hijos, somos descendientes de los que han derramado su sangre por adquirir estos nuevos dominios a la corona de España; de los que han extendido sus límites y le han dado en la balanza política de la Europa, una representación que por sí sola no podía tener. Los naturales conquistados y sujetos hoy al dominio español, son muy pocos o son nada en comparación de los hijos de europeos que hoy pueblan esas ricas posesiones. La continua emigración de España, en tres siglos que han pasado desde el descubrimiento de la América; la provisión de casi todos sus oficios y empleos en españoles europeos que han venido a establecerse sucesivamente, y que han dejado en ellas sus hijos y su posteridad, las ventajas del comercio y de los ricos dones que aquí ofrece la naturaleza, han sido otras tantas fuentes perpetuas, y el origen de nuestra población. Así, no hay que engañarnos en esta parte: tan españoles somos como los descendientes de Don Pelayo y tan acreedores, por esta razón, a las distinciones, privilegios y prerrogativas del resto de la nación, como los que, salidos de las montañas, expelieron a los moros y poblaron sucesivamente la península; con esta diferencia, si hay alguna, que nuestros padres, como se ha dicho, por medio de indecibles trabajos y fatigas, descubrieron, conquistaron y poblaron para España este Nuevo Mundo[55].

Cuando el hecho histórico que protagonice Simón Bolívar sea la guerra de Independencia, la relación criolla con la conquista y los conquistadores será definida como un problema de difícil resolución. Por eso la misma cuestión es abordada en la *Carta de Jamaica*, fechada en 1815, como en el *Discurso de Angostura*, de 1819. Los términos, en lo que a la conformación identitaria se refiere, son similares no así los matices de orden político que han variado de uno a otro documento:

> ...nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado[56].
>
> ...no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la invasión de los invasores[57].

Al contemplar la heterogeneidad de la población de la América hispánica, Bolívar comparte con Camilo Torres la tendencia a no calibrar en su justa medida el tanto por ciento que ocupa la población indígena, y desarrolla, con tintes novedosos para la segunda década del siglo XIX, la común metáfora filial. Para el Libertador todos los americanos comparten una misma «madre», la tierra americana; y todos son hijos de variados «padres» extranjeros:

> Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena

Retrato de Simón Bolívar en Lima, 1825. José Gil de Castro. Salón Elíptico del Congreso Nacional, Caracas, Venezuela.

54
Melchor de Talamantes, *Idea del Congreso Nacional de Nueva España*, en Romero, *Pensamiento político…, op. cit.*, vol. I, p. 96.

55
Camilo Torres, *Memorial de agravios*, en *ibid.*, vol. I, p. 29.

56
Simón Bolívar, «Carta de Jamaica», en *Doctrina del Libertador*, Augusto Mijares, pról.; Manuel Pérez Vila, comp., notas y cronol., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

57
Simón Bolívar, «Discurso de Angostura», en *ibid.*, p. 104.

se ha aniquilado, el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano, y éste se ha mezclado con el indio y con el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, difieren en origen y en sangre, son extranjeros, y todos difieren visiblemente en la epidermis; esta desemejanza trae un reato de la mayor trascendencia[58].

Si el «padre» de los indígenas queda un tanto desenfocado, el particular «padre» de los criollos no queda bien parado, porque la negativa categoría que ocupa el español se remonta al origen. «Malditos reconquistadores»[59] llamará al bando realista en carta al general Santander. A partir de ahí algunos poemas patrióticos de gran éxito apuntalarán una visión en la que el conquistador no será aquel que forjó el Nuevo Mundo sino el «destructor»[60] de América. No hay en la literatura, al menos en la poesía que ejemplifica *La victoria de Junín. Canto a Bolívar* (1825), de José Joaquín de Olmedo, los escollos críticos de difícil definición que había en los autores de prosa política. Los cantos cívicos venían a apoyar una memoria histórica desgajada de la conquista que ni siquiera había sido uniforme en el periodo de guerra, de ahí que en Perú, en 1810, se dejaran oír voces como la de Manuel Lorenzo de Vidaurre mostrándose contrario a la imagen que se proyectaba de los conquistadores:

> Estas crueldades de los españoles con los indios ¿no son de nuestros abuelos y tíos? ¿Acaso descendemos de hombres diversos? ¿Qué delito les imputaremos que no recaiga sobre nosotros[61]?

O en México, Agustín de Iturbide en su *Proclama y plan de Igualada* (1821) preguntara retóricamente a los americanos, «¿quién de vosotros puede decir que no desciende de español»[62]?, mientras Hidalgo y Morelos decretaban la guerra a muerte a los gachupines, que para Hidalgo eran, entre otras cosas, los que durante generaciones habían abandonado a sus familias en España, dislocando, en su *Manifiesto* de 1810, el canon familiar criollo no ya de los hispanófilos sino de los mismos libertadores:

> Os persuadís, amados conciudadanos, que los gachupines, hombres desnaturalizados, que han roto los más estrechos vínculos de la sangre, ¡se estremece la naturaleza! Que abandonando a sus padres, a sus hermanos, a sus mujeres, a sus propios hijos, sean capaces de tener afectos de humanidad a otras personas? ¿Podéis tener con ellos algún enlace, superior a los que la misma naturaleza puso en las relaciones de familia? ¿No los atropellan todos por solo el interés de hacerse ricos en América? Pues no creáis que unos hombres nutridos de estos sentimientos puedan mantener amistad sincera con nosotros: siempre que se les presente el vil interés, os sacrificarán con la misma frescura que han abandonado a sus propios padres. ¿Creéis que el atravesar inmensos mares, exponerse al hambre, a la desnudez, a los peligros de la vida, inseparables de la navegación, lo han emprendido por venir a hacernos felices? Os engañáis, americanos...[63].

Siguiendo con las curiosidades, José Cirilo del Valle, en su *Diálogo de diversos muertos sobre la Independencia de América* (1821), hizo conversar, entre otros, a Carlos I con Carlos III, es decir, al rey absoluto con el rey ilustrado, al monarca de la organización virreinal frente al de la reforma del reino, y de la rara combinación sale que al Borbón no le sobresalta la Independencia porque la verá como un proceso natural de emancipación:

> La independencia no será entonces la reacción del oprimido que se vuelve con saña contra el opresor. Será la emancipación del hijo que llegado a la edad viril se aparta de la casa del padre, reconocido a la beneficencia que supo darle educación y fuerzas[64].

De igual modo la vería, ya en el último cuarto del siglo XIX, el colombiano Rafael Núñez, en *La reforma política* (1881-1883), donde contemplaba con cuanta «frecuencia hacemos los hispanoamericanos terribles cargos a la dominación peninsular, sin reconocerles casi un solo título de gratitud del Nuevo Mundo. Encontramos eclipsada por los dolores de la conquista la portentosa labor del descubrimiento», y para Núñez no debería ser así por un sencillo, incluso perogrullesco, razonamiento causal:

> ¿Y quiénes fueron los iniciadores de la Independencia? Fueron (todos lo sabemos) los descendientes de los mismos conquistadores. La Independencia fue, por tanto, el desarrollo lógico, providencial, aunque lento, de la conquista; como esta fue derivación, mucho más rápida, del descubrimiento. Suprimida la conquista, quedaría también, por consiguiente, suprimido el 20 de julio de 1810[65].

También la conquista y la independencia están unidas por Olmedo pero en un sentido ideológico opuesto al de Núñez, en el momento en que Huayna Cápac, en las zonas centrales del poema, llama «hijos» a los liber-

58
Ibid., p. 110.

59
Simón Bolívar, «Carta al General Santander» (23-I-1824), en *ibid.*, p. 175.

60
Término utilizado por Simón Bolívar en la «Carta de Jamaica», en *ibid.*, p. 55.

61
Manuel Lorenzo de Vidaurre, «Entretenimento II», *Plan del Perú y otros escritos*, en Alberto Tauro del Pino (ed.), *Colección documental de la Independencia del Perú*, Lima, Comisión Nacional del Sesqicentenario, 1971, tomo I, vol. 5, p. 216.

62
Agustín de Iturbide, *Proclama y plan de Igualada*, en Romero, *Pensamiento político…, op. cit.*, vol. II, p. 284.

63
Miguel Hidalgo, *Manifiesto* (diciembre de 1810), en *ibid.*, p. 43.

64
José Cecilio del Valle, *Diálogo de diversos muertos sobre la Independencia de América*, en *ibid.*, p. 251.

65
Rafael Núñez, *La reforma política*, en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, sel., notas y cronol.; José Luis Romero, pról., *Pensamiento conservador (1815-1898)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 80.

tadores y los convierte en los vengadores de la causa indígena. Algo parecido hacía Bernardo O´Higgins en su *Proclama a los araucanos* (1818), guiada en este caso por una motivación más utilitaria y concreta que la construcción de una memoria histórica, como era la de conseguir que los indígenas del sur retiraran su apoyo al bando realista y se unieran a los criollos bajo la idea de que «descendemos todos de unos mismos padres»[66].

No militaba en ese bando otro ilustre criollo, Mariano de Beristáin y Souza que defendía con pasión, incluso temeraria[67], el buen nombre de España, su gesta conquistadora, el cariz católico que hacía noble a la empresa y la filiación hispánica de los criollos.

Fuera como fuera, Núñez reconocía «que la impresión que prevalece [sobre la conquista] es, por lo general, de antipatía y aún de horror e indignación»[68], ¿no será esa, me pregunto para terminar, la impresión fijada como la mirada americana sobre el pasado, aunque no fuera la única, ni fueran marginales, ni indeseables, ni enemigos de la causa americana, los que escribieron sobre las cosas de otra manera?

Rafael Núñez.

66
Bernardo O´Higgins, *Proclama a los araucanos*, en Romero, *Pensamiento político…*, *op. cit.*, vol. II, p. 201.

67
Parte de los contratiempos que a Beristáin le supuso alinearse en las filas realistas puede verse en José Carlos Rovira, «El bibliófilo Beristánin en una contienda poética desde los balcones a fines de 1796», en *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 104-127.

68
Núñez, *op. cit.*, p. 80.

Mª Teresa González de Garay

Profesora Titular de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de La Rioja (España). Ha publicado estudios sobre poesía barroca (F. López de Zárate), narrativa del exilio republicano (Paulino Masip, Max Aub, Ramón J. Sender, Eugenio F. Granell, Patricio P. Escobal, Carlos Blanco Aguinaga o María Teresa León) y poesía y narrativa hispanoamericanas (Jorge Teillier, Alejo Carpentier, Carmen Ollé, Rossella di Paolo, Mayra Montero, Renée Ferrer o Carlos Fuentes). Es miembro de Gexel desde 1997 (Grupo de Estudios del Exilio Literario. Universidad Autónoma de Barcelona).

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: UN RELATO SOBRE HERNÁN CORTÉS

Mª TERESA GONZÁLEZ DE GARAY

De 1869 a 1871, los Sucesores de Rivadeneyra editaban en Madrid unas *Obras literarias, dramáticas y poéticas* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en seis volúmenes, revisadas por la propia autora[1]. Entre esos volúmenes se encontraban dos, el IV y el V, dedicados a *Novelas y leyendas*. Pero en ninguno de esos dos volúmenes aparecían ni *Sab*, la hoy relativamente valorada novela sentimental de corte antiesclavista, que publicara la Avellaneda en 1841, con apenas 27 años, ni *Dos mujeres*, la otra narración extensa en la línea del sentimentalismo romántico, mucho menos atractiva para la crítica, que se edita en los años 1842-1843, y que reapareció, al fin, el año 2000 en Letras Cubanas, La Habana, con un interesante prólogo de Antón Arrufat[2], ni tampoco el *Guatimozín*, un amplio relato basado en la conquista de México por Hernán Cortés, y que se inscribe, por tanto, en el género histórico, walterscottiano, aunque con el marchamo indianista, «quizá la novela de mayor interés entre cuantas durante el siglo XIX, en España y en Hispanoamérica, recrearon los tiempos de la conquista», como afirma Teodosio Fernández[3], y que se daba a conocer al público lector en *El Heraldo de Madrid* entre el 21 de febrero y el 25 de abril de 1846. Es cierto que le quedaban en el campo de la prosa creativa a Gómez de Avellaneda un puñado de *Leyendas* y alguna que otra novela corta, pero su producción narrativa de mayor aliento quedaba así proscrita, de alguna manera, por la propia autora, ya fuera por razones intrínsecas, derivadas de su voluntad literaria o ideológica, ya por razones extrínsecas, por imposiciones del medio en el que se desenvolvía. Y las consecuencias, a corto y medio plazo, suponían un daño irreparable para la ubicación de la autora en el lugar cualitativo e histórico que le correspondía, y para el conocimiento de su obra por las generaciones posteriores. Nada nos extraña, por tanto, que Gertrudis Gómez de Avellaneda, al menos en tanto que novelista, se haya convertido estrictamente en carne de academicismo investigador.

Pero habría, a mi entender, que diferenciar en este juego de olvidos voluntarios, o de desdenes secretos, entre sus dos novelas iniciales, *Sab* y *Dos mujeres*, y la más madura y sólida, *Guatimozín*. Respecto a las primeras, ni un solo dato personal procedente de la autora ayuda a resolver el enigma. De ahí que la crítica haya buscado motivaciones externas, especialmente las derivadas del ambiente socioeconómico y político de la España coetánea. Respecto a *Sab*, desde la edición de La Habana de 1883, en la revista *El Museo*, todos los sucesivos editores reproducen la nota de aquella:

> Se publicó en Madrid, en 1841; pero la corta edición que se hizo fue, en su mayor parte, secuestrada y retirada de la circulación por los mismos parientes de la autora, a causa de las ideas abolicionistas que encierra. Por la misma causa fue excluida de la edición completa de las obras de la Avellaneda, ya que de seguro se le habría negado la entrada en esta isla, si hubiera figurado *Sab* en ella[4].

Al margen de la negativa de Emilio Cotarelo a aceptar estos datos («no consta que la novela haya sido retirada del público por los parientes de la autora ni por nadie. En mi juventud recuerdo haberla visto en casi todos los baratillos de libros de Madrid»[5]), parece lógico sospechar que las condiciones específi-

1
Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Obras, I*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CCLXXII, Madrid, Atlas, 1974, pág. 229.

2
Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres,* La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, 2000. Véase el sugerente artículo de Nancy LaGreca, «Literatura y conciencia: El suicidio femenino en el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860) y *Dos mujeres* (1842-1843) de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revolución y Cultura*, 4 (2006), pp. 12-16.

3
Teodosio Fernández, «La conquista de América en la novela hispanoamericana del siglo XIX. El caso de México», *América sin nombre, Recuperaciones del mundo precolombino y colonial*, 5-6 (2004), p. 72.

4
Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 33.

5
Emilio Cotarelo y Mori, *La Avellaneda y sus obras*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, p. 392. Tomo la cita de José Servera, en Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra, 1997, p. 47.

cas de la España de 1869, en pleno auge de «La Gloriosa», la revolución de 1868, no eran más espinosas que las que predominaran en 1841, durante la Regencia de Espartero. Y, ¿por qué la problemática esclavista iba a ser un obstáculo insuperable en 1869, si ya no lo era en absoluto en 1883, a la hora de simplemente editar una novela, donde ni siquiera se ponían en cuarentena los lineamientos básicos de la política cubana en relación con la metrópoli? Ciertamente, en 1844, en la Real Aduana de Santiago de Cuba fueron retenidos ejemplares de *Sab* y de *Dos mujeres*, y así lo hizo constar en su edición de *Sab* Mary Cruz, con el fragmento del Expediente depositado en el Archivo de Asuntos políticos de La Habana (Legajo 42, documento nº 8), que también reproduce la edición de José Servera: «No pueden introducirse [*Sab* y *Dos mujeres*] por contener las primeras doctrinas subversivas del sistema de esclavitud de esta Isla y contrarias a la moral y buenas costumbres, y la segunda por estar plagada de doctrinas inmorales»[6]. Esto ocurría en Septiembre de 1844, y el 14 de enero de 1845, Manuel Gómez de Avellaneda, el hermano pequeño y predilecto de Gertrudis, que era el portador del baúl de libros prohibidos, con 84 ejemplares de *Sab* y 75 de *Dos mujeres*, embarcaba de vuelta hacia Cádiz[7].

¿Continuaban aún expedientadas las novelas de la Avellaneda 25 años después? ¿Y qué importaban en 1869, en 1870 o en 1871, los problemas de la exportación a Cuba de las narraciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda, para que ésta se decidiera o no a incluirlas en el correspondiente volumen de su obra literaria? ¿También las doctrinas inmorales hipotéticas de *Dos mujeres* continuaban escandalizando a los bienpensantes criollos de la sociedad habanera? Todos estos elementos nos llevan a situar la negativa de la Avellaneda en el área de su conciencia, de su conciencia literaria de escritora, o de su conciencia moral de persona.

Dos textos de literatura devota, en el sentido más estricto del término, conocemos hoy salidos de la pluma de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ambos se sitúan cronológicamente en dos momentos decisivos de la vida de la escritora. El primero, tras el nacimiento y muerte de su hija ilegítima Brenhilde (abril y noviembre de 1845, respectivamente), su matrimonio, el 10 de mayo de 1846 con Pedro Sabater, y la muerte de este último el 1 de agosto del mismo año en Burdeos. Unos meses de retiro en el convento de Nuestra Señora de Loreto de la ciudad francesa, marcan, como indica Carmen Bravo-Villasante, «un cambio en las ideas religiosas de la Avellaneda, que eran poco claras y seguras»[8]. Y la consecuencia de esta situación será el perdido «devocionario», reencontrado por Cotarelo en 1930 en la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander, y editado en 1975 como *Manual del cristiano* por Carmen Bravo-Villasante. Peripecias editoriales impidieron que la Avellaneda lo editara en 1847, y que recuperara el original. Después, la Avellaneda rehace su vida, y sigue su carrera de exitosa dramaturga y creadora de relatos. Pero hay otra crisis posterior, ya definitiva de algún modo, la que se produce tras el postrero viaje a Cuba, en el año 1859. Llega a Cuba el 24 de noviembre de ese año, acompañada de su segundo marido, Domingo Verdugo. El 5 de diciembre, a los pocos días, muere su madre, doña Francisca de Arteaga; tres años más tarde, el 28 de octubre de 1863, fallece Domingo Verdugo en Pinar del Río. Gertrudis Gómez de Avellaneda intenta ingresar en un convento, pero acaba por regresar a España instada por su hermano Manuel, durante el verano de 1864[9]. No hay convento, por tanto, en esta segunda crisis, pero si habrá *Devocionario*, el editado en 1867, en Sevilla, con el título *Devocionario nuevo y completísimo en prosa y verso*, precisamente cuando está iniciando la preparación de sus *Obras Literarias*. Ahora, el escrúpulo religioso y la llamada de la conciencia moral son mucho más perentorios, porque se une a ellos la enfermedad crónica y porque pesa sobre la autora el vendaval del olvido. Es en esta coyuntura donde hay que situar su rechazo a reproducir editorialmente textos como el de *Sab* o, más aún, el de *Dos mujeres* y no, a mi entender, en circunstancias de índole censora, política o administrativa. La censura procede, en todo caso, de su propia posición moral. Aunque eso no le lleve a negar la autoría de sus obras, o a la prohibición de posibles impresiones en el futuro. En definitiva, y aunque se nos antoje impertinente o absurdo, ejerce su derecho de creación desde el ángulo negativo, como lo ejerciera, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, tratando de eliminar de los tenderetes

Portada de *Dos mujeres*.

6
Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab,* La Habana, editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 1976, p. 52.

7
Servera, *op. cit.*, pp. 47-48.

8
Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Manual del cristiano. Nuevo y completo devocionario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, p. 7.

9
Servera, *op. cit.*, pp. 37-38.

Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

de libros sus obras líricas del primer periodo, seguramente conducido por prejuicios morales cercanos tal vez, en algún sentido, a los de Gertrudis Gómez de Avellaneda, o como asimismo lo pusiera en práctica Vicente Blasco Ibáñez, proscribiendo durante su vida la reproducción legal de sus folletones juveniles, entre los que se incluía nada menos que *La araña negra*.

Pero muy otro, a mi juicio, va a ser el caso de *Guatimozín*, que es el que, en última instancia, nos interesa de modo singular, porque de él (del *Guatimozín*) se desprende *Una anécdota de la vida de Cortés*, el breve relato que constituye el motivo de mi artículo. En esta ocasión, como recuerda Valera Jácome en su «Función de lo fantástico en dos leyendas de Gómez de Avellaneda»: «La autora practica la intertextualidad en *Una anécdota de Cortés*, entresacada de su propia novela histórica *Guatimozín*»[10]. Y esta intertextualidad se produce en el mismo momento en que elimina de sus obras reunidas las dos novelas «peligrosas», y prescinde asimismo de la novela histórica indianista como tal, en su ser narrativo propio y completo. Pero la pequeña secuela cortesiana es una prueba irrecusable de que, contrariamente a los otros dos casos, *Guatimozín* no está olvidada. Por si no fuera suficiente la existencia del texto que traiciona las nostalgias de la Avellaneda, una nota de la autora, en tercera persona, para que ostente el carácter ambiguo de nota editorial, trata de justificar la no inclusión en los volúmenes publicados de la novela original. Dice la nota: «Esta anécdota, tomada de su novela *Guatimozín*, es lo único que la autora ha querido conservar de dicha obra, suprimida de la presente *Colección* a causa de no haberle permitido su falta de salud revisarla y corregirla, según juzgó necesario»[11]. Naturalmente, si la carencia de alusiones a las otras dos novelas largas propició las interpretaciones que anteriormente apuntamos, la presencia ahora de una desmañada y casi volandera nota no ha satisfecho a la crítica. En todo caso, ha favorecido el análisis del *Guatimozín* desde el punto de vista histórico e ideológico, aunque tal vez haya servido poco desde la estricta perspectiva literaria. Pero es que el tema de Hernán Cortés sigue siendo, a este y otro lado del Atlántico, mucho más que literatura. Casi a quinientos años vista, continúa suscitando la pasión partidista e incluso maniquea.

De 1978 data el libro de Winston A. Reynolds, *Hernán Cortés en la literatura del Siglo de Oro*, un sugestivo trabajo sobre las relaciones entre literatura, historia y realidad, probablemente al margen de la voluntad del propio investigador. Al incluir Reynolds entre sus fuentes, no sólo la poesía épica y el romancero nuevo, el teatro y la novela –siempre dentro de los márgenes de los siglos XVI y XVII–, sino también el ensayo político, sociológico o científico, los cronistas de Indias, desde el propio protagonista, Cortés, en sus *Cartas de Relación*, hasta Bernal Díaz del Castillo o López de Gómara, sin olvidar a los historiadores humanistas de la talla de Fernández de Oviedo o Antonio de Solís y Rivadeneyra, nos obliga a sospechar que todavía sigue vigente el concepto literario de los clásicos, que incluía en los manuales a Jenofonte, Tito Livio y Flavio Josefo, o lo que todavía resulta más apasionante, que la literatura pura también es historia, o que la historia sesuda y erudita no deja de ser, en el último rincón del paraíso, ficción literaria. Reynolds no distingue entre apasionados y detractores furibundos de Cortés. A todos trata por igual y con idéntica parsimonia. A los clásicos y a los contemporáneos. Y si asegura, de una parte, que «una actitud reveladora en especial, de los escritores españoles, es su siempre presente fascinación con lo extraordinario encontrado en Cortés»[12], no duda tampoco en afirmar que «la preferencia por enfrentar a Cortés con Cuauhtémoc, más bien que con Moctezuma, continúa aún hoy»[13]. Y recuerda las palabras de Pérez Martínez, al término de su libro sobre Cuauhtémoc: «Ha terminado la guerra sobre la tierra; pero el conflicto entre Cuauhtémoc y Cortés vive en nuestra sangre sin que alguno de los dos haya podido vencer (...) ambos fueron hombres de dos mundos que en nosotros se reconcilian y luchan»[14]. Y ese insepulto Cuauhtémoc, no lo olvidemos, es precisamente el Guatimozín de La Avellaneda, que se enfrenta a Cortés en el momento final de la novela, y que sigue protagonizando desde la horca *Una anécdota de la vida de Cortés*.

Esa fascinación por Cortés que Reynolds subraya, no sólo es característica de los escritores españoles del XVI y XVII, sino que se prolonga en el tiempo hasta épocas muy posteriores. Teodosio Fernández, en su trabajo

10
Benito Varela Jácome, *Asedios a la literatura cubana. Textos y contextos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, p. 68.

11
Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Obras, V*, edición, y estudio preliminar de D. José María Castro y Calvo, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CCLXXXVIII, Madrid, Atlas, 1981, p. 207.

12
Winston A. Reynolds, *Hernán Cortés en la literatura del Siglo de Oro*, Centro iberoamericano de Cooperación, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 307.

13
Ibid., p. 303.

14
Id.

ya citado, sobre *La conquista de América en la novela hispanoamericana del siglo XIX. El caso de México*, analiza las posiciones narrativas y psicológicas de la Avellaneda respecto a Cortés en la novela *Guatimozín*. Indica, primero,

> que despierta en la autora sentimientos contradictorios. Se resalta su habilidad, (su doblez), para conseguir aliados o reducir al emperador mexicano, su crueldad frecuente, su condición ambiciosa, su fanatismo religioso y su política del terror (en expresión de la propia autora) (...). El héroe y el bandido (...) confluían efectivamente en Cortés (...). Sin embargo, todos los demás personajes quedaban oscurecidos por su tenacidad, su valor y su habilidad, hasta convertirse también en la novela 'en una de las más grandes figuras que puede presentar la historia', en 'tipo notable de su nación en aquel siglo en que era grande, guerrera, heroica, fanática y temeraria'»[15].

Queda perfectamente claro. La consabida fascinación alegada por Reynolds surgía incontenible de la pluma de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Para Teodosio Fernández, esta atracción por la aventura de Cortés y por su carácter, estaba también presente en la historiografía del siglo XIX, y recuerda el caso paradigmático de William H. Prescott, autor de una conocida *Historia de la conquista de México*, donde se presentaba la campaña de Cortés «como un episodio más novelesco que histórico», al considerar que aquel hecho de armas «ejecutado por un puñado de aventureros faltos de todo», era «un suceso casi milagroso que se desvía aun de las posibilidades que requiere la fábula, y que no admite paralelo en las páginas de la historia»[16]. Y esa fascinación sólo se contrapesaba con el protagonismo de Guatemozín, modelo de patriotismo al modo liberal, dispuesto a entregar su vida por el pueblo mexica, de cuya independencia política y cultural se considera responsable. No olvidemos que en 1846, año de la aparición pública de la novela, la América española está en pleno proceso político nacionalista, desde México, en el norte, a la Tierra de Fuego, en el sur, con la excepción precisamente de las dos islas caribeñas, Cuba y Puerto Rico, donde ya se perfilan los movimientos de emancipación. *Guatimozín* no se sustrae, no puede sustraerse, a esta corriente de afirmación nacional, cuyo punto de partida, por otra parte, está en Europa occidental. La propia España, desde la guerra napoleónica, conocida como «de la Independencia», entre 1808 y 1814, transita por esos derroteros de descubrimiento de una moderna conciencia nacional, en la que el pasado juega, sin duda, un papel relevante. También el pasado de los conquistadores y colonizadores. También el pasado de Hernán Cortés y Moctezuma, y Guatimozín, o Cuauhtémoc, tanto monta.

¿Tendrá todo esto que ver con la negativa a reeditar su novela en 1869 por parte de Gertrudis Gómez de Avellaneda? ¿Y con la nota que intenta justificarla? En sus *Dos palabras al lector*, al comienzo de la novela *Sab*, la Avellaneda, tras indicar que «tres años ha dormido esta novelita casi olvidada en el fondo de su papelera», es decir entre 1838 y 1841, año este último de su publicación, asegura que «sea por pereza, sea por la repugnancia que sentimos en alterar lo que hemos escrito con una verdadera convicción (aun cuando ésta llegue a vacilar), la autora no ha hecho ninguna mudanza en sus borradores primitivos»[17]. José Servera, en el estudio introductorio a su edición de la novela, concluye: «Ella había afirmado (...) que le repugnaba cambiar lo que había escrito con convicción; lo cual hace suponer que sólo lo escrito sin esa convicción le parecía alterable. Esto explica (...) la exclusión de las novelas, que prefirió olvidar antes que transformarlas en lo que no eran»[18]. Sin entrar en disquisiciones sobre las sinceridades de la autora en el prólogo a *Sab*, entendemos las «Dos palabras», como una ingenua manifestación de *captatio benevolentiae*, que nos ha recordado tantas y tantas falsas modestias de creadores literarios, cuando reeditan, décadas después, sus escritos juveniles.

Portada de *Sab*.

Por otra parte, resulta que Gertrudis Gómez de Avellaneda, al publicar *Una anécdota de la vida de Cortés* en 1869, transformaba «en lo que no eran» determinadas páginas de *Guatimozín*, y prefería no olvidar aquella novela. Por lo que la explicación de Servera parece inservible para el caso. Teodosio Fernández apunta que

> las novelas españolas dedicadas a la conquista de México o primeros tiempos de la colonia, permiten comprobar que hasta la fecha de esa edición se habían impuesto actitudes conservadoras cada vez más acentuadas, desde las cuales los planteamientos liberales,

15 Fernández, *op. cit.*, p. 74.

16 *Ibid.*, pp. 74-75.

17 Bravo-Villasante, *op. cit.*, 1970, p. 37.

18 Servera, *op.. cit.*, pp. 48-49.

Portada de *Guatimozín*.

aunque fueran tan moderados como los que podían desprenderse de *Guatimozín, último emperador de México* (...) significaban una apreciación negativa de lo ocurrido en América[19].

Estas palabras suponen que la novela hubiera requerido modificaciones ideológicas significativas para adaptarse a las condiciones en que se desenvolvía el género alrededor de los años 1868-1869, pero no que la autora estuviese dispuesta o no a realizarlas. Si no lo estaba, la nota editorial cumplía el papel de excusa dilatoria *ad infinitum*. Si lo estaba, respondía a una ineludible realidad. Lo importante es que para Teodosio Fernández, en alguna medida, sí debía estar dispuesta la Avellaneda a realizar variaciones en sentido «conservador», puesto que el crítico indica que «en este sentido, *Una anécdota de la vida de Cortés* también resulta significativa: en el relato se habían introducido los cambios necesarios para mostrar una imagen netamente positiva del conquistador»[20]. Afirmación que trataremos de contrastar con el correspondiente análisis de contenidos del relato puesto en cuestión.

Pero antes parece necesario advertir algunos aspectos de la recepción en México del *Guatimozín, último emperador de Méjico*, que así era, en efecto, el título original de la novela. La edición príncipe, de 1846, fue reimpresa en Valparaíso (el municipio mexicano del Estado de Zacatecas) el año siguiente de 1847. Nuevamente se imprime en México capital el año 1853, edición ésta que goza de una reproducción virtual en la Biblioteca Cervantes, y más adelante, de nuevo en D.F. el año 1887, concluyendo el siglo con una traducción al inglés, editada en el propio México, el año 1898[21]. Este racimo de datos bibliográficos nos informa de la aceptación significativa de la obra narrativa, en las tierras que fueran aztecas, tanto en vida de su autora, como después de su fallecimiento, en 1873, a lo largo de la centuria decimonónica, siempre en el periodo posterior a la independencia mexicana. No parece haber, pues, actitudes básicas contrarias a la interpretación que la novela ofrece, tanto respecto al personaje de Hernán Cortés, como al de los indígenas nucleares del relato, desde Moctezuma al propio Guatimozín, o incluso la mujer de este último, Gualcazintla, o la más controvertida Malinche. Tal vez no se considerasen como ideales el tono y las opiniones de la narradora, pero su visión de la conquista española deviene aceptable para el lector medio mexicano. De otro modo, el texto hubiera sido olvidado, o menospreciado, como sin duda ocurrió en la España de esa misma época, donde no tenemos noticia de una sola reedición en el periodo comprendido entre 1846, fecha de la aparición, y 1873, fecha del fallecimiento de la Avellaneda. ¿No influiría también este dato en la reacción de la autora, a la hora de preparar la publicación de su obra conjunta? Sin duda alguna, las opuestas derivas nacionalistas de mexicanos y españoles en sus respectivas versiones pasionales de la conquista, de las figuras estelares de Cortés y de Cuauhtémoc, el último emperador azteca, y del sentido final del choque de ambas culturas, habían de influir en la creación literaria y en su éxito de público. Porque lo que no se podía pretender, desde 1820 en adelante, es que el Cortés de los españoles coincidiera sentimental e íntimamente con el Cortés de los mexicanos, o incluso de los hispanoamericanos en general. Ya la historia y las crónicas mantenían un pugilato, patente o soterrado, respecto a la figura del conquistador de Medellín. ¿Qué tenían que ver, en ese punto concreto, Bartolomé de las Casas y López de Gómara, pongo por caso? El primero odiaba la figura y la obra de Cortés, el segundo había sido su capellán y siempre su incondicional admirador. ¿Cómo puede extrañarnos que en el mundo de la creación literaria, y entre naciones alejadas y mutuamente resentidas, surgieran versiones opuestas y contradictorias sobre el personaje y su obra? ¿Cómo es y cómo funciona el Napoleón de Stendhal, y cómo lo hace el de Tolstoy, el de *Guerra y paz*, y de qué manera presenta su figura Pérez Galdós en los *Episodios* de la primera serie, desde *La Corte de Carlos IV* hasta *Napoleón en Chamartín*? ¿Y en qué se parece el Francis Drake de La *Dragontea* lopesca al Sir Francis Drake de las crónicas inglesas? ¿O el Enrique VIII de Shakespeare al que presenta Calderón en *La cisma de Ingalaterra*? ¿O cómo se coordinan el Felipe II del *Don Carlos* de Schiller, y el que describe desde el aparente rigor científico el ensayista navarro Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios*? Pero lo perecedero de la memoria histórica, para algunos de estos personajes que acabo de citar, parece que pugna con la larga duración de ciertos conflictos,

19
Fernández, *op. cit.*, p. 75.

20
Id.

21
Castro y Calvo, *op. cit.*, 1974, p. 229. Hay una edición moderna de 1979, con excelente prólogo y apéndices bibliográficos de Mary Cruz en La Habana (pp. 9-39 y pp. 453-460, respectivamente). Véase Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Guatimozín, último emperador de México. Novela histórica*, La Habana, Biblioteca básica de literatura cubana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

donde están en juego «las vividuras» esenciales, en terminología de Américo Castro. Por eso tal vez, de momento, Cortés sigue vivo en su diatriba, lo mismo que Cuauhtémoc, mientras se le está acabando el tiempo a Felipe II, que durante décadas fue considerado por sus enemigos «el demonio del mediodía».

No obstante, la suerte del *Guatimozín* de Gómez de Avellaneda cambió de signo a lo largo del siglo XX, a partir, supongo, de la revolución mexicana. Veámoslo a través de un ejemplo sintomático. Espiguemos en el primer volumen de *La novela del México colonial*, obra preparada y dirigida por el Doctor Antonio Castro Leal, cuya edición data de 1964 –yo utilizo la segunda de 1965–. En las obras seleccionadas para el periodo de la conquista se incluyen, el *Xicotencatl* anónimo de 1826, anterior en 20 años a la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y *Los mártires del Anáhuac*, de 1870. Dos textos decididamente anticortesianos, incluso en algún caso furibundamente anticortesianos. La primera de ellas, publicada en Filadelfia, «E.U.A.», como reza el prólogo de Castro Leal, y no USA, como hubiera rezado el de cualquier televidente español de nuestros días. Frente a la novela de la Avellaneda, estos dos textos se instalan en la radicalidad de una postura nacionalista sin fisuras, algo que nunca se hubiera permitido la escritora cubana. En el contexto sociopolítico de Antonio Castro, el mundo ideológico de la poeta de Camagüey es una antigualla, o de una insuficiente convicción. Cierto que el Doctor Castro Leal no se olvida de Gertrudis Gómez de Avellaneda y su novela *Guatimozín*. Pero instala la referencia al texto dentro de la «Introducción», y bajo el revelador epígrafe: «México en las novelas históricas españolas». Queda sobreentendido que la Avellaneda es española, no americana de pura cepa, y, por lo tanto, de alguna manera, también lo será la novela. A partir de esa aceptación ya no interesa desde la perspectiva estrictamente mexicana, ni puede responder a sus planteamientos rigurosos[22].

De hecho, el problema va, a mi entender, mucho más lejos. Las novelas de la conquista, funcionan de modo primordial, en la literatura crítica, como exponente de posiciones ideológicas más o menos concretas, y en ellas se valora de modo singular el manejo de las fuentes documentales históricas y los valores políticos, étnicos o nacionalistas. Lo estrictamente literario sufre un relativo eclipse, o se relega a posiciones de segunda fila. Es una inevitable consecuencia del modo en que se viene abordando el género desde hace casi dos siglos. Veamos el caso de Castro y Calvo, editor de los volúmenes de la BAE dedicados a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Primero entra a saco en la prosa de la autora con estas afirmaciones rotundas:

> No puede leerse un ensayo, una narración o una novela de la Avellaneda sin que se produzca una sensación de tedio, de tristeza deslavazada, sin un signo noble y trágico. Si alguna vez asoma Walter Scott, queda oscurecido por una nube rosácea de novela ingenua: le falta vigor[23].

Portada de las *Tradiciones* de Gómez de Avellaneda.

Tras esta andanada previa, creería una que no iba a particularizar en relación con novelas concretas, pero entra en el resumen crítico de *Sab* y de *Guatimozín*. Y del texto dedicado a *Guatimozín*, que abarca seis párrafos, cinco se dedican a indicarnos las fuentes básicas utilizadas y sintetizar los cuatro volúmenes de la edición original desde el único plano de la expedición de Cortés, que concluye con la muerte de Guatimozín, sin olvidar la referencia a las simpatías de la autora por los indígenas, sus ritos y costumbres, a los que, afirma, «describe con amor». Queda un último apartado de ocho líneas para recordar que «no falta el elemento romántico», lo que podemos interpretar como una leve alusión literaria[24].

De muy diversa índole es la excelente síntesis crítica pergeñada por Teodosio Fernández en el texto ya aludido en anteriores ocasiones. Un estudio pormenorizado de las fuentes nos implica directamente en el trabajo desarrollado por la autora, y le permite al analista profundizar en los ambientes descritos, en los caracteres y en el marco narrativo desde diversos ángulos. Se trata de un muy serio intento de situar la olvidada novela en el lugar que le corresponde, tanto por sus valores históricos como por sus coordenadas literarias. Así, cuando observa que «Gómez de Avellaneda se mostró especialmente imaginativa al proponer personajes femeninos, con base histórica o sin ella, propuestos como modelos de amantes, de esposas o de madres, y a veces de amazonas capaces de competir en

22
Antonio Castro Leal, *La novela del México colonial*, Tomo I, México, Aguilar, 1965, pp. 16, 83 y 409.

23
Castro y Calvo, *op. cit.*, 1974, p. 211.

24
Ibid., p. 218.

25
Fernández, *op. cit.*, pp. 72-75.

26
Castro Leal, *op. cit.*, 1965, pp. 16-17.

27
Ibid., p. 17.

28
Castro y Calvo, *op. cit.*, 1981, p. 207.

29
Castro y Calvo, *op. cit.*, 1974, p. 218.

coraje con los guerreros indígenas y españoles»[25], sentimos la satisfacción de comprobar que, efectivamente, estamos ante una obra de ficción, con la que el posible lector puede sentirse a gusto o a disgusto, pero situado dentro de los jardines de la creación imaginativa, y no obligatoriamente adscrito a una doctrina filosófica o política. El planteamiento de Teodosio Fernández podría servir perfectamente para abrir el camino a una axiología en la que el platillo literario no quede en manos de los cronistas de Indias.

Volvamos por un momento al Doctor Antonio Castro Leal. Su referencia a la novela de Gómez de Avellaneda es, en cierto modo, excepcional. Se nos va a permitir reproducir *in extenso* el primer párrafo a ella dedicado, contando con la necesaria benevolencia lectora, a la que también podemos aspirar:

> Es el momento de las luchas de la conquista de Hernán Cortés. Uno de los oficiales españoles, Velázquez de León, se enamora de Tecuixpa, hija del emperador Moctezuma, hacia la cual un príncipe azteca, Cacama, ha sentido siempre adoración, por más que nunca se la haya confesado. Al enterarse Cacama de los sentimientos entre Tecuixpa y el oficial español, reta a éste a un duelo, que no se realiza por intervención de Cuauhtémoc. En una batalla con los indios, Velázquez de León recibe una herida mortal y entonces, Cacama, compadecido, lo lleva a presencia de la princesa Tecuixpa para que muera al lado de su amada. Cacama se decide al fin a confesar su amor a Tecuixpa, pero se aleja de ella sin esperar respuesta. La princesa indígena, que sigue fiel a la memoria de Velázquez de León, no se casa. Cacama muere poco después a manos de sus enemigos políticos[26].

Ni siquiera una alusión indirecta a Cortés y a la conquista del territorio mexicano. Y tan sólo una levísima aparición de Guatemozín, con el nombre autóctono de Cuauhtémoc, que jamás utilizó la autora. Para que no nos sintamos defraudados, Castro Leal advierte más adelante, después de asegurarnos que «la historia», (¿qué historia?) «se ha seguido con fidelidad»: «Lo que ha hecho la insigne poetisa cubana es desarrollar, paralelamente a los acontecimientos históricos, una novela romántica de amores que parecen fatalmente destinados a no cumplirse en la realidad»[27]. La «novela romántica» es, en efecto, lo que nos ha resumido el crítico, pero sin que le haya dado opción a su autora para intervenir en el discurso ético y político de la conquista y el conquistador. Hemos pasado de uno a otro extremo. Excluyendo de los contenidos narrativos lo que no fuera ficción sentimental más o menos heroica, Castro Leal le ha hecho un flaco favor a la Avellaneda, encasillándola como «novelista romántica» y diluyendo en el vacío su compromiso riguroso con la investigación documental, con los personajes históricos y con los hechos clave de la conquista española. Tan unilateral resulta el olvido de la historicidad, con su carga polémica a cuestas, como la falta de conexión con lo ficticio, sea romántico, como en la Avellaneda, o sea racionalista ilustrado, como en el *Xicotencal* anónimo de Filadelfia, o sea posromántico como en Eligio Ancona. El equilibrio entre literatura e historia exige el acercamiento a ambos registros, para a partir de ellos, descubrir y escudriñar la novela concreta, como obra de creación en sí misma.

Pero quizás convenga ya, al fin, enfrentarnos en directo con el relato de la Avellaneda *Una anécdota de la vida de Cortés*, un relato crepuscular en la vida de la escritora, pero que retrotrae su vigencia sentimental hasta los años en que preparaba los materiales para su novela *Guatimozín*. Porque, como indicamos en su momento, la conexión entre ambos textos es decisiva. La anécdota, afirmaba la nota editorial, está «tomada de la novela, [y] es lo único que la autora ha querido conservar de dicha obra»[28]. Pero, ¿de qué parte de la novela? ¿Y esa parte, se reproduce literalmente, o sufre modificaciones significativas? Castro y Calvo asegura que el nuevo texto se refiere a «un solo capítulo, incluido en el tomo quinto, con el título *Una anécdota de la vida de Cortés*, relatando la 'noche triste'»[29]. Pero lo cierto es que no se trata de ninguno de los quince capítulos de la novela, sino del *Epílogo*, y que tampoco tiene nada que ver con «la noche triste», sino con el ahorcamiento de Guatimozín, el Cuauhtémoc de los indígenas, el Guatemuz de los cronistas, que cerraba el elenco de los emperadores o Hueitlatoanis aztecas. El desenlace del ya relativamente añejo texto –han pasado más de veinte años desde su primera publicación– es retomado por la autora, y transmutado en un brevísimo y trágico apunte de venganza, celos y horror, combinados con reflexiones éticas y políticas perfectamente meditadas. Y tanto los elementos patéticos como los reflexivos han supuesto una modificación sustancial del antiguo *Epílogo*. En lo que respecta a los elementos patéticos, la autora ha pretendido, con seguridad, mejorar el contenido textual, la estética, la estructura y la fuerza del rela-

to, especialmente con la disminución de la verbosidad y la concentración de los efectos dramáticos. Y desde el ángulo reflexivo, que tanto interesa a un amplio sector de la crítica, el esfuerzo consciente por justificar las decisiones y actitudes del conquistador de México, Hernán Cortés, y por poner de relieve sus extraordinarias dotes personales, suponen un mentís a muchas páginas de la no reeditada novela, e incluso bordean los límites de la palinodia, otorgando así la razón a Teodosio Fernández cuando afirmaba que el relato corto pretendía, entre otras cosas, «mostrar una imagen netamente positiva del conquistador»[30].

El *Epílogo* primitivo, por cierto, resultaba ser deudor de la novela de Salvador García Bahamonde, *Xicotencal, príncipe americano*, publicada en Valencia el año 1831, como respuesta «españolista» al *Jicotencal* anónimo de 1826, decididamente anticortesiano. Como vio muy bien Benito Valera Jácome, la Avellaneda debió conocer la novela de García Bahamonde, y sacó provecho a su lectura:

> Existe una indudable coincidencia entre los dos desenlaces, con la venganza de las dos viudas indias. La viuda del jefe tlascalteca, Teutila, llega, con fingimiento, hasta la residencia del conquistador y lo hiere, lanzándole un puñal. En el epílogo de la escritora cubana, la loca viuda del último emperador finge amistad con Marina para herir a Cortés[31].

Habría que añadir todavía que también utiliza un puñal robado al propio Cortés para intentar consumar el asesinato. Y es curioso que ese parentesco entre finales de novela, el de *Xicoténcatl* y el de *Guatimozín*, se repita en la siguiente generación, entre *Guatimozín* y *Los mártires del Anáhuac*. Por supuesto, Eligio Ancona había leído el *Guatimozín* de la Avellaneda. Y repitió, también en el *Epílogo*, el ahorcamiento de Cuauhtemotzin (así lo denomina el autor) que ocupara la primera parte del *Epílogo* de *Guatemozín*. Pero en vez del intento de las viudas respectivas de acabar con la vida del conquistador español, Eligio Ancona prefirió relatar, como culminación de su *Epílogo,* la muerte, en Castilleja de la Cuesta, el 2 de diciembre de 1547, del frustrado Hernán Cortés: «Le habían matado –asegura el narrador omnisciente– los remordimientos, la contrariedad y el despecho»[32]. Se situaba así Eligio Ancona en el polo opuesto de la Gertrudis Gómez de Avellaneda de 1869.

El *Epílogo* de *Guatemozín* no ofrece divisiones externas de ninguna índole, pero su estructura interna consta de tres partes perfectamente diferenciadas. La primera de ellas describe la plaza principal «de un pequeño pueblo de la provincia de Acala»[33], donde están preparadas las horcas que acabarán con la vida de Guatimozín y sus dos compañeros, y nos aclara la situación y sus motivaciones a través de la charla que mantienen «dos hermosas mujeres, ninguna de las cuales llegaba todavía a treinta años»[34]. Una de ellas es Doña Marina, La Malinche, la otra una andaluza «de ojos árabes y brillantes», sin duda alguna, porque no se nos aclara, mujer de alguno de los expedicionarios españoles. En esa conversación se desvelan las claves del momento histórico, y la razón por la que las tropas de Cortés, con auxiliares indígenas, se desplazan hacia una lejana provincia, llevando con ellos a los tres príncipes aztecas. La escena concluye con las palabras de Guatimozín, momentos antes de perecer en la horca, y con la aparición dramática en escena de la mujer de Guatimozín, Gualcazinla, que también acompaña a la expedición, con la razón perdida, loca desde el día que su marido, el último emperador azteca, fue torturado por orden de Cortés, tres años antes.

Poesías y epistolario de amor y de amistad de Gómez de Avellaneda.

En la segunda secuencia narrativa, Gualcazinla, que parece haber recuperado la cordura, coincidiendo con la terrorífica visión de su marido muerto, maldice a Cortés y a La Malinche, recordando los hechos sucedidos en el periodo de la conquista, y termina por aceptar la invitación de Marina, que, compadecida de su estado, le insta a que vaya con ella a la vivienda de Cortés, donde podrá ser acogida y amparada. La hija de Moctezuma ha vuelto, en apariencia, a un estado de enajenación mental irremediable.

El tercer y último tramo epilogal se desarrolla en las habitaciones de Cortés y Doña Marina. Gualcazinla intentará apuñalar a Cortés en plena noche, la Malinche llegará a tiempo de impedir un segundo golpe, porque el primero había fallado por carecer de suficiente energía, y ahogará entre sus brazos a Gualcazinla, mientras Cortés huye despavo-

30
Teodosio Fernández, *op. cit.*, p. 75.

31
Benito Varela Jácome, «Evolución de la novela Hispanoamericana en el XIX», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 103.

32
Antonio Castro Leal, *op. cit.*, p. 624.

33
Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Guatimozín, último emperador de México. Novela histórica*, México, Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que reproduce la de 1853 (disponible en http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=3623), p. 174.

34
Id.

rido, restañándose la sangre de la cabeza. La guardia del conquistador acude, pero Cortés les dice a sus hombres que ha sufrido una caída sin importancia, provocada por una pesadilla, y les ordena retirarse. Marina y Cortés quedan en escena solos, y entonces ella le comunica que ha matado a la viuda de Guatimozín. Expresiones de pasión frenética por parte de Marina son respondidas por Cortés con la frialdad y prudencia del general en jefe. Los dos momentos claves, el del intento homicida de Gualcazinla, y el de la consumación del homicidio por Marina, se nos ofrecen en elipsis a los lectores, a través de la conversación de ambos protagonistas. No hay acción directa, sino relato oral dramatizado, una muestra insoslayable de las tendencias dramatúrgicas de la Avellaneda, cuyo género predilecto fue sin duda la tragedia de raíces dieciochescas[35]. Y el *Epílogo* concluye con la transcripción directa de un comentario de Bernal Díaz del Castillo, el cronista favorito de la autora. En realidad, lo que ha hecho Gertrudis de Avellaneda es hurgar en ese comentario y transformar lo que nunca contó Hernán Cortés, lo que, evidentemente, nunca existió, en una leyenda de amor loco, enajenación mental, que nos recuerda algunos pasajes de *El doncel de don Enrique el doliente* de Larra, y muerte injustificada y cruel, la de los príncipes aztecas de un lado, la de la viuda de Guatimozín por otro. Y la figura de Cortés, en el centro del cuadro, pero casi en la sombra, se proyecta con ambigüedad sobre la sangre de los muertos, como una evanescente espada de Damocles.

Una anécdota de la vida de Cortés, el relato que, en alguna medida, sustituye al *Epílogo* de Guatimozín, que acabamos de analizar, sí dispone de estructuración externa, en tres capítulos, con numeración romana. De los que sólo el II y el III se corresponden con las secuencias desarrolladas en el párrafo anterior. El que podemos denominar capítulo I, aunque coincida con la frase canónica inicial del *Epílogo*: «Tres años, poco más o menos, habían transcurrido...»[36], cumple una función diversa, de introducción histórica y narrativa al núcleo dramático, y de base silogística y argumentativa para esclarecernos las características personales y los valores humanos de Hernán Cortés. Ese capítulo I, si no hagiográfico, es, por lo menos, ampliamente justificatorio de la conducta del conquistador extremeño. Y no sólo desde el plano particular de los hechos acaecidos durante la campaña de México, antes y después del sitio y toma de la capital, sino también desde el plano universal del *fatum* heroico, de la impronta del genio sobre el ominoso pelotón de los mediocres. En el área concreta de la expedición contra los aztecas, el narrador en tercera persona, trasunto ideológico de la autora, se esfuerza en convencer al lector de que el ánimo de Cortés, hubo de plegarse, aun con sufrimiento interior evidente, y cito al pie de la letra, «ante las exigencias de su feroz soldadesca y de las bárbaras numerosas huestes auxiliares, colocadas bajo su bandera por la ciega república tlascalteca y otros pueblos americanos»[37]. Esas exigencias son ahora la clave que permite defender la memoria de Cortés contra los ataques de sus detractores, los de entonces, los del propio tiempo de la conquista, los de tres siglos después, durante el periplo vital de la Avellaneda, e incluso los de hoy mismo. Pero es en el plano general donde se afianza con la máxima intensidad el alegato a favor de Cortés, porque –indica el narrador–

> nunca se ejerce impunemente la superioridad del genio... Al levantarse las grandes individualidades de todos los siglos, de todos los países, siempre encuentran hostiles a las numerosas medianías... De este modo toda vida eminente, de iniciativa vigorosa, viene a ser continuado combate empeñado con la resistencia del orgullo colectivo...[38].

Para llegar a la esperada conclusión:

> Hernán Cortés, una de las mayores figuras que puede presentar la historia; Hernán Cortés, que quizás no ha sido colocado a su natural altura, ni aun por desacertados encomiadores... Hernán Cortés, digámoslo en fin, debía tener y tuvo la suerte común a todos los genios superiores. Persiguiólo la envidia, afanóse por denigrarlo la calumnia, acecháronlo la deslealtad y la perfidia...[39].

Era necesaria, a mi juicio, la cita extensa, para dejar resuelto el dilema. No sólo se ha modificado sustancialmente el desenlace de *Guatimozín* al convertirlo en relato independiente, sino que se le ha inyectado una carga ideológica de signo muy distinto a la que pudiera estar presente en la primitiva novela. No me atrevo a decir que de signo opuesto, porque permite el escepticismo sobre la ideología de Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1846, es decir, permite sospechar que la Avellaneda de 1846 carecía de ideología definida respecto al tema de la conquista americana, y se dejaba guiar simplemente por sus lecturas, y por su temperamento. En esas páginas con que se

35
Véase Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Baltasar*, Salamanca, Anaya, 1973.

36
Gómez de Avellaneda, *op. cit.*, 1853, p. 174.

37
Castro Calvo, *op. cit.*, 1981, p. 207.

38
Ibid., p. 208.

39
Id.

abre el relato que comentamos estamos ante un texto nuevo, que jamás hubiera podido incluirse en el *Epílogo* de *Guatimozín*, y que parece conectar con los desvaríos de Rodión Romanovich Raskólnikov en las páginas de *Crimen y castigo*, o más a ras de tierra, con una fugaz explosión del nacionalismo alarconiano, que en fechas cercanas a la redacción del texto de la Avellaneda, pergeñaba las páginas de *Diario de un testigo de la guerra de África*.

Lo que queda del capítulo I tras el *excursus* filosófico-político es, simplemente, una referencia a los antecedentes de la tragedia final, que en el *Epílogo* primitivo estaban presentes en el conjunto de la novela, y que para el relato corto debían precisarse al máximo, con objeto de otorgarle una coherencia razonable. Había que explicar los motivos que llevaron a Cortés a emprender la expedición a Honduras, los porqués de que en ella incluyera a los príncipes, con Guatimozín y su esposa Gualcazintla (ahora la Avellaneda ha añadido una «t» a su nombre indígena), prisioneros desde la caída de Tenoctitlan, y dar cuenta sucinta de los rumores de conspiración de los prisioneros contra Cortés y los suyos, que desencadenaron la condena a muerte de Guatimozín y el que en el relato pasa por ser su hermano, el rey de Tacuba. Por cierto que en el *Epílogo* de la novela los condenados a la horca eran tres, y no dos: Guatimozín, Netzale, rey de Tacuba, y Coanacot. La disminución del número de ajusticiados favorece, sin duda, la causa de Cortés para la autora, aun cuando en este caso hay que decir que se ajusta a la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo[40] y a la *Quinta Relación* de Hernán Cortés[41], dos de las fuentes básicas consultadas y seguidas por la Avellaneda. Sin pasar por alto el importante detalle del aspecto físico de la Princesa, que en el *Epílogo* destacaba por su figura «lastimosa», «triste y sombría», pero que ahora, en la nueva versión, «a la que tres años de cautiverio y de inenarrables infortunios, no habían podido despojar de su peregrina belleza»[42]. Preparando con esta maniobra habilidosa las mutaciones decisivas de la escena última del drama. Todos estos factores –estéticos, éticos e históricos– forman el entramado del capítulo I de este texto narrativo, y dan paso al nudo propiamente dicho, y al inesperado desenlace.

El capítulo II es el que más se asemeja a la vieja secuencia narrativa de 1846. De nuevo tenemos a las dos mujeres, Marina y la andaluza, que ahora tiene nombre, Doña Guiomar, aunque siga sin conocerse su filiación personal, contemplando el espectáculo desde el mirador del viejo templo azteca, con el patíbulo a la vista, y hablando sobre el tema, sus protagonistas y sus implicaciones. El diálogo se ha reducido, se ha concentrado, ha ganado así en intensidad y fuerza, como ya insinuamos en su momento, pero también ha perdido los filos de la acusación contra el jefe, contra el Malinche, como le llama Doña Marina. Y, para muestra baste un botón, ha desaparecido en su totalidad el comentario decisivo del narrador:

> Marina acababa de dar con estas palabras la única explicación probable del hecho que vamos a referir, la única excusa verosímil de un acto de crueldad que inmotivado sería horroroso y que en vano quisiéramos justificar apoyándolo en la sospechosa acusación de un súbdito traidor, que no obtuvo crédito ni entre los mismos españoles, por más que aparentase Cortés prestárselo completo[43].

La táctica de diluir la culpa de Cortés continúa siendo uno de los fundamentos del texto reformado, seguramente el decisivo, la raíz última de su escritura. También se ha modificado con intención el discurso en el cadalso de Guatimozín. Mientras en el *Epílogo* da irónicamente las gracias a los españoles por la piedad que les han dispensado, y exclama: «Muero inocente aunque se me haya condenado a la muerte de los facinerosos. ¡Hernán Cortés! Dios te demande cuenta de esta sentencia»[44], la *Anécdota* se limita a expresar: «Proclamo de nuevo mi inocencia a la faz del cielo y de la tierra»[45]. Quedó eliminada la invocación a Dios contra Cortés, y ello a pesar de las palabras que en su boca puso Bernal Díaz del Castillo, perfectamente conocidas, de otra parte, por la Avellaneda: «¡Oh capitán Malinche! Días había que yo tenía entendido e había conocido tus falsas palabras, que esta muerte me habías de dar, pues yo no me la di cuando te entraste en mi ciudad de México; ¿por qué me matas sin justicia? Dios te lo demande»[46]. Entre el comentario del narrador y las palabras del emperador se condensaban los principales elementos del texto de Bernal en el *Epílogo* de la novela. Todo se ha borrado en la *Anécdota*. El capítulo II concluirá en el momento en que la viuda de Guatimozín acepta el ofrecimiento de Marina y va a hospedarse con ella en los aposentos de Cortés, tras la tensa conversación entre ambas, que, como en el *Epílogo*, se solventa con un inesperado y sorpresivo cambio de opinión por parte

40 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Madrid, Alianza Editorial, Sociedad Quinto Centenario, 1989, p. 708.

41 Hernán Cortés, *Cartas de relación*, Madrid, Castalia, 1993, p. 564.

42 Castro y Calvo, *op. cit.*, 1981, p. 208.

43 Gómez de Avellaneda, *op. cit.*, 1853, p. 176.

44 *Id.*

45 Castro y Calvo, *op. cit.*, 1981, p. 211.

46 Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 708.

de Gualcazintla. La conversación presenta numerosas variantes en la *Anécdota* respecto al *Epílogo*, pero tal vez no merezca la pena insistir en los detalles. Solamente subrayar los apelativos insultantes de «manceba» y «querida» con que Gualcazintla fustiga a Marina, porque están sin duda contribuyendo a la preparación de la escena decisiva.

Y entramos, al fin, en el capítulo III, donde se han producido ampliaciones sustanciales en el desarrollo primitivo de la secuencia última del *Epílogo*, y una transformación radical de los acontecimientos dramáticos. Por de pronto, el intento por parte de Gualcazintla de asesinar a Cortés está presente en todos sus detalles, la elipsis primitiva ha desaparecido. Pero ese intento viene precedido de una serie de reflexiones sobre el ánimo y los sentimientos de Cortés, que armonizan con los objetivos que se trazó la autora para elaborar la *Anécdota*. El lugar de los acontecimientos es ahora, que no en el desenlace de la novela larga, el que fuera templo de la diosa Meztli, personaje del panteón azteca que, la autora nos lo aclara en nota, como acostumbra en otras ocasiones en el *Guatimozín* de 1846, era la deidad que presidía la noche. Un detalle espacial muy del gusto romántico, porque las estatuas de la diosa aún permanecen en pie en el salón que comunica la estancia de doña Marina, adonde ésta ha conducido a la viuda de Guatimozín, con la de Cortés. Un detalle, nos atreveríamos a decir, estrictamente teatral, y un lugar perfecto para la venganza de la emperatriz, hija del humillado Moctezuma. Doña Marina presenta a Cortés a su «huéspeda» y le ruega que le dispense «particular amparo». Y observa «la viva y grande impresión causada en el ánimo de Cortés por sólo la presencia de aquella hermosura infortunada»[47]. Doña Marina, posesiva y desconfiada, enlaza la impresión a la hermosura, que ya tuvo la autora buen cuidado de subrayar con anterioridad. Pero, por su parte, el narrador omnisciente, nos informa de que

> las crueldades que la conveniencia hacía cometer o consentir al jefe del ejército español, hallaban en su propio noble corazón secreto pero inmediato castigo, y bajo la influencia del sentimiento que le oprimía desde que creyó necesidad inevitable el sacrificio de sus dos más ilustres prisioneros, no pudo menos de demostrar a Gualcazintla –como para acallar un tanto su conciencia– un afecto tan expresivo y tierno, que llegó a alarmar a la enamorada y celosa Marina[48].

Y de este modo, frente al remordimiento de Cortés, se instalan los celos de la amante. A nosotros se nos informa de que Cortés se siente culpable, pero a Marina no. Y este es el juego que van a jugar los dos personajes en el tramo final.

La noche avanza y el insomne Cortés sale desde su alcoba al salón y se pasea convulsivamente por él, «en medio de las toscas estatuas de la diosa que presidía a las sombras, y a las cuales apenas alumbraba la opaca luz de una lejana lámpara»[49]. Hemos remontado desde el romanticismo de panteón al goticismo del castillo de Otranto. Pero es ahí donde quería llegar la autora. Al momento en que surge de esas sombras ominosas «negro fantasma», y retrocede Cortés «con el cabello erizado por supersticiosa pavura». El «héroe» pregunta al espectro su identidad, y éste le responde (en qué lengua, nos preguntamos inevitablemente): «Soy la venganza... y vengo a exterminarte, tirano»[50]. El espectro esgrime en su mano «el bruñido acero de una daga» y resulta ser, al fin, la viuda de Guatimozín, que logra herir en la frente a Cortés, pero sin la necesaria firmeza. No se arredra ni «flaquea» el español, y desarma a Gualcazintla, aprisionándola entre sus brazos. Acaba de poner sobre el tapete la Avellaneda el tópico del espectro, de sólida trayectoria dramática, tanto en Shakespeare, *Hamlet*, como en Lope, *El caballero de Olmedo*, y que también tuvo vida en el romanticismo español, tanto en el campo lírico, Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, como en el teatral, Zorrilla y las dos partes de *El puñal del godo*. Como tal espectro es siempre de carácter patético, cuando no trágico, pero como «fantasma», puesto que así lo califica también la autora, suele acercarse a las fronteras de la comedia, como en Dickens y *su Cuento de Navidad*, o regodearse con virtuosismo en ella, al estilo del Calderón de *La dama duende* y *El galán fantasma*. De «la fantasma» hablaban nuestros clásicos, como ocurre en el caso de Castillo Solórzano y su delicioso relato *La fantasma de Valencia*. Gómez de Avellaneda ha utilizado el tópico con maestría, en una situación límite, y coordinando así venganza, muerte, pasión, celos y culpabilidad, en un apretado nudo gordiano, que estallará por el punto más débil: el de La Malinche. Marina no contemplará el ataque de la viuda de Guatemozín, descubrirá a Cortés, cuando éste haya devuelto a su habitación a Gualcazintla, y creerá de inmediato que su amante está aprovechándose de la hipotética demencia de la viuda «para gozar su

47 Castro y Calvo, *op. cit.*, 1981, p. 212.

48 *Id.*

49 *Ibid.*, p. 213.

50 *Id.*

hermosura», como, en un clásico lenguaje de teatro calderoniano, le increpa a Cortés con ira, cuando éste ya se está lavando la herida en su habitación, y Marina penetra como un vendaval para zaherirle y vilipendiarle. Para entonces Marina ya estuvo en la habitación de Gualcazintla, donde la había dejado Cortés tras el intento de asesinato, y la había ahogado entre sus manos, para impedir, le asegura a Cortés, que siga «mancillando el tálamo de la viuda del emperador de Méjico, antes de que se haya enfriado el cadáver de Guatimozín»[51]. Marina amenaza a Cortés con la «justicia del cielo» por su delito, y entonces el general, tras rechazar a Marina, le enseña la herida de la frente, y le dice: «La suprema justicia, con que me amenazáis, acaba de impedir que terminase mi vida miserablemente a manos de una mujer frenética, aunque menos que vos...»[52]. La defensa de Cortés por Marina en el *Epílogo*, que de alguna manera justifica el exceso de la Malinche, en plena lucha, ahogando a Gualcazintla, mientras Cortés, ensangrentado, sale de la estancia para detener a los soldados de su guardia, que acudían atraídos por los ruidos, es ahora, en la *Anécdota*, una «fría», o «hirviente», decisión de la amante de Cortés, arrastrada por los celos y por la furia y el despecho de quien no tolera compartir «los favores» de su amado. En el *Epílogo* hay un principio de cooperación, de ayuda mutua, entre Cortés y doña Marina, que termina en la muerte de Gualcazintla. En la *Anécdota*, doña Marina actúa sola, sin conocimiento de Cortés, y carga sobre ella toda la culpa del luctuoso acontecimiento. Lo que se gana en nervio trágico de amor y celos, también se gana en deslindar culpabilidades últimas, para que Cortés quede limpio de esta última muerte.

Pero sí se repite en ambos textos la cita de cierre. La de Bernal Díaz del Castillo tras la ejecución de Guatimozín:

> Andaba Cortés mal dispuesto y pensativo después de haber ahorcado a Guatemuz y a su deudo el Señor de Tacuba, sin tener justicia para ello, y de noche no reposaba; e pareció ser que saliéndose de la cámara donde dormía, a pasear por una sala en que había ídolos, descuidóse y cayó, descalabrándose la cabeza; no dijo cosa buena ni mala sobre ello, salvo curarse la descalabradura, e todo se lo sufrió callando[53].

Una cita parcial e inexacta, pero que mantiene con esa parcialidad e inexactitud, literalmente sin la más mínima variación, en el *Epílogo* y en la *Anécdota*. Porque Díaz del Castillo lo que asegura es que Cortés anda mal dispuesto, pensativo «y descontento del trabajoso camino que llevábamos»[54], aun cuando influyan además en su estado de ánimo las condenas de los príncipes aztecas «sin tener justicia para ello», ahí la Avellaneda transcribe con exactitud, y el hambre que pasa su ejército y las enfermedades y muertes de españoles y mexicanos que le acompañan. En esta ocasión la escritora ha decidido, por el bien estético y ético de su relato, que el texto manipulado de Díaz del Castillo continúe vivo.

El análisis comparado entre ambos textos, que hemos venido denominando *Epílogo* y *Anécdota*, de 1846 y 1869 respectivamente, ha ido definiendo con bastante precisión la existencia de dos momentos diversos, e incluso divergentes, en la mentalidad de la Avellaneda respecto a la figura histórica y humana de Hernán Cortés. Pasamos así de un Cortés astuto, frío, ambicioso y dispuesto a sacrificar vidas ajenas, si ello conviene a sus intereses políticos y militares, el de la novela *Guatimozín,* a un Cortés modelo de fidelidad a su rey, heroico en sus acciones, excepcional en su audacia, y personaje universal de primera magnitud. Pasamos también de un Cortés sin corazón, a un Cortés que se arrepiente de sus errores y que lamenta las consecuencias de algunos de sus actos. De un Cortés grande, pero cruel, a un Cortés calumniado y envidiado por los mediocres. Pero no conviene extrapolar desde el personaje concreto a la acción colectiva. Del texto último que acabamos de estudiar no se deduce que la Avellaneda modificara sus criterios sobre el tema de la conquista americana en su conjunto. Simplemente, lo que queda claro es la transformación de sus opiniones sobre Hernán Cortés. El resto, habría que discutirlo desde otras premisas y con otros argumentos textuales, y no podemos ahora entrar en ello. Pero sí, en cambio, importaría, como pequeño colofón de nuestro estudio, contribuir a iluminar dos aspectos narrativos del *Guatimozín* y su secuela: el de la aparición de la Malinche como protagonista femenina en el *Epílogo* y *la Anécdota*, tras haberla olvidado por completo durante el desarrollo del *Guatimozín*, y el uso de las citas y referencias a *Crónicas* y cronistas de Indias, como confirmación de la verdad histórica de los hechos narrados. Lo intentaré con la máxima brevedad. Parece evidente que doña Marina no le resultó propicia a la novelista para su incorporación como figura clave a la historia de la conquista

51
Ibid., p. 214.

52
Id.

53
Gómez de Avellaneda, *op. cit.,* 1853, p. 178.

54
Díaz del Castillo, *op. cit.,* p. 709.

mexicana. Ha preferido a la dulce Tecuixpa, otra hija de Moctezuma, para relatarnos sus románticos deliquios con Velázquez de León. Como también se refiere, a través de los datos ofrecidos por Marina en el *Epílogo*, a la fidelidad a toda prueba de Teutila, princesa de la Casa de Tezcuco, a su esposo Netzale, rey de Tecuba, uno de los ejecutados por orden de Cortés junto a Guatemozín. Teutila fue robada a su esposo azteca por Andrade, uno de los hombres del vencedor, y obligada a casarse con él. Es en tales conflictos amorosos interraciales, en el desgarro sentimental del choque de culturas, en el enfrentamiento entre la pasión, la seducción, la violencia y la atracción amorosa, con personajes femeninos sin base histórica, donde se encuentra a gusto la Avellaneda. Pero no era ese el caso de doña Marina. Marina no sólo es un personaje histórico, sino que cumplió en los avatares de la conquista un doble papel polémico y odioso: el de amante del jefe español, y el de intérprete, «la lengua», le llama siempre Bernal Díaz del Castillo, en las conversaciones entre españoles e indígenas, con la sospecha siempre de convertirse en delatora, y traidora, por tanto, a sus compatriotas. Sólo al final, para marcar de modo fehaciente la tragedia de Guatimozín y la muerte de su viuda, al amparo de Cortés, doña Marina se convierte en un personaje imprescindible. Y no duda entonces en utilizarlo la novelista, enfatizando con la máxima intensidad la pasión imperiosa de la Malinche por Hernán Cortés, que se expresa al mismo nivel que la de Melibea por Calixto en el *Epílogo*: «Es que tú eres mi Dios», le dice al guerrero español, para concluir afirmando: «Yo no soy más que eso, una mujer loca de amor por ti»[55]. Esta explosión de retórica amorosa quedará en la *Anécdota* limitada a una explosión virulenta de celos. Pero en ambos textos Marina se referirá a su matrimonio, impuesto por Cortés: «Sé que debo fidelidad al marido que me habéis dado», le espeta en el *Epílogo*; «harto también he torturado y envilecido mi alma recibiendo –porque así lo exigisteis– marido de vuestra mano», le grita en la *Anécdota*. Y lo que es más curioso, en ambos textos Cortés está también casado, y Marina le advierte que «cuido de no dar disgustos a la feliz mujer que lleva vuestro nombre»[56], o «harto he sufrido ahorrando quejas a la dichosa mujer que lleva vuestro nombre»[57]. Curioso, porque mientras en el caso de Marina, el matrimonio, por orden o no de Cortés, se acababa de realizar durante la expedición a Honduras, muy poco tiempo antes de la ejecución de Cuauhtémoc, como relata con su habitual naturalidad Bernal Díaz del Castillo: «Dejemos de hablar en el factor y sus blandas y delicadas palabras, y diré cómo en el camino, en un pueblezuelo de un Ojeda 'el tuerto', cerca de otro pueblo que se dice Orizaba, se casó Juan Jaramillo con doña Marina la lengua delante de testigos»[58], en el caso de Cortés tal matrimonio no existía. Los hechos relatados en ambos textos acontecen en el año 1525, y la primera mujer de Cortés, Catalina Suárez, había fallecido en 1522. Con su segunda mujer, Juana de Arellano y Zúñiga, contraería matrimonio, tras el primer retorno a España, el año 1528[59]. El supuesto matrimonio de Cortés es una invención de la Avellaneda, supongo que para añadir al amancebamiento con Marina, o en su caso, al adulterio, una mayor dosis de interés novelesco. Pero, en cualquier caso, la tardía, aunque decisiva, aparición estelar de la amante de Cortés, formó parte desde el principio, del proyecto narrativo de la Avellaneda. Recuerda Margo Glantz, en el capítulo de su libro *La desnudez como naufragio*, titulado «La Malinche: la lengua en la mano», que sólo una vez, precisamente en la *Quinta Relación*, «la llama Cortés por su nombre: Marina, la que yo siempre conmigo he traído», y que logra convertirse en secretaria y faraute de Cortés, porque, «recuerda Bernal, es de buen parecer, entremetida y desenvuelta»[60]. Ahí en sus lecturas, se encontró Gertrudis de Avellaneda con Marina, o la lengua, y de ahí la rescató para volverse loca de amor por Hernán Cortés.

Sólo dos de las nueve notas que introduce la Avellaneda en la *Anécdota* se refieren a los cronistas de la conquista mexicana. La primera procede de la *Tercera Carta de Relación* de Cortés, y ya había aparecido en el *Guatimozín,* en el capítulo XIV. La segunda estaba incluida en el *Epílogo*, era la 104 y última de la novela, y precisaba las opiniones de Bernal Díaz del Castillo respecto a la hipotética conspiración que llevó a la horca a Guatimozín y al rey de Tacuba, «su deudo», como expresa el cronista, y no su hermano como asegura la novelista. De las variadas fuentes que aparecen citadas en el conjunto de la novela, quedaban en pie las dos más significativas, la del propio Cortés y la de Bernal, su eterno y siempre huraño compañero de fatigas. La carrera epistolar o cronística era ardua. Respecto a Cortés, Margo Glantz nos recuerda: «Es revelador que sus *Cartas de Relación* fueran prohibidas desde 1527 y quemadas en las plazas públicas

55
Gómez de Avellaneda, *op. cit.,* 1853, p. 179.

56
Id.

57
Castro y Calvo, *op. cit.,* 1981, p. 213.

58
Díaz del Castillo, *op. cit.,* p. 602.

59
Hugh Thomas, *Quién es quién de los conquistadores*, España, Salvat Editores, 2001, p. 71. Y Juan Miralles, *Hernán Cortés. Inventor de México*, Barcelona, Tusquets editores, 2001, pp. 464-65.

60
Margo Glantz, *La desnudez como naufragio. Borrones y borradores*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 43-44.

de las ciudades más importantes de España. Es también muy significativo que la historia de López de Gómara haya sido censurada poco tiempo después de que se escribiera. Cortés supo definir las nuevas condiciones de la sociedad que ayudó a construir; su sagacidad y constancia para descubrir los secretos de la tierra y calar hondo en las cosas de su tiempo lo convirtieron en un hombre peligroso: su poder amenazó quizá al de la monarquía»[61].

¿Y qué decir de la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*? ¿La que salía al paso de las falsedades y los olvidos de la obra de López de Gómara, el capellán de Cortés? Citemos a Reynolds: «Su *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* fue concluida en 1568, pero no publicada hasta 1632»[62]. Cuarenta y ocho años después de la muerte de su autor, sesenta y cuatro desde su composición, un siglo desde la caída de Tenoctitlán. Por lo visto, no debía ser nada fácil estar de acuerdo con la persona y la obra de Cortés. Ni en el siglo XVI, ni en el siglo XX. Margo Glantz, excelente novelista e historiadora mexicana del siglo XXI, de hoy mismo, lo confirma y lo subraya. Y también Susana Montero en su monografía *La Avellaneda bajo sospecha*[63]. ¿Por qué, en nombre de qué, le vamos a exigir fidelidad en las ideas, coherencia en sus juicios, continuidad en sus visiones ficcionales, firmeza filosófica y ética en el devenir de su pensamiento histórico, a Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda?

Bastante tiene la inolvidable Tula con aguantar la búsqueda de nuevas manifestaciones epistolares de sus debilidades amorosas o de sus pasiones secretas de folletín decimonónico[64]. Por eso me parece necesario concederle un respiro y otorgarle el beneficio de la duda.

Portada del libro de Susana Montero *La Avellaneda bajo sospecha.*

61
Ibid., p. 25.

62
Reynolds, *op. cit.*, p. 68.

63
Susana Montero, *La Avellaneda bajo sospecha*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, 2005, p. 105. Véase asimismo el estudio de Carolina Alzate Cadavid, *Desviación y verdad. La re-escritura en Arenas y la Avellaneda*, EE.UU., Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999, especialmente el capítulo 3, «Gertrudis Gómez de Avellaneda: transgresión feminista, exceso y ambigüedad», pp. 139-237.

64
Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Poesías y epistolario de amor y de amistad*, Madrid, Instituto de la Mujer, Castalia, 1989. Y Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

Rosa Maria Grillo

Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salerno. Es autora de numerosos ensayos y monografías publicados en Italia, Francia, España y Uruguay sobre autores hispanoamericanos (Benedetti, Quiroga, Carlos Fuentes, J.J. Saer), sobre la narrativa de la emigración y de viaje, y sobre el papel de la novela histórica latinoamericana en la construcción de las identidades nacionales. Es miembro del Comité científico del Centro Estudios Mario Benedetti de Alicante y del Centro Studi Americanistici Circolo Amerindiano de Perugia y de sus respectivas revistas (*América Sin Nombre* y *Thule*) y publicaciones (*Cuadernos de América sin nombre* y *Quaderni di Thule*). Desde 2000 dirige la colección de narrativa latinoamericana A Sud del Rio Grande (Oedipus), que actualmente cuenta con ocho títulos.

FRANCISCO DEL PUERTO, AGUILAR Y GUERRERO, TRES NÁUFRAGOS ENTRE LA PALABRA Y EL SILENCIO

ROSA MARIA GRILLO

La historia del Descubrimiento y la Conquista está llena de náufragos y sobrevivientes a batallas y matanzas, protagonistas de «viajes» venturosos, que han permanecido un periodo más o menos largo entre los indígenas, como esclavos o destinados al sacrificio, sobreviviendo a peligros de toda índole, y con mucha suerte y astucia llegando a ser «dioses blancos y barbados» casi míticos. Pensemos en lo que nos cuentan sobre sus cautiverios o sus viajes Alvar Núñez Cabeza de Vaca en los *Naufragios,* Hans Ver Staden en *Die wahrhaftige Histoire der wilden, nachten, grimmigen Menschfresser-Leute 1548-1555,* Ulrico Schmidel en *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554 (Derrotero y viaje a España y las Indias),* Jean de Léry en el *Journal de bord en la terre de Brésil* (1557). Sus historias representan otras tantas infracciones al canon que pretendía que se narrara sólo la historia de los grandes hechos protagonizada por héroes, y aunque partan de los cánones historiográficos impuestos a los cronistas oficiales (prólogo, justificación, afirmaciones de estricta referencia), los quebrantan en nombre de la singularidad de sus experiencias (en todos ellos se pasa de un «nosotros» que indica la comunidad de los descubridores y conquistadores al «yo» que impone un ritmo y un nivel totalmente subjetivos, hasta llegar a veces a un peligroso «nosotros» que incluye al «Otro»). Gracias a sus relatos,

> La conoscenza dei territori e dei loro abitanti comincia a uscire dalla fase bellica della conquista per entrare in quella del contatto di popoli e persone [...] Il rivelarsi di una realtà sconosciuta comincia ad avere valore in se stessa, e non solo in quanto spazio di terra che può essere assimilato e gestito dall'autorità istituzionale[1].

Dejando sus memorias constituyen casos de involuntaria vanguardia de un conocimiento del «Otro» más profundo y, en parte, libre de los prejuicios y de las presiones que generalmente influyen en la escritura cronística oficial.

A estas relaciones autobiográficas hay que añadir lo que cuentan Sebastián Caboto de Francisco del Puerto, Enrique Montes y Melchor Ramírez, náufragos de la expedición de Solís al Río de la Plata, o Bernal Díaz del Castillo y Diego de Landa a propósito de Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, náufragos de la expedición de Valdivia entre los indianos de Yucatán, y un largo etcétera. Aguilar y Guerrero, además, constituyen una «pareja opositiva» muy interesante: sus diferentes reacciones frente a la llegada de los mensajeros de Cortés se vuelve paradigmática de la elección entre «civilización» y «barbarie», entre razón y locura –uno volviendo al mundo «civil» y otro permaneciendo voluntariamente en la «barbarie», totalmente «indianizado» y consecuentemente borrado por la Historia–, mientras que Francisco del Puerto es aún hoy un caso no resuelto[2].

A estos náufragos, a sus relatos o a su silencio y a su experiencia inquietante o misteriosa, la «nueva novela histórica»[3] latinoamericana ha dirigido repetidamente su mirada, por ser materia adecuada a operaciones de reinterpretación y revisión de la historia oficial

1
Silvia Benso, «Le metamorfosi di Cibola nei cronisti delle Indie», *Letterature d'America,* 6 (1981), p. 33.

2
Cf. Luigi Avonto, *Mirando al otro,* Montevideo, Universidad de la República, 1995, p. 255.

3
Respecto a la novela histórica «tradicional», romántica o realista, que generalmente se construye en apoyo a la historiografía oficial, podemos hablar de «nueva novela histórica», «novela histórica posmoderna» o «poscolonial», para indicar aquellos textos que re-escriben la Historia, adoptando un punto de vista alternativo y crítico hacia la historiografía oficial y utilizando técnicas «rupturistas» y «desrealizadoras» (*cf.* Rosa Maria Grillo, «La visione dei vinti nel romanzo storico latinoamericano», *Annali dell'I.S.L.A,* 4 (2002), pp. 73-94).

y presentación de aquellas aventuras no como bajada al infierno de la barbarie, sino como experiencia antropológica de contacto con el Otro y su cultura. Es decir, sin modificar la Historia la reinterpretan, ya que es conquista reciente la de aseverar que toda escritura, también la historiográfica y la realista, más que reflejar y copiar la realidad, la *significa* e interpreta[4].

Mucho se ha escrito tanto sobre Cabeza de Vaca y su testimonio como sobre el «silencio» de los demás. En el primer caso, pensamos por ejemplo en la novela de Abel Posse *El largo atardecer del caminante*, que imagina al viejo caminante escribiendo sus memorias «verdaderas», contradiciéndose a sí mismo y a cuanto tuvo que escribir –y callar– para no desagradecer al Consejo de Indias y a la Santa Inquisición. Pero no es éste el caso que me interesa aquí, sino lo que se ha escrito a partir del silencio de aquellos náufragos que, por diferentes razones, han desaparecido de la Historia.

Pensemos en un personaje inquietante, apenas mencionado en las crónicas pero muy utilizado por los novelistas, como Francisco del Puerto. Éste fue el único superviviente de un ataque de los indios que en 1516 mataron a Juan Díaz de Solís y a sus compañeros en el Río de la Plata, y fue rescatado diez años más tarde por la expedición de Sebastián Caboto. En realidad los cronistas e historiadores de entonces afirmaron que no sobrevivió nadie, y sólo Sebastián Caboto en 1530, en la *Información hecha por los Oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla luego que llegó la armada de Sebastián Caboto, acerca de lo que le ocurrió en el viaje,* da noticia de este náufrago y de su hallazgo:

> este declarante [Caboto] falló un Francisco del Puerto, que habían prendido los indios cuando mataron a Solís, el cual le dio grandísimas nuevas de la riqueza de la tierra; y con acuerdo de los capitanes e oficiales de Su Majestad acordó de entrar en el Río Paraná fasta otro Río que se llama Caracarañá, que es donde aquel Francisco del Puerto les había dicho que descendía de las sierras donde comenzaban las minas del oro e plata[5].

Pero la figura de Francisco del Puerto, apenas llegado a los umbrales de la Historia, se difumina y las noticias se vuelven ambiguas y contradictorias. Demasiado incómoda es de hecho la continuación de la historia, que sólo muy pocos investigadores recientes han «descubierto»: en el mismo juicio de Caboto, él y varios testigos más afirman que Francisco tuvo un enfrentamiento con el tesorero Gonzalo Núñez y

> por esto cree este declarante [Caboto] quel dicho Francisco los vendió a los dichos indios; e queste declarante, viendo este desbarato e toda la tierra revuelta, se tornó a donde había fecho la casa[6].

José Toribio Medina, en su monumental *El veneciano Sebastián Caboto al servicio de España*, intenta resumir y explicar el ambiguo suceso: el 10 de abril de 1528, a la boca del Río Paraguay, Francisco del Puerto fue a hablar con los indígenas que invitaron a los españoles a un banquete al que acudieron entre 16 y 20 marineros, entre ellos el tesorero Núñez y el mismo Francisco. Pero era una emboscada sobre cuyas motivaciones hay dos versiones:

> la de Ramírez[7], que asegura fue a causa de que se hallaban temerosos de que los españoles fuesen a vengar la muerte de los compañeros de Díaz de Solís [...] y la de Caboto, que la atribuía á venganza de Francisco del Puerto por el odio que había cobrado a Núñez después del desagrado que entre ellos medió. Esta última nos parece que es mucho más aceptable que la primera [...] Según Caboto la invitación de los indios se verificó después que Francisco del Puerto estuvo con ellos [...] y por fin porque Francisco del Puerto no regresó a bordo. Quedaría sólo por saber si a causa de haber perecido también, o si después de vengado ya, volvió a su antigua vida con los salvajes. Todo induce a creer que fue esto último lo que ocurrió[8].

Nadie más habla de Francisco del Puerto y su nombre no aparece ni entre los que volvieron a España, ni entre los que murieron. Parece lógico pensar que se haya quedado entre los indios, y una confirmación en este sentido parece venir de una investigación reciente: Eduardo Bueno, hablando de la marcha por tierra que el gobernador del Río de la Plata Alvar Núñez Cabeza de Vaca cumplió en 1541 desde la costa atlántica (*Porto dos Patos, cerca de* la actual ciudad de Florianópolis) hasta Asunción del Paraguay por un difícil camino trazado por los indígenas, anota que en el actual estado brasileño de Paraná Cabeza de Vaca se encontró con *un misterioso hombre blanco* que dijo llamarse *Francisco*[9]. Siendo el territorio del Alto Paraná el mismo donde llegó Caboto y tuvo lugar la traición, es posible pensar que se trate del mismo Francisco, aún vivo en 1541 (recuérdese que cuando se

4
Roland Barthes, «Historical Discourse», en Michael Lane, *Introduction to Structuralism,* New York, Basic Books, 1970, pp. 153-154.

5
Sebastián Caboto, «Declaración de Caboto», en Avonto, *op.cit.*, p. 260. *Cf.* También Rosa Maria Grillo, «El viaje de Francisco del Puerto de las crónicas a las novelas», *Quaderni di Thule,* 2 (2003), pp. 200-212.

6
Sebastián Caboto, *cit.* en José Toribio Medina, *El veneciano Sebastián Caboto al servicio de España*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1908, II, p. 160.

7
Luis Ramírez, marinero español embarcado con Caboto, autor de una *Carta a su padre* repetidamente citada por los estudiosos del descubrimiento del Río de la Plata.

8
Toribio Medina, *op.cit.*, I, pp. 168-169.

9
Cf. Eduardo Bueno, *Capitães do Brasil*, Río de Janeiro, Objetiva, 1999, pp. 128-129.

Roberto J. Payró.

10
Roberto J. Payró, *El mar dulce,* Buenos Aires, Losada, 1974, p. 219. Francisco del Puerto aparece marginalmente también en otras novelas de Payró.

embarcó, en 1515, era un grumete, con unos 13 o 14 años de edad).

La primera parte de la aventura de Francisco del Puerto es un caso no demasiado excepcional, pero es la segunda parte la que deja abiertas muchas puertas interpretativas y por lo tanto atrae más a los «nuevos» novelistas. Si los cronistas e historiadores parecen haberse quedado en la primera parte del relato de Caboto (si no se le menciona más, el ser recogido por Caboto presupone el regreso), una mayor atención a la otra historia, la de los vencidos y los silenciados, ha permitido investigar más sobre el sino de Francisco del Puerto y sobre el silencio que lo ha acompañado: si hubiera regresado, su relato de los diez años entre los indios, contado por él mismo o por algún solícito cronista, bien hubiera podido competir con el de Cabeza de Vaca y demás náufragos-cronistas. En cambio, si Francisco del Puerto renuncia a la civilización para quedarse en la barbarie, caería en el olvido y en el silencio porque su caso sería inexplicable para el eurocentrismo imperante. Hay muchas semejanzas entre el destino de Francisco y el de Gonzalo Guerrero: en ambos casos se ha hablado de una posible traición, pero sobre ellos los cronistas e historiadores han impuesto el silencio, haciéndolos «desaparecer» de la Historia, ya que la traición no sólo no estaba prevista en el imaginario de los cronistas, sino que era inadmisible e inexplicable, y además dar a conocer esta noticia podía ser muy peligroso y deseducativo porque era una infracción al Orden, a la Verdad y a la Civilización. Si antes de la deposición de Caboto y de sus oficiales en Sevilla en 1530 se decía que no había ningún superviviente de la expedición de Solís, después se corrige esta versión pero sin llegar nunca a la conclusión: sólo el silencio y el vacío de la no-historia, la historia de los vencidos.

La incertidumbre del destino de Francisco del Puerto y su inexplicable silencio (¡cómo podía callarse quien había vivido tal experiencia!) empujan a antropólogos e historiadores (Daniel Vidart, Renzo Pi Hugarte, José Toribio Medina, Eduardo Acosta y Lara, Francisco A. Bauzá), ya en el siglo XX, a investigar y narrar su historia. En el afán de reivindicaciones y progenituras, ahora Francisco del Puerto ha salido de la nada, es un personaje discutido y estudiado, y en el Prado montevideano hasta se le ha dedicado una calle.

También tres escritores argentinos, Roberto R. Payró, Juan José Saer y Gonzalo Enrique Marí, han contado esa historia, eligiendo tres finales diferentes, que representan formas y sentidos opuestos de mirar al pasado, a la conquista, a España y a América: Payró deja el relato abierto, pero todo lleva a pensar en un regreso, físico e ideológico, a lo europeo; Saer elige el regreso, aunque con una mirada muy «indianizada»; Marí plantea decididamente la opción de su «indianización», lo que confirma cómo el género de la novela histórica llega a ser un instrumento al servicio de la ideología del escritor, quien elige y moldea según su necesidad acontecimientos históricos que, en cuanto averiguables, confieren a la novela cierto aire de objetividad.

El mar dulce de Payró en 1927 podía proponer una visión positiva y civilizadora del descubrimiento e indicar en Francisco del Puerto el primer poblador español del Río de la Plata, es decir la raíz y el principio de la identidad rioplatense. Todo esto va en la línea del «redescubrimiento» de España y de la reivindicación del sustrato heroico y épico español iniciados por Rodó y el modernismo: orgullosa afirmación de la identidad criolla, amenazada por el aluvión migratorio de principios de siglo y por el nuevo imperialismo yanqui. Para que así se pueda leer la aventura de Francisco del Puerto, Payró omite también el encuentro con Caboto, y la última imagen es la del grumete que ve pasar las expediciones siguientes:

> Pero símbolo o vaticinio, el adolescente, el tierno vástago de la estirpe secular, Francisco del Puerto, cautivo de los indios, quedaba a orillas del Mar Dulce donde reverdecería y crecería, como tronco apenas recordado de la primera anónima rama de criollos del Río de la Plata. Realización de un sueño en forma no soñada, sus descendientes habían de ver que las pobres tierras de desengaño escondían en realidad tesoros inagotables, más perennes que el oro y que la plata. Vinieron años de olvido y abandono. Después, en el noble río penetraron otros navegantes en otras carabelas, y Paquillo les vio llegar; les vio llegar y les vio marcharse, burlados también, pese a su intrepidez y su esperanza. Y las tentativas, trágicas a veces, repitiéronse y fracasaron de nuevo en estas regiones hostiles, mientras no se encontró su llave, hecha de trabajo, de tenacidad y de fe[10].

El Paquillo de Payró se queda en una actitud de espera, mirando los barcos pero sin sumarse a ellos, inseguro ante su futuro: podrá reincorporarse al mundo civilizado o, si se queda, asumir la identidad del «Otro». Ni las crónicas, como hemos visto, ni esta novela nos dan a conocer su elección: en las prime-

ras, lo vemos perdido en el silencio, mudo como toda la gente anónima de su rango; en la segunda, lo vemos por última vez como el náufrago que era, en el aislamiento y la incomunicación total, incapaz de elegir su destino. Pero Payró no tiene dudas: cualquiera sea la elección de Francisco, y sin traicionar la Historia, con un final abierto, muy moderno y ambiguo, su figura puede prestarse al mito fundacional y ser funcional para el designio argentino de aquellos años. Una vez más, narrar una historia del pasado significa escribir sobre el presente, y el presente de Roberto Payró era de fe en el gran porvenir de una Argentina española, civilizada por el sacrificio de sus primeros descubridores.

Al contrario, en los años ochenta del siglo XX, durante una crisis económica y política de gran intensidad, la Argentina se interroga sobre su pasado y sobre su identidad: *El entenado* (1983) de Juan José Saer, novela de formación en forma autobiográfica, pone en tela de juicio toda la conquista, la política y la ética española de la época del descubrimiento. El anónimo narrador, bien reconocible en Francisco del Puerto[11], ya viejo y establecido en España, cuenta su viaje de ida al Nuevo Mundo y de regreso al mundo «civilizado» como pautas que cierran su experiencia entre los indios, que reconoce como fundamental. No hay indicaciones paratextuales o extratextuales que indiquen la voluntad de Saer de tergiversar o cambiar la Historia para fundamentar su tesis y por lo tanto podemos presumir que Saer conocía la versión más difundida, la que ve a Francisco recogido por Caboto, y que a partir de allí ha construido su relato: la del grumete viene a ser una traición ideológica y sentimental a la *Weltanschauung* europea, no menos grave y acusadora que la posible traición concreta de Francisco del Puerto, y sus interrogantes, sus dudas, sus recuerdos, empujan al lector a interrogarse sobre la Verdad, profunda, epistemológica, filosófica, de aquel hecho y de toda la historiografía de los vencedores.

En estos 50 años que separan la novela de Saer de la de Payró el revisionismo historiográfico ha hecho estragos de las certezas históricas e ideológicas de la modernidad: la civilización por antonomasia ya no es la occidental, se persigue una nueva estructuración de la Historia a través de la recuperación de las «historias» hasta entonces olvidadas, de los vencidos, los marginales, los silenciados. En este ámbito adquiere nuevo sentido la escritura de novelas históricas, entendidas ya no como discurso sobre la construcción de una nacionalidad o una identidad colectiva, como en la novela de Payró, sino como deconstrucción de la Historia oficial: «La historia se escribe por parte de quienes triunfan; los que pierden escriben novelas», afirma el protagonista de *Pepe Botellas*[12].

Si los triunfadores del hecho histórico de la conquista –cronistas y autores de novelas históricas tradicionales– escriben en tercera persona para otorgar mayor veracidad a lo que afirman, o en primera plural para indicar la pertenencia a un mismo destino histórico, quien quiere dar su versión alternativa de la Historia, ya modernamente consciente de que el discurso historiográfico, siendo discurso y no acción, conlleva por definición cierta dosis de subjetivismo –de ficcionalidad–, habla en primera, acentuando aún más su perspectiva y su cosmovisión personal. Hemos visto que en la novela de Payró hay un narrador omnisciente, dueño de la historia que está contando y conforme con la historia de los vencedores; en la novela de Saer, el «yo» pseudoautobiográfico narra un trayecto de dudas y de difícil maduración, con continuas alternancias de tiempos verbales, pronombres personales, elementos referenciales de pronombres posesivos o deícticos. Por ejemplo, durante el viaje de ida es dominante un «nosotros» que abarca no sólo la tripulación del barco sino todo aquel mundo del que cada marinero o soldado se sentía partícipe («La alegría fue grande; aliviados, llegábamos a orillas desconocidas que atestiguaban la diversidad»[13]), pero, a partir de la muerte del capitán, se impone un yo individual y totalmente subjetivo

> En pocos segundos, mi situación singular se mostró a la luz del día: con la muerte de esos hombres que habían participado en la expedición, la certidumbre de una experiencia común desaparece y yo me quedaba solo en el mundo[14].

Así, solo y desnudo como cuando nació, desprendido de lo anterior –madre, patria, familia, grupo– y necesitado de encontrar otras certidumbres, acaba por aceptar rápidamente la nueva realidad como natural. Paulatinamente, Francisco se asimila al grupo indígena, superando tabúes y preconceptos europeos («yo, el eterno extranjero, no quería quedar afuera»[15]) hasta llegar a un «nosotros» que delata la salida de la incomunicabilidad y del aislamiento y la asimilación a un nuevo grupo (típico de la novela de formación). Mensaje positivo –utópico y nostálgico a la vez– que

11
No hay indicadores geo-cronológicos precisos ni nombres, pero hay indicios y alusiones que ayudan al lector a «reconocer» el hecho.

12
Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Pepe Botellas,* Bogotá, Plaza y Janés, 1984, p. 88.

13
Juan José Saer, *El entenado,* México D.F., Folios, 1983, p. 16.

14
Ibid., p. 27.

15
Ibid., p. 45.

Portada de *El grumete Francisco del Puerto*, de Gonzalo Enrique Marí.

tiene su «texto paralelo» en los *Naufragios*, en aquel «nosotros» utilizado por Núñez Cabeza de Vaca en el momento de reintegrarse a su mundo, metáfora de la condición de extraño en sentido geográfico y cultural: «Dimos a los cristianos muchas mantas de vaca y otras cosas que traíamos; vímonos con los indios en mucho trabajo porque se volviesen a sus casas»[16]. Pero si en la realidad de la España del siglo XVI Núñez Cabeza de Vaca tuvo que olvidar, que borrar de su memoria y de su escritura elementos del «contagio» para que no se le cerraran las puertas del Paraíso, dejando sólo indicios y silencios llenos de interrogantes, en la ficción de este fin de siglo precisamente aquel «contagio» se vuelve nudo emblemático y llave de lectura de todo el texto: un contagio que llega hasta el presente, ya que, como afirma el mismo autor,

> no se reconstruye ningún pasado sino que se construye una visión del pasado, cierta imagen del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso[17].

Así, podemos leer las diferencias entre la novela de Payró y la de Saer como el viaje de Francisco del Puerto desde la participación a un proyecto de edificación de la identidad y de la nacionalidad a uno de cuestionamento y deconstrucción de lo ya adquirido: el no-regreso había dejado al protagonista de Payró en la etapa de la modernidad, como el arquetipo del hombre moderno exportador de experiencia y fundador de civilización (un Robinson Crusoe *ante litteram*), mientras que el regreso en la novela de Saer otorga la posibilidad de alejarse para poder ver mejor y comprender, de meditar y reinventar el sentido de la Historia desde el punto de vista «poscolonial»[18] de reivindicación del escritor latinoamericano de otras raíces y otros orígenes, rechazando «lo europeo» como único patrón.

En una novela reciente del argentino Gonzalo Enrique Marí, *El grumete Francisco del Puerto* (2003), Francisco del Puerto aparece totalmente indianizado, y cumple la traición. Marí llena el silencio de la Historia entre la muerte de Solís y la llegada de Caboto utilizando varios modelos narrativos, desde los *Naufragios* de Cabeza de Vaca –y *El entenado* de Saer– para describir el canibalismo:

> tristes y taciturnos como eran [los charrúas], no se jactaron de la ceremonia, degustaron la carne de sus enemigos sin alegría. Por venganza, por odio, sin duda no por hambre, más bien por poseer las virtudes del otro y reafirmar las propias[19].

También se hace referencia a mitos y leyendas guaraníes para la construcción del mito del «dios blanco» enviado por el Karaì Jeupie para conducir a los guaraníes hacia la Tierra sin Mal. Parece que Marí quiera «salvar» todas las posibilidades interpretativas de la aventura de su grumete: por una parte, lo indica como fundador de la identidad rioplatense parafraseando a Payró y dando muy modernamente énfasis sobre el rol fundacional del lenguaje

> Juntos [él y la india Jasyrendy] inventaron una nueva lengua, o al menos la lengua castellana adquirió otra musicalidad en las costas del Paraná[20].

Por otra parte, le confiere el papel de «enviado divino y portador de la palabra de Karaí Jeupie, Karaí Pitaguá o Sacerdote Extranjero»[21]. El encuentro con Caboto es simplemente descriptivo y el autor deja entre líneas cualquier comentario o juicio sobre los reales proyectos del grumete, que se ofrece para acompañar a los españoles como lengua y guía, mientras que es bien explícito en enseñar las intenciones de Caboto:

> Los buenos oficios de Francisco le estaban rendiendo sus frutos, por lo que se mostró animado y afable con él. Ya llegaría el momento oportuno para cortarle el pescuezo de un sablazo[22].

Pero luego Francisco traiciona y hace que un grupo de españoles, al mando de Miguel de Rifos, caiga en una emboscada y sea destruida una de las carabelas, pero no puede impedir que los españoles destruyan el pueblo donde había vivido. No falta un final feliz, y al reencontrarse con Jasyrendy descubre que ya ha nacido su hijo mestizo: otra solución que confirma la adhesión a la versión de Payró de Francisco del Puerto como «fundador» de la Argentina futura, pero subrayando las raíces autóctonas más que las españolas, y acercándose más a la elección voluntaria de Gonzalo Guerrero de quedarse en su nueva patria. Marí por lo tanto asume totalmente la versión de la traición de Francisco, y aunque sea una novela formalmente tradicional –tercera persona, narrador omnisciente, explicaciones e his-

16
Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Taurus, 1962, p. 124.

17
Juan José Saer, *cit.* por Fernando Ainsa, «La reescritura de la historia en la nueva novela latinoamericana», *Cuadernos de Cuadernos*, 1 (1991), p. 29.

18
Aunque no se pueda hablar de «poscolonialismo» en sentido histórico estricto, la búsqueda de una «tercera vía» que no se corresponda a las opciones socio-políticas del viejo mundo, la toma de conciencia de un destino y una identidad no-europeos, la emergencia en todos los ámbitos de la voz y la perspectiva indígena y mestiza que quebrantan la indiscutida –hasta las últimas décadas del 900– voz imperante del Occidente, permiten equiparar la condición hispanoamericana a la de los países de África, Asia y Antillas de más reciente independencia. Se puede pensar en el fenómeno del «poscolonialismo» como en la otra cara de la «posmodernidad», que se puede definir muy someramente como la pérdida de la función céntrica de «lo occidental», que conlleva naturalmente fenómenos de la fragmentación, lecturas subversivas del «canon» etc.

19
Gonzalo Enrique Marí, *El Grumete Francisco del Puerto*, Buenos Aires, De los Cuatro Vientos Editorial, 2003, p. 137.

20
Ibid., p. 172.

21
Ibid., p. 234.

22
Ibid., p. 239.

torias entrelazadas pero ordenadas– nos da otra versión de la Historia.

Resumiendo, podemos decir que en estas novelas hay diferencias notables en el tratamiento de la Historia, correspondientes a las diversas dominantes culturales de la modernidad y del pensamiento poscolonial: discurso positivista, eurocéntrico, conforme con la versión tradicional de la Historia, invisibilidad de la escritura que se acerca al patrón de grado cero del nivel científico-referencial, en Payró; al contrario, discurso revisionista y deconstructivista, crítico hacia la Historia y la cultura eurocéntricas y respetuoso de la alteridad, introspectivo y consciente de que no es posible detectar la verdad fuera del discurso que la enuncia, en Saer; en Marí, aunque la forma sea tradicional, nos encontramos con la versión de los vencidos, que en este caso serían tanto Francisco como los indios, borrados por la historiografía oficial. Sin duda podemos también afirmar que las tres responden a un mismo dictado: escribir sobre el pasado para hablar del presente dando, en cualquier caso, una interpretación ideológica del suceso narrado. Por lo tanto constituyen, más que la ficcionalización de la Historia –una de las definiciones posibles de novela histórica– la politización de la misma, casi una declaración de la no-neutralidad de cualquier interpretación y discurso de y sobre la Historia.

Me he detenido tanto sobre las tres lecturas de la historia de Francisco del Puerto hechas por Payró, Saer y Marí porque representan tres diversas opciones, que se pueden referir también a Aguilar y Guerrero, los dos náufragos de la expedición del capitán Valdivia de quien Cortés oyó hablar al pisar tierra mexicana.

Efectivamente, en los mismos años algo parecido acontece también en lo que será la Nueva España conquistada por Cortés. Si el Gran Capitán en sus *Cartas de relación* casi no nombra a los dos náufragos, porque su relato sólo se ocupa de los grandes Hombres –y, sobre todo, de sí mismo– Bernal Díaz del Castillo desde su óptica diferente no duda en rescatarlos del olvido: muchas líneas dedica a Aguilar –e indirectamente a Guerrero– que así recupera su justo lugar en la Historia (lo nombra cincuenta y ocho veces), no sólo por su oficio reconocido –ser «lengua»– sino también por otras tareas suyas como la evangelización («cosas tocantes a nuestra santa fe [que] fueron muy bien declaradas, porque doña Marina y Aguilar, nuestras lenguas, estaban ya tan experto en ello, que se lo daban a entender muy bien»). Diego de Landa es aún más explícito: los náufragos

> de dolencia murieron quedando solos Gerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, de los cuales Aguilar era buen cristiano y tenía unas horas por las cuales sabía la fecha [...] éste se salvó con la ida del marqués Hernando Cortés [...] y Guerrero, como entendía la lengua, se fue a Chectemal [...] allí le recibió un señor llamado Nachancán, el cual le dio a cargo las cosas de la guerra en que tuvo muy bien, venciendo muchas veces a los enemigos de su señor, y que enseño a los indios pelear [...] y que con esto y con tratarse como indio, ganó mucha reputación y le casaron con una muy principal mujer en que hubo hijos; y que por esto nunca procuró salvarse como hizo Aguilar, antes bien labraba su cuerpo, criaba cabello y harpaba las orejas para traer zarcillos como los indios y es creíble que fuese idólatra como ellos [...] Aguilar, recibida la carta [de Cortés] atravesó en una canoa el canal entre Yucatán y Cuzmil y [...] viéndole los de la armada fueron a ver quién era; y [...] Aguilar les preguntó si eran cristianos y respondiéndole que sí, y españoles, lloró de placer y puestas las rodillas en tierra dio gracias a Dios [...] los españoles lo llevaron a Cortés así desnudo como venía, el cual le vistió y mostró mucho amor; y [...] Aguilar contó allí su pérdida y trabajos y la muerte de sus compañeros y cómo fue imposible avisar a Guerrero en tan poco tiempo por estar más de ochenta leguas de allí[23].

En esta narración sólo aparentemente neutra, Diego de Landa propone una lectura religiosa de la diferente elección ya que fue el «ser buen cristiano» de Aguilar lo que le permitió salvarse y volver a la civilización, mientras que Guerrero –con su marca negativa con respecto a la fe– parecía predestinado a ser idólatra. Otros cronistas e historiadores no se alejan de esta versión, subrayando siempre la innatural, bárbara e inexplicable decisión de Guerrero y, al contrario, el buen carácter y la religiosidad de Aguilar.

En las novelas históricas del siglo XIX, por supuesto, se confirma la versión historiográfica de los vencedores, con palabras de encomio hacia Aguilar y silencio sobre Guerrero. Una excepción la constituye Eligio Ancona, autor de numerosas novelas históricas sobre la conquista, que en 1864 publica *La cruz y la espada*, en la que dedica un capítulo entero a Guerrero, aunque «de segunda mano»: la india Zuhuy Kak cuenta al joven español Benavides la historia de amor entre su madre Kayab y Guerrero, a quien la noble india había conseguido salvar del sacrificio. Sólo el amor hacia su mujer y sus tres hijos,

23
Diego de Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán*, México D.F., Monclem Ediciones, 2000, pp. 26-31. Entre los cronistas e historiadores no hay acuerdo sobre la actuación de Aguilar, si consiguió o no hablar con Guerrero invitándolo a volver con los españoles.

Monumento al mestizaje (Gonzalo Guerrero y Zazil Há), situado a la entrada de Othón P. Blanco (Quintana Roo).

y no una «indianización» sacrílega, impidió a Guerrero reintegrarse como Aguilar al campo español,

> pero desde aquel día empezó a marchitarse como las hojas de los árboles en el ardiente estío de nuestro país. El recuerdo de la patria, principalmente cuando se tiene esperanza de volverla a ver, es muy triste y doloroso en una tierra extranjera, por grandes que sean los goces que nos proporcione [...] Dos años después de la partida de Aguilar, bajaba al sepulcro, invocando el nombre de su Dios y de su patria[24].

Ya viuda sin consuelo, Kayab después de unos cuantos años se casó con un cacique de un pueblo cercano, de cuya unión nació Zuhuy Kak. En esta novela, mientras se confirma la imagen de Aguilar «buen cristiano» presente en las crónicas, se corrige la de Guerrero, siempre indicado como bárbaro y traidor, aquí presentado como hombre débil y víctima del sentimiento paternal, pero siempre fiel a su Dios y a su patria. No se habla de una posible traición de Guerrero anterior a la llegada de Cortés, y haciéndolo morir sólo dos años después, además, se evita el espinoso problema de su presencia o, peor aún, su jefatura en las batallas que en Yucatán los indios libraron en contra de los españoles. Se corrige la Historia, rehabilitando a Guerrero, pero fundamentalmente no cambia el *discurso* sobre la Conquista y su papel civilizador y evangelizador.

El primero en dar una lectura diferente sobre esta pareja tan dispar es Fernando Benítez, quien en 1950 escribe *La ruta de Hernán Cortés*: relatando su propio viaje y siguiendo la ruta de los conquistadores, cuenta asimismo la conquista de México proponiendo su propio *discurso* sobre la Historia: Aguilar

> no tiene vocación de náufrago. Apocado y falto de iniciativa, desde el principio se resigna a no ser otra cosa que un esclavo [...] Algunos cronistas han querido ver en él, si no a un santo, por lo menos a un beato, y hasta se intentó poner su vida como ejemplo y enseñanza de náufragos disolutos [...], llega incluso a olvidarse de su español: su única lectura es la de su inseparable libro de horas, escrito en latín [...] Pero, bajo la apariencia de indio, vive insobornable su espíritu de occidental. No ama la tierra que le ha deparado el destino, ni se mezcla a sus hombres, ni deja huella fecunda de su paso. Es en todo mediocre. Como intérprete de la expedición, queda oscurecido por Doña Marina y nunca se distingue en la guerra o en otra actividad por nada notable. Al final, arrastrado por el heroísmo de sus camaradas, tratará de adornar su historia de náufrago con el cuento de haber sido elevado por los indios al rango de capitán, pero la desastrosa situación en que se le halla hecha por tierra su mentira. Gonzalo Guerrero, en cambio, no goza de buen crédito en las crónicas de la conquista. Se le considera un traidor a su sangre y a su cultura y aun se llega a decir que fue el inspirador de las batallas que libraron los indios de Yucatán contra los primeros expedicionarios españoles. Fuera de estas referencias, sólo tenemos de él las noticias amañadas que presentó Aguilar, porque de los renegados no gustan ocuparse los historiadores.

Así comenta, al final, la historia de los dos robinsones, consignando al olvido el buen Aguilar y rescatando al bárbaro Guerrero:

> Uno pasó sin dejar rastro de su larga estancia en México. Tenía una educación que lo hacía impermeable a la asimilación y al arraigo. El marinero iletrado, aunque su nombre y el de su descendencia se hayan perdido, quedará como el del primer español que sintió el llamado de nuestra patria. Fue el primer desarraigado europeo que unió sus destinos a los de una india anónima, y sus tres guapos chicos, asimismo, nuestros primeros mestizos[25].

Aun quedando firmemente anclado en la Historia, con este comentario y con la alusión a una posible intervención de Guerrero contra la expedición de Hernández de Córdoba, sin condenarla, Fernando Benítez se pone como un innovador en la historiografía sobre la Conquista y como un pionero de la nueva novela histórica.

La profecía de Benítez se ha cumplido: Aguilar nunca es protagonista de una obra de ficción, aunque aparezca en muchas, con muy pocas diferencias de juicio sobre su figura –siempre es un buen cristiano y «hombre sin calidades»– mientras que el silencio de Guerrero deja abiertas más posibilidades, aunque naturalmente no todos los «nuevos» novelistas siguen la ruta de Benítez.

En una novela reciente, con un paratexto muy sugerente y aparentemente subversivo *(Como conquisté a los aztecas*, escrito por «Hernán Cortés con la colaboración de Armando Ayala Anguiano», 2006) que dejaba vislumbrar una posibilidad narrativa similar al Cabeza de Vaca de Abel Posse, nada nuevo se añade ni se corrige a la Historia oficial de la conquista de México. El autor no tiene ninguna intención crítica o paródica, y hasta me parece una perspectiva miope y torpe ya que afirma que se inspiró, además que en las *Cartas* de Cortés, en los estudios sobre el mundo

24
Eligio Ancona, *La cruz y la espada,* Mérida, Editorial Yucatanense Club del Libro, 1950, pp. 85-86.

25
Fernando Benítez, *La ruta de Hernán Cortés*, México D.F., F.C.E., 1964, pp. 98-102.

azteca de Alfonso Caso, Ignacio Bernal, Miguel León Portilla etc., y que «las opiniones de Cortés coincidían seguramente con las de estos investigadores»[26]. Todo esto, sin ironía alguna. El Cortés de Ayala Anguiano cuenta el encuentro con Aguilar según la mejor tradición de las crónicas, y su comentario no deja lugar a dudas acerca de la ortodoxia de la novela:

> Entre nosotros túvose por gran misterio y milagro de Dios el contratiempo que nos hizo regresar a Cozumel, ya que de otra manera Aguilar se habría quedado en la península y no hubiese hecho los grandes servicios que nos prestó. Como hablaba muy bien la lengua maya, lo hice mi intérprete de confianza, pues yo siempre sospeché que el Melchorejo no decía a los indios lo que yo le indicaba, sino lo que él les quería decir, que era muy contrario a lo que convenía a nuestro servicio[27].

Aguilar será hasta el final intérprete de confianza, mientras sobre Guerrero cae el silencio más absoluto, después de la descripción que de él hace Aguilar: «tenía labrada la cara y horadadas las orejas [y] tres hijos, a quienes quería tanto»[28]. Fiel también en esto al *discurso* presente en las *Cartas* de Cortés, Ayala Anguiano no reconoce a la Malinche el rol insustituible que le reconocieron Díaz del Castillo y demás cronistas, y por lo tanto Aguilar puede ser hasta el final de la novela intérprete de confianza.

En cambio, en otras novelas cuya protagonista es la Malinche, Aguilar aparece, siempre con un papel secundario, como antagonista de la mujer: generalmente va perdiendo importancia y significado histórico a medida que ella va ganando la confianza de Cortés y aprende milagrosamente español. Caso emblemático es la novela de Laura Esquivel, *Malinche* (2005): el narrador omnisciente puede penetrar alternativamente en las mentes de Cortés y Malinche y siembra astutamente todo el texto de signos premonitores del destino de la Malinche como dueña de la palabra («tus palabras nombrarán lo aún no visto y tu lengua volverá invisible a la piedra y piedra a la divinidad», le dijo un «tlaciuhque que leía los granos de maíz» cuando aún era una niña[29]) y de indicios, al contrario, de la escasa confianza que Cortés tiene en el fraile rescatado

> No sabía hasta dónde el fraile Jerónimo de Aguilar era fiel a sus palabras o era capaz de traicionarlas [...] Aguilar resultó muy útil como intérprete entre Cortés y los indígenas de Yucatán, pero no había mostrado habilidad alguna para la negociación y el convencimiento ya que, de haberla tenido, las primeras batallas entre españoles e indígenas no habrían sido necesarias[30].

Paulatinamente Aguilar desaparecerá de la escena para dejar el campo a la Malinche, verdadera «dueña de la palabra» y del poder que ésta otorga. Guerrero, en cambio, adquiere papel de protagonista en numerosas nuevas novelas históricas, siendo su historia –su no-historia– susceptible de las más variadas interpretaciones.

Eugenio Aguirre, por ejemplo, hereda completamente la posición de Fernando Benítez y no duda en proponer a Gonzalo Guerrero como un conquistador conquistado, a quien los mexicanos de hoy elevan un canto:

> En la leyenda ha quedado tu nombre, estrella de sangre, rubia gema que viniste a acrisolar la raza, la nueva estirpe, la cósmica aventura de los nuevos pueblos; ave que anidaste en el bronceado lecho de la carne morena del Mayab para engendrar los hábitos ancilares de la cultura joven de América[31].

Aguirre acierta en relatar el proceso de «indianización» de Guerrero como un proceso discontinuo, difícil, con inevitables nostalgias y perplejidades, contado en primera persona por el mismo Guerrero desde la muerte que lo cogió mientras guiaba su tribu en una desigual batalla contra la expedición de Lorenzo de Godoy:

> esa mañana [...] ladraron los perros como nunca lo habían hecho, graznó el moán en mis oídos con una estridencia que sólo yo pude entender, y la lechuza ululó en el camino que tomamos [...] Fue un combate cara a cara, cuerpo a cuerpo y, en el fragor, un estampido vino a quebrarme la vida, vino a opacarme la luz y a sumirme en las tinieblas eternas... era el año del Señor de mil y quinientos treinta y seis[32].

A esta confesión póstuma –alternada a capítulos en tercera persona, de carácter histórico– se debe la reconstrucción de esta conversión, desde una condición de asimilación superficial (ir desnudos y participar en los ritos tribales, por ejemplo) a una de creíble construcción sincrética. Cuando le nació la primera hija, con rasgos evidentes de mestiza –«blanca, de ojos celestes y nariz afilada»– fue inmediatamente

> consciente de que era el producto de dos razas totalmente distintas, separadas por circunferencias

Jerónimo de Aguilar (dibujo).

26
Armando Ayala Anguiano, *Cómo conquisté a los aztecas (por Hernán Cortés con la colaboración de Armando Ayala Anguiano)*, México D.F., Debolsillo, 2006, p. 10.

27
Ibid., p. 47.

28
Id.

29
Laura Esquivel, *Malinche*, México D.F., Santillana Ediciones Generales, 2006, pp. 26-27.

30
Ibid., pp. 40-41.

31
Eugenio Aguirre, *Gonzalo Guerrero*, México D.F., Punto de Lectura, 2004, p. 420.

32
Ibid., p. 419.

cósmicas de muy diferente trayectoria [...] Bien sabía que lo extraordinario es el alimento favorito de los dioses y que su apetito demanda viandas de tal jaez. Desde entonces me preocupé por asimilarle completamente a las costumbres y tradiciones del pueblo, con el fin de que no sufriese cuando se le pidiese la entrega capital, el epílogo de su existencia; como al final de cuenta acaeció[33].

También se aludirá a la racional decisión de dar guerra a los españoles:

Fui escarbando en mi memoria, rescatando del pasado lo que pudiese servirme para juzgar [a los españoles] y logré reproducir una secuencia de actos malvados, de una crueldad singular, perpetrados en la carne de los caribes, en los pobres negros traídos como esclavos desde el África [...] Columnas de encadenados con grilletes, conducidas por los representantes de Dios en la Tierra, para que cultivasen las parcelas de los hombres de sotana y rosario; negros obligados a tener comercio carnal con sus hermanas, con sus madres, con sus hijas, para que el amo, el santo varón de la Compañía de Jesús, tuviese mano de obra fresca en los cañaverales, en los trapiches [...] Fue suficiente para mí, y que la historia me juzgue como lo crea pertinente[34].

Esta alusión al juicio de la Historia es naturalmente polémica y crítica hacia la Historia oficial, actitud evidente también en las múltiples alusiones a la «inexactitud de los cronistas»[35], y en las numerosas citas entre comillas de crónicas españolas e indígenas, glosadas y corregidas por el narrador-protagonista.

No siempre la atención que se le presta a Guerrero es de matriz «revisionista» de la Historia oficial. Opuesta a la de Aguirre es la versión presente en otro texto que, como el de Ayala Anguiano, está compuesto con un paratexto intrigante: Fray Joseph de San Buenaventura, franciscano prisionero entre los indios yucatecos de 1696 a 1697, aparece como autor de *Historias de la conquista del Mayab* publicado en México en 1725, y ahora (1994) publicado por Gabriela Solís Robleda y Pedro Bracamonte y Sosa (Edición, Paleografía, Introducción y Notas). No hay dudas de que se trata de una novela contemporánea, aunque escrita «a la manera de...», recurso muy propio de la nueva novela histórica aunque en el contenido no haya una subversión de la Historia[36]. Mientras en la obra de Eugenio Aguirre es fácilmente rastreable su proyecto político de indicar en Guerrero el primer español cautivado por la cultura indígena –que hasta defiende con las armas en contra de sus compatriotas– y su trayectoria aparece totalmente creíble y fascinadora, en esta *Historias de la conquista del Mayab* el autor intenta mantenerse en un difícil equilibrio entre las diversas opciones, presentando un hombre que no renuncia nunca a su fe originaria y sigue creyendo en la misión evangelizadora de la Conquista: «si no les dais vosotros las batallas, ellos en jamás os la darán a vosotros, que se vienen de paz y os traen la buena andanza y mejor bienestar»[37]. Para no escuchar lo que cuentan los hombres sobre las violencias de los españoles, rehuye de su compañía y hasta de la de sus hijos que

hacen mucho caso de la madre y en nada creen en mí [...] y mi hijo don Gonzalo que mírame a mí con recelo y más cautela que en nada quiere oír las mis palabras de darle la mejor explicación de todas las cosas que aquí acaecen[38].

Se propone como lengua, neutral e ingenua, en un improbable encuentro entre su tribu y el capitán don Francisco de Montejo, y hasta le está permitida la neutralidad, ya que quien conduce a los indios a la batalla no es él, sino su hijo don Gonzalo de Guerrero Kan Xiu. Cautivado éste por los españoles, su padre consigue liberarlo gracias a la intervención de unos frailes misioneros:

Dios nuestro señor a quien habemos nosotros pedido tan señalada merced [...] ha movido a compasión al señor capitán don Francisco de Montejo y os otorgará la merced que le habéis pedido y os entregará vivos y buenos y sanos a los dos mancebos mayas, que el uno de ellos es vuestro hijo[39].

Cosa muy extraña en una obra tan «ortodoxa» es la descripción que se hace de Aguilar que, en medio de la tormenta, «empezó a votar blasfemias y palabras soeces»[40]. Es sólo un detalle insólito y no adecuado al personaje Aguilar, que en el resto sigue las pautas de las crónicas.

Finalmente, también Aguilar toma su revancha, relatando su verdadera historia en el cuento «Las dos orillas» (*El naranjo*, 1993) de Carlos Fuentes. El escritor mexicano, que en su trabajo ensayístico casi no nombra a los dos náufragos, en este cuento los hace protagonistas de una historia *realmaravillosa*: el yo narrador pertenece a Jerónimo de Aguilar y su punto de vista, desde una «perspectiva olímpica»[41], es alternativo y disidente e incluso presenta una posibilidad histórica des-

33
Ibid., p. 331.

34
Ibid., pp. 323-324.

35
Ibid., p.124.

36
Es un caso opuesto al de Marí, donde a la forma tradicional se acompañaba un contenido subversivo.

37
Fray Joseph de San Buenaventura, *Historias de la conquista del Mayab*, Edición, Paleografía, Introducción y Notas de Gabriela Solís Robleda y Pedro Bracamonte y Sosa, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 1994, p. 69.

38
Ibid., p. 71.

39
Ibid., p. 91.

40
Ibid., p. 16.

41
Carlos Fuentes, «Las dos orillas», en *Los cinco soles de México*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 44.

conocida que adelantaría a la llegada misma de Cortés a la bahía de Veracruz la fecha del primer proyecto de rebelión antiespañola en tierra americana.

Las fuentes historiográficas habían separado decididamente las vidas de los dos náufragos: Fuentes, en cambio, los une en la común elección de matar a Cortés:

> si yo me fui con Cortés y Guerrero se quedó en Yucatán, fue por común acuerdo. Queríamos asegurarnos, yo cerca de los extranjeros, Guerrero cerca de los naturales, que el mundo indio triunfase sobre el mundo europeo[42].

Pero el plan fracasó («la culpable fue una mujer»[43]) no sólo porque, al ser la amante de Cortés, la Malinche tuvo un poder mayor, sino porque impuso su palabra:

> Una vez más, fue la intérprete doña Marina la que decidió la contienda, aconsejándole con fuerza al rey [...]; los extranjeros, pero también esta tabasqueña traidora, eran dueños de un vocabulario vedado por Moctezuma[44].

No fue suficiente que Aguilar diera a Moctezuna «el secreto de la debilidad de Cortés, como doña Marina le había dado a Cortés el secreto de la debilidad azteca: la división, la discordia, la envidia»[45], porque Aguilar nunca pudo competir con Malinche y Cortés «en las artes del disimulo, la treta y la pausa»[46]. La Malinche gana definitivamente la competición con Aguilar aprendiendo español:

> ya no hacía falta, la hembra diabólica lo estaba traduciendo todo, la tal Marina hideputa y puta ella misma había aprendido a hablar el español, la malandrina, la mohatrera [...] la coima del conquistador, me había arrebatado mi singularidad profesional, mi insustituible función, vamos, por acuñar un vocablo, mi monopolio de la lengua castellana [...]; la lengua era más que la dignidad, era el poder; y más que el poder, era la vida misma que animaba mis propósitos»[47].

Porque, como Fuentes ha escrito en *El espejo enterrado*,

> cuando todo había terminado, cuando el emperador Moctezuma había sido silenciado por su propio pueblo, cuando el propio conquistador, Hernán Cortés, había sido silenciado por la Corona de España que le negó poder político en recompensa a sus hazañas militares, quizás sólo la voz de la Malinche permaneció. La intérprete, pero también la amante, la mujer de Cortés, la Malinche estableció el hecho central de nuestra civilización multirracial, mezclando el sexo con el lenguaje [...] La Malinche parió hablando esta nueva lengua que aprendió de Cortés, la lengua española, lengua de la rebelión y la esperanza, de la vida y la muerte, que habría de convertirse en la liga más fuerte entre los descendientes de indios, europeos y negros en el hemisferio americano[48].

El Aguilar de Fuentes es un personaje totalmente inédito, no sólo por su opción política: no es el fraile asexuado y timorato de las crónicas sino un hombre atrevido y rebelde, que confiesa su amor a la Malinche y sueña con involucrarla en su proyecto para ser, los dos juntos, «dueños de las lenguas [...] dueños de las tierras, pareja invencible porque entendíamos las dos voces de México, la de los hombres pero también la de los dioses»[49].

Lo que hace Fuentes es rellenar el hueco entre el naufragio y el re-encuentro de los dos náufragos con una historia compartida –Aguilar, la palabra, Guerrero, el brazo–, como un proceso paralelo hacia la «indianización»:

> Entramos a esa vida naturalmente, porque no teníamos otro horizonte, es cierto, pero sobre todo porque la dulzura y dignidad de esta gente nos conquistó [...] Su [de Guerrero] voluntad y la mía, el arte de armar barcos –y el de ordenar palabras– se juntaron y juramentaron en silencio, con una inteligencia compartida y una meta definitiva...[50].

Aguilar, relatando esta historia desde el otro mundo («desde la muerte, [tiene] todo el tiempo del mundo para narrar»[51]), convertido en estrella para poder acompañar a su amigo Guerrero en el viaje hacia España, confirma el papel que tuvo Guerrero en el ataque indio a la expedición de Francisco Hernández de Córdoba, y hasta imagina que Cortés,

> como si adivinara su propio destino [...] dejó a Guerrero entre los indios para que un día acometiese esta empresa, réplica de la suya, y conquistara a España con el mismo ánimo que él conquistó a México, que era el de traer otra civilización a una que consideraba admirable pero manchada por excesos, aquí y allá: sacrificio y hoguera, opresión y represión, la humanidad sacrificada siempre al poder de los fuertes y al pretexto de los dioses...[52].

Pero, sobre todo, relata la trama de la alianza entre los dos náufragos que lleva al inesperado desenlace: están convencidos de que sólo el poder regenerador de ritos, cere-

Portada de *El espejo enterrado*, de Carlos Fuentes.

42 *Ibid.*, p. 72.

43 *Ibid.*, p. 50.

44 *Ibid.*, p. 55.

45 *Ibid.*, p. 56.

46 *Ibid.*, p. 55.

47 *Ibid.*, pp. 60-62.

48 Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 161.

49 Fuentes, «Las dos orillas», *op.cit.*, p. 67.

50 *Ibid.*, pp. 71-73.

51 *Ibid.*, p. 79.

52 *Ibid.*, p. 78.

monias, mitos, imaginación mágica de los indígenas, a través de la palabra, podía regenerar también al viejo mundo. Junto con Guerrero, Aguilar se empeñó

> en fortalecer esta misión y en devolverle a nuestra tierra española de origen el tiempo, la belleza, el candor y la humanidad que encontramos entre estos indios... Pues la palabra era, al cabo, el poder gemelo que compartían los dioses y los hombres [...] Desde mi tumba mexicana, yo animé a mi compañero [...] para que contestase a la conquista con la conquista; ya fracasé en mi intento de hacer fracasar a Cortés, tú, Gonzalo, no debes fracasar, haz lo que me juraste que harías[53].

Una vez conquistada España, Guerrero empieza la edificación de un mundo sin fronteras:

> el templo de las cuatro religiones, inscrito con el verbo de Cristo, Mahoma, Abraham y Quetzalcóatl [...] Dulces cantos mayas se unieron al de los trovadores provenzales, la flauta a la vihuela, la chirimía a la mandolina, y del mar cerca del Puerto de Santa María emergieron sirenas de todos los colores, que nos habían acompañado desde las islas del Caribe... Cuantos contribuimos a la conquista india de España, sentimos de inmediato que un universo a la vez nuevo y recuperado, permeable, complejo, fecundo, nació del contacto entre las culturas, frustrando el fatal designio purificador de los Reyes Católicos[54].

No podría ser más explícito el discurso de Carlos Fuentes que, como en todos sus escritos, apunta a renovar el sueño de un mestizaje profundo y creativo, capaz de valorizar todos los elementos de una cultura milenaria y mestiza como la española, que por culpa del «fatal designio purificador de los Reyes Católicos» no supo respetar la otrosí milenaria cultura mesoamericana, ni mezclarse con ella.

Como conclusión, podemos intentar llevar a cabo una lectura de las novelas sobre Francisco del Puerto, Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, como un macrotexto sobre el tema del náufrago y sus posibles opciones frente a la civilización y la barbarie, términos cuyos referentes son determinados histórica, ideológica y culturalmente. Rellenar de una forma u otra aquel hueco historiográfico entre el naufragio y el re-encuentro, aceptar la versión oficial o hurgar en lo nodicho o sólo aludido de las crónicas, imaginar otra historia y confesiones o diarios secretos de los náufragos para explicar sus decisiones, es naturalmente una elección nunca ingenua y sí de fuerte significado político: es la contribución que hace cada autor a la lectura de la Historia de la Conquista, y, podemos decir, de los más de 500 años de vida de lo hispanoamericano.

El Paquillo de Payró, que se queda entre los indígenas, sería el Guerrero de las crónicas, de quien ya nadie hablará, mientras que el de Saer, que regresa a España, sería un Aguilar que se adueña de la palabra autónoma –ya no simplemente esclavo de la palabra ajena– para contar sus experiencias. Este Francisco ha tomado la «justa» decisión, pero su análisis no deja lugar a dudas sobre dónde está la barbarie y dónde la civilización: ya en España, no le queda más remedio que ficcionalizar, en su tardía experiencia teatral, la nostalgia y la pérdida; con Marí hay, en cambio, el relato explícito de las suposiciones de Caboto borradas por la Historia, que tiene su paralelo en la historia de Guerrero contada por Aguirre: lúcida decisión de quedar en aquella barbarie americana que resulta ser la verdadera civilización. Las novelas de Armando Ayala Anguiano y de Laura Esquivel siguen fielmente, en cambio, el dictado de la historiografía española, mientras una solución intermedia es la de las *Historias de la Conquista del Mayab,* donde Guerrero no es cautivado por la civilización india, sino por su mujer y sus tres hijos mestizos.

A la luz de lo dicho, el relato de Carlos Fuentes resulta fantástico sólo aparentemente, ya que se asemeja mucho a las «verdaderas historias» de Francisco (contada por Marí) y de Gonzalo (contada por Aguirre), negadas por la Historia oficial que prefirió borrar a quien se arrimó a los vencidos en una desesperada tentativa de cambiar la Historia. Con mucha maestría, Carlos Fuentes unifica los destinos divergentes de los tres náufragos en una síntesis altamente significativa que ratifica el compromiso de todo escritor latinoamericano: dar voz a los silencios de la Historia aunque esto signifique inventar su propia historia ya que, como escribe en *Cervantes, o la crítica de la lectura,* «El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia»[55] o, como afirma por boca de Aguilar, «cuando palabra, imaginación y mentira se confunden, su producto es la verdad»[56].

53
Ibid., p. 75.

54
Ibid., pp. 76-77.

55
Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 84.

56
Fuentes, «Las dos orillas», *op.cit.,* p. 57.

LA GRAN FIGURA SILENCIADA: LA MUJER EN EL PRIMER SIGLO DE LA CONQUISTA RIOPLATENSE

MAR LANGA PIZARRO

Mar Langa Pizarro

Doctora en Filología Hispánica. Editora de *La literatura paraguaya actual* (UA, 2005), ha publicado un centenar de artículos, y ha elaborado el capítulo sobre narrativa paraguaya de *Historia de la Literatura Hispanoamericana III* (coordinado por Trinidad Barrera; Cátedra, 2007). Es autora del libro *Del franquismo a la posmodernidad, la novela española* (UA, 2000 y 2002); y coautora, con Fernando Allen, de *El libro de piedra. Imágenes y enigmas de las Misiones Jesuíticas en el Paraguay* (Fotosíntesis, 2003) y, con Ángel L. Prieto de Paula, del manual *Literatura española actual* (Castalia, 2007). Dirigió el «Coloquio Internacional Encuentros con la Literatura Paraguaya» (Universidad de Alicante, 2003), y ha sido ponente y conferenciante en Europa y América.

> Acontece a menudo que, una vez creída, la mentira viene a ocupar el lugar de la verdad.
>
> Francisco López de Gómara
> (1511-1566?)

Los primeros europeos que llegaron al Río de la Plata (1516) acompañaban a Juan Díaz de Solís en su búsqueda de un paso hacia las Indias Orientales. Un siglo más tarde (1617), durante el mandato del primer gobernador criollo, «La Provincia Gigante de las Indias» se dividió en dos gobernaciones[1]. Entre esas dos fechas, destacan otras importantes, como las fundaciones de Buenos Aires (1536 y 1580) y Asunción (1537), que fue repetidamente comparada con un «Paraíso de Mahoma» en el que reinaban la poligamia y los excesos sexuales.

Aunque resulte difícil imaginar un harén sin mujeres, estas no tienen suficiente entidad ni en los documentos coloniales ni en la literatura de la etapa independiente. Ante tal paradoja, nos propusimos estudiar la situación de las féminas rioplatenses durante la primera centuria de presencia española. En un intento de sintetizar lo encontrado en los textos, hemos estructurado este artículo en cuatro apartados: las españolas, las indígenas, las mestizas, y las negras y mulatas.

1. LAS ESPAÑOLAS

Según una opinión bastante asentada, la conquista fue llevada a cabo por hombres heroicos, casi legendarios. Así los describía Abel Posse en el artículo «Furia y grandeza ibéricas»:

> Avanzaban por territorios imposibles. (...). Ganaron mucho menos que lo que dejaron, la salud, generalmente la vida. (...). Iban acosados por caries, reumas marítimos, melancolías de amor lejano, hongos, mosquitos, flechazos mal cicatrizados, rencores de sentina. (...) Seres estrictamente nietzscheanos, todo lo que no los mataba los hacía más fuertes. No se detenían a pensar que cada día era una hazaña y casi seguramente el último (...). Nadie puede vengarse del pasado, afirmaba Heidegger. Debemos comprender la historia en la dialéctica de los horrores y las nobles hazañas[2].

Los únicos conquistadores a los que Posse se refiere son varones. Reproduce así la idea que ya enunciara Félix de Azara a principios del siglo XIX, cuando sostuvo: «los conquistadores llevaron pocas o ninguna mujer»[3]. Sin embargo, esto no es cierto: parece que había mujeres ya en la primera expedición de Colón[4]; está certificada la presencia femenina en el segundo viaje colombino (1493-96)[5]; y los

1
La llamada «Provincia Gigante de las Indias» abarcaba desde la línea del Ecuador hasta tierra de Fuego. En 1560 se segregó la Gobernación de Santa Cruz, y en 1569 se excluyeron de la demarcación la Hoya Amazónica y Región Cuyana. En la división de 1617, llevada a cabo bajo el cuarto mandato de Hernandarias (Asunción, 1564-1634), Buenos Aires se convirtió en la capital de la Gobernación del Río de la Plata, que comprendía las ciudades de Corrientes, Santa Fe y Concepción del Bermejo, más sus respectivas demarcaciones.

2
La Nación, 15-10-1990.

3
Félix de Azara, *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Madrid, Impr. de Sanchiz, 1847. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en adelante, BVMC), http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7080.

4
Así lo sostiene Juan Gil, «El rol del tercer viaje colombino», *Historiografía y Bibliografía Americanistas*, 30 (1985), pp. 83-110.

5
El propio Cristóbal Colón, en la Carta de Relación del segundo viaje, dice que entregó un niño indígena «a una muger que de Castilla acá benía» (Antonio Rumeu de Armas, *Manuscrito del Libro Copiador de Colón*, Madrid, ed. del autor, 1989, p. 450. Tomamos la cita de la tesis de María Montserrat León Guerrero, *El segundo viaje colombino*, Universidad de Valladolid, 2000). En los apéndices de esta tesis doctoral, se transcribe el documento que contiene los nombres de las personas que sirvieron a los Reyes Católicos en las Indias y tenían pendientes pagos por ese motivo (se halla en el archivo General de Simancas, Sección Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época, Legajo 98; y está datado en Ávila el tres de noviembre de 1497). Aparecen allí trescientos de los más de seiscientos pasajeros que participaron en el segundo viaje colombino y, entre ellos, figuran mujeres como María de Granada y las comerciantes Catalina Vázquez y Catalina Rodríguez.

Mapa de Piri Reis (1513). Detalle: Sudamérica.

Reyes Católicos autorizaron al almirante a llevar trescientos hombres y treinta mujeres en su siguiente travesía (1497-98)[6].

Por otra parte, atendiendo a la norma de Montalvo (1484), que establecía la obligación de la convivencia matrimonial, la Corona siempre insistió en que los conquistadores fueran con sus esposas al Nuevo Mundo: diversas órdenes del siglo XVI forzaban a los casados a la reagrupación familiar en América; y la Recopilación de Leyes de Indias de 1680 dedicó todo el título tercero del libro séptimo a «los casados y desposados en España e Indias que están ausentes de sus mujeres y esposas», con orden para que las autoridades los devolvieran a sus lugares de origen si no acataban la ley.

Según los registros de la Casa de Contratación de las Indias, de los 54.882 viajeros que llegaron a América en el siglo XVI, más del 18% (10.110) fueron mujeres. Se calcula, sin embargo, que la cifra total de españoles debió de ser cuatro veces superior a la registrada: entre 250.000 y 280.000 personas[7]. Esta diferencia se debe a que los datos están incompletos, y a la inmigración clandestina. En el caso femenino, la omisión en las listas de pasajeros resulta habitual ya que, al no ser contratadas a sueldo, no figuraban en los registros de cuentas. Además, el número de mujeres que viajaron sin papeles tuvo que ser porcentualmente mayor que en el de varones, porque religiosas y solteras requerían permiso expreso del rey, y algunos colectivos –extranjeras, «mujeres licenciosas», descendientes de procesados por la Inquisición, etc.– tenían prohibido el paso a América. Existen testimonios directos de lo sencillo que resultaba embarcarse clandestinamente: por ejemplo, uno de los integrantes de la armada de Pedro de Mendoza (1536) relata cómo un pariente del adelantado introdujo en el barco a su amante y a la criada de esta[8]. Y el hecho de que Antonio de Guevara, en su tratado *El Arte de Marear* (1539), advierta de que las mujeres no pueden ir escondidas en galeras, supone una confirmación de que tal circunstancia era común.

1.1. La expedición de Caboto (1526): Lucía Miranda, la Cautiva

Sebastián Caboto partió de Cádiz en pos de las noticias sobre el «Mar Dulce» ofrecidas por los supervivientes de la expedición de Solís (1516). En 1527, Caboto fundó el fuerte de Sancti Spiritu, a unos cincuenta kilómetros de la actual Rosario, y se marchó a explorar el Paraná. Dos años después, el fuerte fue destruido por los indígenas. Según Ruy Díaz de Guzmán[9], el cacique Mangoré se vengó así de los desdenes de la mujer de la que se había enamorado: la española Lucía Miranda, esposa del soldado Sebastián de Hurtado, ambos naturales de Écija. Como Mangoré no la consiguió con sus regalos, convenció a su hermano, el cacique Siripo, para atacar el fuerte, aprovechando la amistad con los españoles y la ausencia de muchos de ellos, que habían salido a buscar alimentos. Cuatro mil indígenas, previamente escondidos, quemaron Sancti Spiritu y mataron a sus moradores, excepto a las mujeres y los niños. Mangoré murió en el combate, y Siripo se llevó a Lucía como esclava. Más tarde, la hizo su esposa. Cuando Sebastián encontró el fuerte destruido, salió en busca de Lucía. Fue hecho prisionero, y condenado a muerte por Siripo, quien se apiadó de las súplicas de Lucía, y conmutó la pena por la imposibilidad de que los esposos españoles se vieran o hablaran. Al descubrirse que habían roto el acuerdo, Sebastián fue asaeteado hasta la muerte, y Lucía quemada viva.

Escritores de todas las latitudes han recreado esta historia. En el ámbito anglosajón, el poeta irlandés Thomas Moore es autor de la tragedia *Mangora, King of Timbusians* (Londres, Harvey, 1718), donde describió a los timbús como un pueblo sumamente rico de hombres negros y feos; y Charles Kingsley desarrolló la trama en el capítulo XII de *Westward Ho!* (Londres, Spencer Press, 1855), con planteamientos muy cercanos al romanticismo y a la novela sentimental. Ya en el Río de la Plata, Manuel José de Lavardén

6
Real Cédula de 23 de abril de 1497. Amadeo Julián (*Bancos, ingenios y esclavos en la época colonial*, Santo Domingo, Editora del Hogar, 1997, p. 65) da el nombre de cuatro de estas féminas: Catalina de Sevilla (mujer de Pedro de Salamanca), Gracia de Segovia (prostituta) y Catalina y María de Egipto (dos gitanas acusadas de homicidio).

7
Teresa Piossek Prebischa, «Las conquistadoras», *Revista de la Fundación Cultural de Santiago del Estero*. Disponible en http://www.fundacioncultural.org/revista/nota9_17.html

8
Ulrich Schmídel (también conocido como Ulrico Schmidl), *Viaje al Río de la Plata*, Buenos Aires, Cabaut y Cía, 1903. Disponible en la BVMC, http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4911.

9
Ruy Díaz de Guzmán, *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata*, libro I, capítulos 1 y 2. La obra fue publicada en 1835, pero la dedicatoria es de 1612, y se considera que la redacción comenzó en 1598. Hay edición a cargo de Enrique de Gandía (Madrid, Historia 16, 1986), y el texto se halla digitalizado en la BVMC, http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6185. También recogen la historia de Lucía Nicolás del Techo (*Historia de la Provincia del Paraguay de la compañía de Jesús*, Asunción, A. de Uribe, 1897, libro I, capítulo IV; escrita en 1673) y Félix de Azara (*op. cit.*, capítulo XX; escrita antes de 1809), entre otros, aunque con pequeñas variaciones respecto al relato de Díaz de Guzmán: varía el número de indígenas que se introducen en el fuerte y las circunstancias del ataque; cambia lo que Siripo impone para perdonar la vida a Sebastián; y la tragedia final se desencadena por distintas vías.

estrenó en el teatro bonaerense de la Ranchería la primera obra escrita por un autor nacido en el actual territorio argentino: la tragedia neoclásica *Siripo* (1789), que había dado a conocer el jesuita valenciano Manuel Lassala en Bolonia (1784).

Hacia 1860[10], aparecieron dos novelas homónimas de las argentinas Rosa Guerra y Eduarda Mansilla: *Lucía Miranda*. Remedios Mataix[11] ha destacado el hecho de que dos mujeres se interesaran casi simultáneamente por la misma historia, en los años en que, tras la caída de Juan Manuel de Rosas (1842-1852), Argentina necesitaba para su construcción de nuevos mitos nacionales. Además, hay que considerar que la muerte de los esposos como mártires de su fe resultaba atractiva cuando triunfaba el ideal «progresista» de crear una Argentina blanca y urbana, en la que los indígenas habían de ser «civilizados» o exterminados.

En la dedicatoria de la edición de 1860, Rosa Guerra reconoce haber escrito su novela en quince días, y menciona otra obra con el mismo título. Seguramente se refiere a la que Eduarda Mansilla publicó en el diario *La Tribuna*, entre mayo y julio de ese mismo año[12]. Mucho más larga y menos sentimental que la de Guerra, la novela de Mansilla comienza cuando Caboto decide volver a España, y advierte a Nuño de Lara de los peligros de que Lucía se quede en tierras americanas. Inmediatamente retrocede hasta el momento en el que nace la protagonista, hija ilegítima de un noble y una morisca que muere durante el parto. Así, los treinta y cuatro capítulos de la primera parte transcurren en Europa; y, solo en la segunda parte (de veintiún capítulos), Lucía y Sebastián, ya casados, emprenden camino hacia América.

El paisaje de Guerra, como el de cualquier romántico, se adapta al ánimo de los protagonistas: mientras reina la paz, reproduce todos los tópicos del *locus amoenus*, «un verdadero edén»; sin embargo, cuando se aproxima el ataque al fuerte, «se preparaba una horrible tempestad». Por su parte, Mansilla elige el escenario de la pampa, que tanto juego dará en la literatura argentina.

Las novelas de Guerra y Mansilla tienen en común el hecho de poner en tela de juicio la violencia de los españoles. Guerra se refiere así a la conquista: «si la causa de la humanidad hubiera entrado directamente en el proyecto de estas empresas hubieran sido menos desgraciadas»; Mansilla va más allá, y denuncia los abusos que sufren los «desgraciados habitantes del Nuevo Mundo». Además, las dos destilan influencias cristianas, quizá heredadas de Chateaubriand. Con Guerra, el tema religoso llega a su máxima expresión en los momentos más terribles del relato: Magorá, creyendo a Lucía muerta, le ofrece al dios cristiano abrazar su fe si la salva; ya moribundo solicita a Lucía que lo bautice; y los esposos españoles mueren «arrodillados (...) por más de media hora se les pudo ver a travez [sic] de las llamas en tan religiosa actitud». Distinto es el planteamiento en Mansilla: Lucía vence al brujo Gachemañé, y trata de convertir a los indígenas al cristianismo, pero permite que Anté se prepare para el matrimonio según los ritos de su pueblo. Las costumbres nativas, que apenas aparecen en la novela de Guerra, constituyen un núcleo importante dentro de la segunda parte de la obra de Mansilla. Y ambas reúnen lo peor del tópico sobre el salvaje en la figura de Siripo, como si los dos hermanos constituyeran las caras de una misma moneda: la visión romántica del «indio», heredera del buen salvaje de Rousseau, perfila la figura de Mangoré.

Como las mujeres de sus artículos (para las que reivindicó la igualdad y la educación, sin dejar de exigirles que fueran madres piadosas y ejemplares), la Lucía de Guerra resulta un personaje interesante y ambiguo: es modelo de esposa, pero no por ello renuncia a la actividad pública, consistente en educar al indígena, evangelizarlo, «conquistarlo». Por su parte, la Lucía de Mansilla, febril lectora desde los trece años, se describe como astuta, hermosa e inteligente: pronto aprende la lengua de los timbús, y en ella recae la responsabilidad de instruir a los nativos (sobre todo, a las nativas, a quienes trata de transmitir los valores vigentes en la Argentina de la época de la autora: buenas costumbres, higiene, adecuado cuidado de los hijos…).

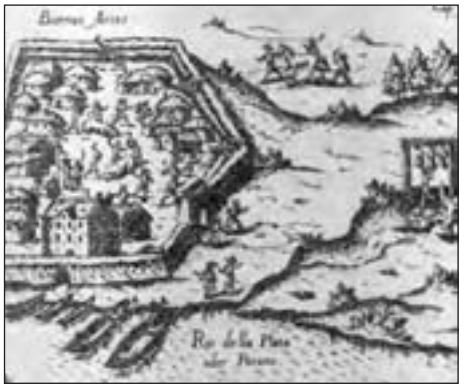
Lucía siguió teniendo presencia en la literatura posterior. Miguel Ortega publicó *Lucía Miranda. Drama en cinco actos y en verso* (Buenos Aires, Porvenir, 1864); Celestina Funes dio a la imprenta el largo poema *Lucía Miranda, episodio nacional* (Rosario, El Mensajero, 1883); y Alejandro Rómulo Cáneja se ocupó de ella en *Lucía Miranda o la conquista trágica* (Buenos Aires, Maucci, 1907). En torno a 1928, apareció en París la novela *Lucía Miranda*, de Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), uno de los escritores más populares de la Argentina de su momento, y uno de los difusores del ideario nacionalista católico y reaccionario, que pretendía explicar

Sofonisba Anguisola, *Retrato de una joven dama* (ca 1573).

10
Es la fecha de publicación que suele darse para novela de Rosa Guerra, y coincide con la edición de la Imprenta Americana de Buenos Aires (digitalizada en la BVMC, http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=3157). Sin embargo, la edición de la Biblioteca Digital Argentina dice basarse en una anterior: Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1956.

11
Remedios Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX», *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 16 (2003), pp. 46-47. La misma autora trata también el tema en «Romanticismo, feminidad e imaginarios nacionales», *Río de la Plata*, 29-30 (2006), pp. 209-224.

12
Apareció bajo el pseudónimo de Daniel y tuvo traducción al inglés. Así lo explicó la propia Mansilla cuado recogió *Lucía Miranda* en un libro publicado en Buenos Aires, Imprenta Alsina, 1882 (en la BVMC, http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=3341).



Buenos Aires. Ilustración de Levino Hulsino. Edición Princeps de la obra de Schmidl.

la crisis argentina apelando a la presencia de inmigrantes. Era lógico que a Wast le interesara la historia de Lucía, donde los indígenas son los malvados ejecutores de unos conquistadores cristianos a los que el autor admira. Pero Lucía sedujo también a otros autores: Felipe Boero y Luis Bayón Herrera elaboraron la ópera *Siripo* (1924, revisada en 1937); y la paraguaya Concepción Leyes hizo su particular interpretación en *Río lunado, mitos y costumbres del Paraguay* (Buenos Aires, Peuser, 1951).

Mucho se ha discutido sobre la existencia de Lucía Miranda, que se dio por cierta hasta que la cuestionó Eduardo Madero[13]. Si la historia de Lucía fuese real, supondría, desde los primeros momentos de la conquista del Río de la Plata, la presencia de españolas: cinco o seis según Díaz de Guzmán y Nicolás del Techo, al menos una según Azara. Si fuese una leyenda, su incursión en el relato de Díaz de Guzmán se explicaría como un intento de exaltar la monogamia frente a la actitud de los españoles afincados en la zona, después de que el Concilio de Trento (1542-63) hubiera subrayado la importancia de la fidelidad, y de que los monarcas Carlos V (1500-1558) y Felipe II (1527-1598) hubieran reprobado la bigamia[14].

1.2. La armada de Mendoza (1535): Isabel de Guevara y la Maldonada

El hecho de que no exista documentación sobre Lucía Miranda no significa que su historia sea una invención: tampoco figura Isabel de Guevara, autora de una valiosa carta dirigida a Juana La Loca, en la que da cuenta de las vicisitudes por las que pasaron los fundadores de Buenos Aires[15].

A pesar del silencio de sus compañeros de expedición y de los cronistas posteriores, es evidente que esta mujer y algunas otras viajaron en la armada de Pedro de Mendoza (1535), la mayor enviada hacia América hasta aquel momento. Entre sus integrantes, estaban el bávaro Ulrico Schmidl, autor del ya citado *Viaje al Río de la Plata*; y el clérigo-soldado Luis de Miranda, primer poeta del Río de la Plata, que escribió en Asunción, hacia 1545, su crónica en versos de pie quebrado. Ninguno de ellos menciona que con Mendoza viajaran mujeres, aunque sí dan cifras de los hombres y los animales. Por la carta de Isabel de Guevara (1556), sabemos que ella no era la única fémina: «avemos venido çiertas mugeres, (...) con mill é quinientos hombres».

Durante el viaje, la enfermedad del adelantado[16] lo obligó a delegar en Juan de Osorio, a quien acabó mandando matar, acusándolo de traición. Sin justificar su tesis, Agustín Zapata argumenta:

> este pequeño grupo de mujeres de la expedición, cantaba y bailaba para Osorio (...). No sería aventurado pensar que esta adhesión femenina motivo de celos [sic], (...) lo que movió la terrible y solapada máquina de intrigas que llevó a don Pedro de Mendoza, a dictar contra él cruel sentencia de muerte[17].

Esta idea concuerda con el tópico de que las que se embarcaron hacia América eran prostitutas, y con la costumbre histórica de hacer a las mujeres culpables de las desdichas: desde la bíblica Eva, a la griega Helena, pasando por la Cava española o la Malinche mejicana.

Una vez fundado el fuerte de Buenos Aires, la armada quedó diezmada por el hambre y los ataques de los nativos. Guevara relata la aportación de las mujeres, que contrasta con el desmayo masculino:

> Vinieron los hombres en tanta flaqueza, que todos los travajos cargavan de las pobres mugeres; ansi en lavarles las ropas, como en curarles, hazerles de comer (...), alimpiarlos, hazer sentinela, rondar los fuegos, armar las vallestas, (...) cometer á poner fuego en los versos, y á levantar los soldados, (...) dar arma por el campo á bozes, sargenteando y poniendo en orden los soldados.

De dar crédito a sus afirmaciones, hemos de suponer una importante presencia femenina en la expedición de Mendoza: las pocas mujeres de las que tenemos constancia[18] no hubieran sido capaces de ocuparse de tan-

13
Eduardo Madero, *Historia del puerto de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Imprenta Argentina, 1955 (1ª ed.: 1892).

14
Del Techo, dejando traslucir su condición de religioso, insiste mucho en este tema: Mangoré, «el bárbaro», «se abrasó en las llamas de amor ilícito», «sin otro fin que el de gozar una mujer», Lucía guardaba «todo recato», y Sebastián valoraba «antes que todo el honor de su esposa». Cuando apresó a Sebastián, Siripo ardía «en celos», y puso como condición que Lucía «no viviera matrimonialmente con su esposo». Al encontrarlos «mientras se daban al amor conyugal», ordenó su muerte: «Lucía, (...) rogaba á Dios que (...) la llevase á la patria eterna; haciendo tales votos, murió abrasada. Sebastián Hurtado fué atado á un árbol, y como si representara al santo de su nombre, fué atravesado por las flechas de los indios mientras oraba piadosamente».

15
La carta de Isabel de Guevara a la Princesa Gobernadora Doña Juana se halla en el Museo Histórico de Madrid, y ha sido recogida por Marcos Jiménez de la Espada (*Cartas de Indias*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1877), Josefina Cruz (comp., *Cronistas de Indias. Los Fundadores*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1970, p. 27) y Gladys Lopreto (ed, *…Que vivo en esta conquista*, La Plata, Edulp, 1996, cap. 3). Está digitalizada en los apéndices del texto de Schmidl en la BVMC (*op. cit.*).

16
Según Centenera (*La Argentina*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1912; en la BVMC, http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6789), Pedro de Mendoza padecía sífilis («el morbo que de Galia tiene nombre»), lo cual concuerda con los síntomas que manifestaba.

17
Agustín Zapata Gollán, «Mujeres de España en el Río de la Plata», *Revista América* (Argentina), 12 (1995). Digitalizado en http://www.ceride.gov.ar/cehsf/america_12

18
Patricia Da Luz («Mujeres del olvido, heroínas de la historia», *La Revista. Diario Primera Edición*, 22 de julio de 2001) afirma que fueron una veintena. Teresa Piossek Prebischa (art. cit.) da los nombres de once.

tos asuntos, y de un contingente de entre quinientos y dos mil quinientos hombres. Guevara pone como aval de sus palabras a sus compañeros: «si no fuera por la honrra de los hombres, muchas mas cosas escriviera con verdad y los diera á hellos por testigos». Quizá una de las «cosas» que calla es el canibalismo, que queda probado porque Antón López de Aguiar recibió un indulto del rey, en el que perdonaba a los españoles por haber recurrido a la antropofagia[19]. Frente al silencio de Isabel de Guevara al respecto, los hombres dan cuenta de cómo el hambre llevó a los españoles a comer carne humana: lo relatan Luis de Miranda, Schmidl, Villalta y Díaz de Guzmán, entre otros.

Lo que queda de la expedición emprende un duro viaje hacia Asunción: según Schmidl, «de los 400 hombres, 50 sucumbieron»; según Villalta «murieron casi 100 hombres de pura hambre»[20]. De nuevo Guevara, y esto es uno de los rasgos «femeninos» de su escritura, se centra menos en las cifras que en la labor de las mujeres, marcada por una aceptación de los hechos, frente al desánimo pasivo de los varones. Como en el caso de Buenos Aires, son ellas las que aportan comida, cocinan e incluso gobiernan el barco.

Cuenta Guevara que también son las mujeres las que se ocupan de todo en las nuevas tierras: «fué nesesario que las mugeres boluiesen de nuevo á sus trabajos, haziendo rosas con sus propias manos, rosando y carpiendo y senbrando y recogendo el bastimento sin ayuda de nadie, hasta tanto que los soldados guareçieron de sus flaquezas». La autora se queja de que tantos esfuerzos no hayan tenido frutos («me dexaron de fuera, sin me dar yndio ni nengun genero de serviçio»), y pide como compensación un cargo para su marido: «estoy casada con (...) Pedro d'Esquiuel, (...) suplico mande me sea dado mi repartimiento perpétuo, y en gratificaçion de mis serviçios mande que sea proveydo mi marido de algun cargo, conforme á la calidad de su persona; pues él, de su parte, por sus serviçios lo merese». Puede avalar su testimonio el hecho de que Pedro de Esquivel figure en la documentación de la época, así como en las crónicas de Díaz de Guzmán y de Centenera.

De la misma manera que sus compañeros, los literatos anteriores al siglo XX olvidaron a Isabel de Guevara. Mujica Láinez le otorgó un papel secundario en «El primer poeta» (*Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951), donde la describía así: «Es la mejor. En tiempos del hambre y del asedio, dos años atrás, se portó como ninguna: lavaba la ropa, curaba a los hombres, rondaba los fuegos, armaba las ballestas. Una maravilla. Ahora es una enamorada más, y en ese arte, también la más cumplida». Como no sabemos de Isabel sino lo que ella nos dice en su carta, no resulta difícil imaginarla a la voluntad de los escritores. En un pasaje de la novela *De lo dulce y lo turbio* (Asunción, Centenario, 1997), Carlos Colombino insiste en el tema del canibalismo, precisamente uno de los que no refiere Isabel:

> Esto es un trabajo para manos de hombres, aunque trocear un muslo humano es igual que trocear uno de cerdo (...) ¿Qué crees que hice ayer a la tarde? ¡Pues cocinando pedazos! Ahora quieren que los cortemos sin que sean reconocibles –apuntó Isabel y añadió–. Y no resulta fácil. Aunque a decir verdad, no hay mucha distancia entre carne de cerdo y carne de hombre.

Además, le dedica uno de sus *Romances de la conquista* (Asunción, Ingrapar, 2000) Hugo Rodríguez Alcalá; y, en 2004, se representaba en Buenos Aires un monólogo teatral sobre su figura, escrito por Alicia Muñiz y dirigido por María Esther Fernández.

Gracias a su carta, sabemos que Isabel de Guevara existió; «La Maldonada» tiene visos de leyenda, aunque aparezca en las crónicas. Según Díaz de Guzmán, «La Maldonada», desesperada por el hambre de Buenos Aires, decidió salir del recinto fortificado. Se refugió en una cueva, donde encontró una leona a la que ayudó a parir. Agradecida, está la alimentaba. Un día La Maldonada bajó a beber agua, fue capturada por los indígenas, y uno de ellos la hizo su esposa. Cuando los españoles la encontraron, Francisco Ruiz (o el capitán Alvarado, según las versiones) ordenó que la ataran a un árbol desnuda, para que sirviera de comida a las fieras y de escarmiento a sus compatriotas. Los soldados que acudieron a buscar sus restos la hallaron viva, porque la leona la había protegido. Decidieron entonces perdonarla, y darle su nombre al arroyo al lado del cual había sido atada.

No faltan leones en los relatos literarios de base histórica: recuérdese el episodio con el que comienza «La afrenta de Corpes», en *El cantar de Mío Cid* (hacia 1140). Además, resultan evidentes las conexiones entre la historia de La Maldonada y la de San Jerónimo, que sacó una espina de la pata de un león y así lo domesticó; o la del bíblico Daniel, a quien Dios salvó de los leones por confiar en él.

19
Herrera, *Décadas*. VI, libro III, cap. XVIII. Tomamos la cita de Samuel A. Lafone Quevedo, Prólogo a la obra citada de Schmidl.

20
Carta de 1556, conservada en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Colección de Muñoz, tomo 80, folios 331-341, 1536-56. Reproducida en los anexos de la obra de Schmidl de la BVMC (*op. cit.*).

Más paralelismos todavía existen con la fábula «Androcles y el león», atribuida a Esopo[21] (siglo VII adC): el esclavo Androcles, huyendo de los malos tratos de su amo, se interna en la selva, y se refugia en una cueva, donde le extrae una espina de la pata a un león que, agradecido, se convierte en su abastecedor de comida, hasta que unos soldados encuentran al esclavo, y se lo devuelven a su amo. El castigo para tales casos consistía en luchar con un león hambriento. Casualmente, el que se enfrenta a Androcles es su viejo amigo: en lugar de devorarlo, le lame los pies. Ante tal maravilla, el esclavo y el león son liberados.

Puede que Díaz de Guzmán conociera este relato cuando redactó su obra, ya que se hallaba bastante difundido: lo había recogido Séneca (siglo I); lo narró Aulo Gellio (siglo II), quien dijo haberlo tomado de Apión (siglo I adC); y lo relató Ademar de Chabannes (siglo XI). En 1484, William Caxton tradujo al inglés un códice latino de Walter de Inglaterra que contenía la fábula «Of the lyon & of the pastour»; en 1529, Antonio de Guevara situó la historia en los tiempos del emperador Tito, aclarando «cuenta esta hystoria Auliogelio latino, y muy más 'ad longum' Apio el griego»; y años antes de que Díaz de Guzmán escribiera sobre La Maldonada, Montaigne (1533-1592) incluyó la historia del león y el esclavo en sus *Ensayos*[22].

Quizá consciente de que el episodio podía sonar a recreación de una fábula, Díaz de Guzmán se esforzó en certificar la veracidad del caso: «yo la conocí, y la llamaban la Maldonada». En su edición de la obra, Enrique de Gandía defiende la veracidad de los hechos, basándose en que Francisco Ruiz Galán fue acusado por Antonio de Trinidad de castigar a los conquistadores atándolos a un árbol para que fueran devorados por las fieras. Además, Nicolás del Techo, en el capítulo VIII de su obra antes citada, comenta:

> quién la juzgó [a La Maldonada] con tan grande severidad (...) es cosa que ignoro. Tengo averiguado que entonces las leyes eran inexorables; un soldado, porque robó una lechuga, quedó sin orejas; otro fue mutilado por quitar una berza; aún se conservaba entre los colonos la severidad de los juicios de Europa, la cual ojalá continuara[23].

Probablemente la mezcla de la verdad con las leyendas, y la presencia de mujeres en la armada de Mendoza, expliquen el relato de La Maldonada que hace Díaz de Guzmán. En él se inspiró *Maldonada, costumbres criollas* (Buenos Aires, Artística, 1898), del periodista español afincado en Argentina Francisco Grandmontagne; y, casi un siglo más tarde, la obra para títeres de igual título que se representaba en Madrid en 1981.

1.3. Doña Mencia, la Adelantada, y su expedición de cincuenta mujeres (1550)

En 1547, el adelantado Juan de Sanabria firmó una capitulación que incluía el compromiso de llevar a Asunción a ochenta doncellas y a un centenar de hombres casados con sus familias. Murió durante los preparativos, pero su viuda, Mencia de Calderón, decidió hacer de «Adelantada»: mientras se tramitaba que su hijastro Diego heredara el título, partió de San Lúcar (1550) con tres naves comandadas por el tesorero real Juan de Salazar. En la expedición viajaban más de cincuenta mujeres, entre las que se hallaban doña Mencia con sus tres hijas, su amiga Isabel de Contreras y las hijas de esta.

Cinco años duró la travesía, que la propia Mencia relató en 1564. Sufrieron tormentas, ataques de piratas, varios meses de retención en Brasil, y un último tramo de mil kilómetros a pie a través de la selva, que llevó al descubrimiento de los saltos del Guairá. Parece que en el viaje perecieron diez mujeres, incluida una de las hijas de doña Mencia. Por su parte, una de las de Isabel de Contreras, Elvira, contrajo matrimonio con el capitán Ruy Díaz Melgarejo, del que tuvo cuatro hijos y una hija. Su marido, sospechando una relación con su confesor y compañero de viaje, el padre Carrillo, los asesinó a los dos. Así lo relata Centenera (1602) en el canto sexto de *La Argentina*:

> Amor, que con lo bajo lo alto iguala,
> la hace aficionarse a Juan Carrillo. (...)
> aunque la dama es tal, y el galán viejo,
> a entrambos los ha muerto Melgarejo.
> Entrando el Capitán en su aposento,
> al adúltero mató de una estocada[24];
> la dama viene al grito con lamento,
> la gente viene al grito alborotada.
> Ayúdanla a matar, oh crudo cuento,
> ¡que no hay quien te defienda, desdichada!

Aunque la llegada de un nutrido grupo de españolas debió de cambiar notablemente el panorama asunceño, y aunque su viaje resulte muy propicio como argumento de una novela de aventuras, su presencia en la literatura ha sido muy escasa. Recoge el tema uno de los *Romances de la Conquista*, de Hugo Rodrí-

21
Puede que la atribución sea apócrifa, ya que Fedro (siglo I) no la incluyó en su versión latina de las fábulas de Esopo.

22
Existe una edición en italiano de las fábulas de Chabannes, en el tomo tercero de *Favolisti latini medievali* (F. Bertini y P. Gatti, Universidad de Génova, 1988); el relato de William Caxton, «Of the lyon & of the pastour», aparece recogido por Robert Lenaghan, (*Aesop's Fables*, Cambridge, Harvard University Press, 1967); la carta de Antonio de Guevara a Antonio de la Cueva se publicó en el volumen *Epístolas familiares* (Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2004, pp. 94-164; la historia de Androcles ocupa las páginas 158-163), disponible en la BVMC (http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=16896); y también hay edición digital en la BVMC del texto de Montaigne, basada en *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día,* París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1912, 2 vols. (http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1844).

23
Los castigos eran durísimos durante la conquista: un miembro de la frustrada expedición de Jaime Rasquin al Río de la Plata da cuenta de la condena a muerte del contramaestre y de la mutilación sexual de dos grumetes porque los descubrieron manteniendo relaciones sexuales entre ellos.

24
Cabe recordar que la reputación femenina se basaba en valores como la castidad y la fidelidad, de las que dependía el honor de toda la familia. En 1588, las «Leyes de Estilo» corroboraron lo que ya era un hecho: la potestad del marido para asesinar a la esposa infiel.

guez Alcalá; y hay diversas referencias a la expedición en la novela de Julio A. Sierra, *La Ñusta Ortiz* (Buenos Aires, Sudamericana, 2000) cuyo narrador la llega a calificar de epopeya que excita las mentes de las muchachas. Al margen de eso, se conocen un par de novelas históricas: una reciente, de la española Eloísa Gómez-Lucena (*Expedición al Paraíso*, Sevilla, Espuela de Plata, 2004), y la de la argentina Josefina Cruz (*Doña Mencia la Adelantada*, Buenos Aires, ed. de la autora, 1960). En esta última, durante una conversación con la protagonista, Irala afirma:

> Este libertinaje que justamente repudiáis trajo, sin embargo, cierta civilización al Paraguay: la fusión incontrolable de los sexos fue el mejor medio para ganar el entendimiento con los naturales (...) no nos fue dado elegir (...) los caciques, al sellar pactos y alianzas ofrecen sus hembras en prueba de amistad; ofensa hubiera sido rechazarlas (...) éramos un puñado de blancos perdidos (...) España nos dejó abandonados (...) traíamos la sangre alborotada de deseos, de soberbia, de hombría (...) el amor de las indias hizo posible la Conquista, pero (...) añorábamos la vida de hogar (...) el amor de nuestras mujeres (...) mucho antes, debisteis haber llegado (p. 235).

Esta visión de los hechos, que concuerda plenamente con la tradicionalmente difundida, tiene su importancia para comprender las relaciones entre los españoles y las indígenas.

1.4. La armada de Zárate (1572): otras setenta mujeres

El siguiente número importante de mujeres llegó a Asunción con el adelantado Juan Ortiz de Zárate, cuyo contrato con Felipe II fue el último que se firmó para la conquista del Río de la Plata: de las cuatrocientas personas que acompañaban al Adelantado, setenta eran mujeres. Martín Barco de Centenera, que viajaba en la expedición, dedica los cantos VIII y IX de *La Argentina* a relatar el dificultoso trayecto: la armada sufre la falta de pericia de los navegantes, varios temporales, ataques de los indígenas en Brasil… Sin embargo, el principal problema fue el hambre: «a muchos el pellejo como manto / les cubre aquellos huesos descarnados; / (...) Hoy mueren diez, mañana mueren veinte (...) / los niños descaecidos sollozando, / (...) y las madres maldicen su ventura». Según Centenera, esta situación hizo desertar a varios hombres, que fueron condenados a muerte. Así las cosas, comieron cuanto encontraron, y llegaron al canibalismo: «Las tripas le sacara a un ahorcado, / y al medio del cocer se las comía. / Los huesos se roían de finados». Centenera no disimula su antipatía por las mujeres: aunque reconoce que «la gente alborotada sin consuelo / levantan alaridos hasta el cielo» y que «de temor lloran hombres y doncellas», ridiculiza el pavor femenino ante esas circunstancias. Incluso parece molestarle que, a pesar de «lo que en la isla padecieron / al fin todas con vida escabulleron»[25].

No conocemos ninguna obra que se centre en lo acontecido con las mujeres que acompañaron a Zárate. *La Ñusta Ortiz* relata con detalle la preparación del viaje y las dificultades del mismo pero, aunque menciona a las féminas, apenas si se ocupa de ellas.

2. LAS INDÍGENAS

El mismo año de la fundación de Asunción (1537), la Bula «Subliminus Deus» reconocía a los indígenas como seres humanos; y un quinquenio más tarde se dictaron las Nuevas Leyes de Indias[26], que prohibían la esclavitud y los trabajos forzados de los nativos[27]. Además, hubo numerosos llamamientos de la Corona a los conquistadores, instándolos a respetar los bienes y la libertad de los indígenas[28]. En el mismo sentido dictaron leyes Cabeza de Vaca, Hernandarias y otros gobernadores del Río de la Plata. A pesar de ello, en 1581, Felipe II admitía ante la audiencia de Guadalajara que un tercio de

25
Por si su misoginia no queda clara, la argumenta al final del canto IX: «Pregunten a Aristóteles qué sentía / de la mujer. Pues dice en su escritura, / a lágrimas y llanto en demasía / inclinada bien es de su natura; / envidia y querimonia la seguía, / flojedad y pereza y detractura. (...) / Decid, no es de llorar tal desventura, / que rindan las mujeres al perfecto, / al sabio, al necio, al pobre y al que es rico, / al Rey y caballero y pastorcico». Centenera sabía bien de qué hablaba cuando sostenía que ningún hombre podía sustraerse a los encantos femeninos: siendo arcediano de la Catedral de Paraguay, fue juzgado por embriagarse, alardear de aventuras amorosas, y mantener relaciones con una mujer casada. La sentencia, de 14 de agosto de 1590, lo condena «en privación de todo oficio de Inquisición, y doscientos cincuenta pesos de multa» (original en el Archivo de Simancas. Reproducido por Ricardo Palma, *Anales de la Inquisición en Lima*, Madrid, Ricardo Fe, 1897, tomo I; y por el mismo autor en el suplemento de *La Nación*, 1 de enero de 1907).

26
La Recopilación de las Leyes de Indias era un conjunto de más de seis mil leyes ordenadas en nueve libros, de los que el sexto se ocupa en exclusiva de los indígenas. Durante el reinado de Carlos II (1680), una Real Cédula validó esa Recopilación.

27
Ante las reiteradas denuncias de abusos, Felipe II pidió informes al presidente de la Audiencia de Charcas, que transmitió la orden al oidor Francisco de Alfaro. Tras recorrer Tucumán, Cuyo, Buenos Aires y Paraguay, dio las «Ordenanzas de Alfaro» (Asunción, 1612), en las que volvía a prohibir el trabajo forzado de los indígenas, así como su compraventa; reconocía su libertad para elegir patrón; reglamentaba la mita y la formación de pueblos indígenas…

28
Solo algunos ejemplos de cómo las capitulaciones firmadas con diversos conquistadores del Río de la Plata insisten en ello (tomamos las citas de Juan García Santillán, «Legislación sobre Indios en el siglo XVI», *Revista de las Españas*, Madrid, 1 (1926), pp. 39-43): «la dicha conquista pacificación y población y tratamiento de los dichos indios en sus personas y bienes seas tenido y obligado de guardar» (Capitulación con Pedro de Mendoza, 1534); «prometemos de vos hazer merced de la dicha ysla de Santa Catalina por termino de doze años para en que tengays granjerias y os aproucheis della con que no podays sacar indios fuera de la dicha ysla» (Capitulación con Alvar Núñez Cabeza de Vaca); «rrepartireis tierras y solares y heredamientos a los pobladores a cada vno según lo que os pareciere ser justo no ocupando ni tomando cosa de los yndios ni de sus sementeras de que actualmente se aprovechan sin su voluntad (...) probeereis que luego se envíen a los dichos pobladores lo necesario para su sustentación y de los yndios y otras personas que con ellos se allegaren (...) que podais hazer en las dichas poblaciones tres yngenios de açucar (...) y que para sustentar los dichos yngenios podais tomar y señalar para cada vno dellos tres cauallerías de tierra sin perjuicio de los yndios (...) con condición que en las dichas poblaciones y pacificaciones y tratamiento de los yndios de aquellas prouincias en sus personas y bienes seáis tenido y obligado por todo lo contenido en las hordenanzas e ynstrucciones que para esto tenemos hechas y se hizieren» (Capitulación con Jaime Rasquin); «vos damos licencia y facultad para que podáis dar y repartir cauallerias y tierras en la dicha vuestra governación entre los vezinos españoles que en ella hubiere para que puedan labrar y criar y poblar en ella y tomar vos por vuestra parte sin perjuicio de los yndios ni de otro tercero alguno» (Capitulación con Juan de Sanabria).

los pobladores originarios de América habían desaparecido: las enfermedades importadas, las batallas y el trabajo impuesto explican esa situación.

Resulta ya un tópico afirmar que la conquista rioplatense no se llevó a cabo por medio de las armas sino a través del amor. Aun reconociendo que el concepto de amor ha variado notablemente desde el siglo XVI, no podemos olvidar que el mestizaje se produjo entre unos recién llegados, y unas nativas a las que consideraban inferiores: por ser indígenas y por ser mujeres.

Para el europeo, toda mujer había de someterse al varón. Así lo dispone la Biblia: «las casadas estén sujetas a sus propios maridos, como al Señor; porque el marido es cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la iglesia, (...) como la iglesia está sujeta a Cristo, así también las casadas lo estén a sus maridos en todo» (San Pablo, *Epístola a los Efesios*, 5). Y así lo recomendaba también Fray Luis de León en una de sus obras más influyentes: *La perfecta casada* (1583).

A esta idea europea de la superioridad masculina, se añaden las costumbres de algunos grupos indígenas. Como expone Marilyn Godoy,

> la mujer araucana era una verdadera esclava del hermano, el padre o el marido que la adquiría en carácter de compra y tenía sobre ella todos los derechos (...) Algunos pueblos conocen el sacrificio humano, femenino en particular; en el Ecuador sacrifican doncellas, en México sacrifican esclavas al Dios del Agua y al Dios del Fuego y está muy generalizada la idea de que al rey se le debe enterrar con algunas de sus mujeres[29].

Según Schmidl, en el Río de la Plata, «el padre vende su hija, lo mismo el marido a su mujer cuando no le gusta, y el hermano a la hermana; una mujer cuesta una camisa, un cuchillo, una hachuela, u otro rescate». También era habitual regalarlas para establecer pactos, y la mujer indígena pronto entendió que, si mezclaba su sangre con la de un español, su descendencia gozaría de privilegios.

El panorama que resulta de estos hechos no es precisamente el del «amor» en ese lugar de América cuya floreciente poligamia le hizo merecer el sobrenombre de «Parayso de Mahoma»[30]. El 3 de marzo de 1545, el capellán Francisco González Paniagua escribía escandalizado en su Memorial al Rey: «Mahoma y su Alcorán no permitían más de siete mujeres, y acá tienen algunos setenta»[31].

Como apunta Alberto Salas, «la sexualidad indígena ejerció un atractivo fuerte y completo en la psiquis europea, abriéndole la imagen de una actividad sexual libre, natural y sin controles (...) las mujeres de América fueron parte del botín debido a los conquistadores»[32].

A pesar de su importancia en la consolidación de la nueva sociedad, las veces en que las indígenas aparecen en las crónicas coloniales suelen carecer hasta de nombre. Ignoramos incluso el de las que tuvieron especial trascendencia en el devenir de la historia.

2.1. La amante de Salazar (1539), la cómplice de los españoles

Desconocemos quién era la mujer que advirtió a Salazar de que los indígenas planeaban un ataque, aprovechando una procesión de 1539. El éxito estaba casi asegurado: los españoles carecerían de armas con las que defenderse, y el número de los atacantes era mucho mayor. Sin embargo, gracias al aviso de una indígena, los conquistadores acabaron con los líderes de la conjura. Díaz de Guzmán y Félix de Azara hablan de ella como «una criada india» de Salazar. Otros escritores la convierten en su amante y, como le sucedió a la famosa Malinche, la tildan de traidora: así lo hacen Natalicio González («para salvar la vida de su amante, la mujer traicionó a los de su raza») y Alberto Salas («el amor que nos parece indudable en las indias, acabó haciéndolas traidoras»)[33].

Al tema de la amante de Salazar dedica Hugo Rodríguez Alcalá dos de sus *Romances de la Conquista*. El primero sigue a los cronistas en el relato de los hechos. En el segundo, Salazar tiene un sueño, y la indígena le ayuda a interpretarlo, desvelándole así los proyectos de su pueblo:

> Soñé con bosques de flechas / mojadas en roja sangre...
> –Era sangre de cristianos / la sangre que tú soñaste.
> –Volaba un bosque de flechas / haciendo noche en el aire.
> –Flechas que tú viste en sueños / eran flechas de mi padre.
> –En mis sueños las serpientes / pululaban a millares.
> –Las serpientes de tus sueños / eran indios desleales.
> –Murciélagos en mi sueño / presagiaban negros males.
> –Guerrero de piel de luna, / ciñe tu yelmo brillante, / arma tu brazo de hierro / antes que sea muy tarde / y antes que vuelen las flechas / pártelas en dos mitades.

29
Marilyn Godoy, *La conquista amorosa en tiempos de Irala*, Asunción, ed. de la autora, 1995.

30
Así lo denomina el arcediano Barco Centenera, en una carta sin fecha y sin firma, escrita desde Perú (donde Centenera se encontraba en 1587) y dirigida a la «Sacra Católica Real Majestad». Se conserva en el Archivo de Indias. La cita, entre otros, Enrique Peña («Apuntes Bio-bibliográficos», edición de *La Argentina* antes citada), y parece que la recoge Manuel R. Trelles en el tomo IV de la *Revista Patriótica del Pasado Argentino*.

31
Memorial de 3 de marzo de 1545, *Revista de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires*, tomo I, p. 470. Citado por Efraim Cardozo, *Paraguay de la Conquista*, Asunción, El Lector, 1989, p. 80.

32
Alberto Mario Salas, *Crónica florida del mestizaje de las Indias S. XVI*, Buenos Aires, Losada, 1960.

33
Las citas procen de Natalicio González, *Proceso y formación de la cultura paraguaya*, Asunción, Guarania, 1948, p. 102; y Salas, *op. cit.*, p. 20.

La recreación de Helio Vera en su cuento «Primeras letras»[34] resulta altamente sugerente. Frente a la actitud tradicional, no se enjuicia a la mujer ni como traidora a su pueblo, ni como salvadora de la conquista. La indígena observa con admiración un libro: «La india Juliana hojea, absorta, el libro que el capitán Juan de Salazar de Espinoza le ha dejado sobre la mesa. Sus ojos se llenan con el deslumbrante color de los grabados (...) ni hubiera pensado que existían sobre la tierra objetos tan extraños y bellos». Desde la fascinación por los dibujos, llega el ansia de leer, una idea que satisface tanto a su amante como a Centenera, convencido de que el acceso al castellano y a la lectura es el medio para difundir su doctrina. Tras esa escena, se produce un corte: nos encontramos ante la maquinación de los indígenas para acabar con las injusticias de los españoles. En contra de todo pronóstico, estos últimos aparecen armados: «Los indios, sorprendidos, no atinan a reaccionar. Están convencidos de que los enemigos conocieron el plan mediante la magia». Sin embargo, poco ha tenido que ver la magia en la victoria:

> El capitán retorna a su chacra, cansado, sucio y sudoroso, la coraza moteada de manchas de sangre. Lo recibe una Juliana ávida de seguir penetrando en el universo excitante que se despliega en los textos y en los grabados. Esta noche, Salazar deberá olvidar la fatiga de la matanza y leerle (...) le debe la vida a esta mujer que se apretuja contra su pecho y que ahora le invita a acariciarla (...). Lo que ella le contó hace dos noches permitió detener el artero golpe de mano del Jueves Santo.

En el relato, Juliana ha dado cuenta de la sublevación para poder continuar adentrándose en el mundo de las letras. La Juliana de Helio Vera rompe con la oralidad de las culturas indígenas: la escritura es un bien tan preciado que hace todo lo necesario para que nadie interrumpa su proceso de adquisición. Por ello, este personaje se puede considerar un emblema del cambio cultural que supuso para estas mujeres el contacto con los españoles.

A pesar de la importancia de las nativas en la configuración de la sociedad colonial, apenas hay literatura sobre ellas: su presencia se suele limitar a la de personajes secundarios en obras que otros protagonizan. Constituye una excepción Liropeya, cuyos avatares sirven de contrapunto a los de Lucía Miranda.

2.2. Liropeya (hacia 1570): la rebelión mediante el suicidio

La historia de Liropeya anticipa la visión del indio que se difundirá en el Romanticismo y, aunque no se la califique como tal, tiene aspecto de leyenda inserta en la crónica de Centenera: la indígena ha puesto como requisito para la boda que su amado venza a cinco caciques. Cuando le falta uno, aparece un español, que se enamora súbitamente de Liropeya. Ella pide a su prometido que no mate al soldado, los tres mantienen una conversación en la que los indígenas demuestran la grandeza de su amor, y el español se va. Sin embargo, poseído por su pasión, decide matar a Yandubayo para apoderarse de la muchacha. Mientras el soldado lo entierra, como le ha pedido Liropeya, ella se suicida.

Resulta lógico que la historia atrajera a los románticos rioplatenses, fundamentalmente a los uruguayos, ya que, al crearse el nuevo estado (1830), se proyectó aniquilar a los charrúas, para dar seguridad a los estancieros, que se quejaban de los robos de ganado[35]. Este pueblo arrastraba una pésima fama desde los textos coloniales, y los propios españoles habían intentado acabar con él sin éxito[36]. Aunque el Uruguay independiente barajó la posibilidad de llevar a los charrúas a la Patagonia o forzarlos a trasladarse hacia Brasil, se optó por la aniquilación: el primer presidente, Fructuoso Rivera, les aseguró su amistad, y los convocó a una reunión en el Queguay en abril de 1831. Allí les quitaron las armas y los caballos. El presidente disparó al cacique, y el ejército emprendió la matanza. Después, se trasladaron al campamento para asesinar a las mujeres y a los niños, y repartieron a los supervivientes como esclavos.

Sobre el caso de Liropeya, Adolfo Berro escribió el poema «Yandubayú», que se publicó póstumamente en el volumen *Poesías* (Montevideo, Imprenta Nacional, 1842). Los versos octosílabos comienzan la historia *in media res*, y la acaban con el suicidio de la indígena: «Abre otra fosa, le dice / ¡oh maldecido cristiano / y con la espada sangrienta / se pasa el seno angustiado». Además, el compositor uruguayo León Ribeiro creó la ópera *Liropeya* (1881), que sería estrenada en el Teatro Solís; y el escritor argentino-uruguayo Florencio Escardo puso la historia en boca del personaje femenino de *Abayubá* (Montevideo, Imprenta La Tribuna, 1873): Tupaayqué cuenta que «Lirompeya» fue violada por el conquistador «Caraballo», y el protagonista le responde:

34
Publicado en *Caravelle*, 70 (1998), pp. 299-305, e incluido en VV.AA. *Cuentos del Mercosur*, Santiago de Chile, Ril, 2002.

35
También Argentina, en su afán de consolidar un proyecto civilizador urbano y blanco, chocó con el problema de los «indios salvajes», que saqueaban, robaban y destruían las estancias. Para atajarlos, hubo dos «campañas del desierto»: la de Juan Manuel de Rosas (1833-1834) y la de Julio A. Roca (1878-1880). Susana Rotker («Cautivas argentinas: a la conquista de una nación blanca», *Working Papers of the Latin American Program*, 233, 1997) da los siguientes datos: «entre 1822 y 1830, 538 individuos ocuparon 7,800,000 hectáreas en la pampa (...) los Anchorenas –primos de Juan Manuel de Rosas (...)–, acumularon 352,000 hectáreas y su hermano Prudencio, 73 mil. La Conquista del Desierto comandada por Roca en 1878 y 1879 agregó unas 54 millones de hectáreas al 'patrimonio nacional'. Esos bienes fueron entregados en gran parte a especuladores y terratenientes».

36
Como señala Azúa en su obra citada, los españoles lucharon contra ellos varias veces. En la «batalla del Yí» (1702), acompañados por dos mil guaraníes, mataron a varios centenares de charrúas y condujeron a medio millar a pueblos de las misiones. Además, en 1751, el Gobernador de Montevideo, José Joaquín de Viana, dio orden de «sujetar a los charrúas a la cruz y a la campana o pasarlos a cuchillos a todos los varones mayores de doce años». La mala fama puede ejemplificarse por la larga descripción de Félix de Azara, que empieza recordando que «mataron a Juan Díaz de Solís» y, después de dar otros datos, se centra en la falta de higiene: «tienen muchos piojos, (...) no lavan nunca sus vestidos ni sus manos, ni su cara, ni su cuerpo (...) no se puede encontrar nada más sucio ni, por consecuencia oler nada más apestoso. Tampoco barren jamás sus habitaciones, y no cosen ni hilan (...) han dado más que trabajar a los españoles y les han hecho derramar más sangre que los ejércitos de los incas y de Moctezuma».

Liropeya. Cuadro en la Asociación Correntina General San Martín.

conozco esa historia; hé aquí lo que nos trae el estrangero, sangre, ruina, desgracia. Oh! malditas virtudes las que nos quiere enseñar asolando nuestro país, talando nuestros campos, robando nuestras mujeres, asesinándonos desde lejos con sus armas de explosion (p. 6).

Juan Zorrilla de San Martín se hizo famoso por el poema épico católico *Tabaré* (1888), del que Javier García Méndez sostiene que «contribuye a borrar de la historia esa atrocidad, componiendo una pretendida elegía de los charrúas que en realidad los bestializa, transforma la masacre de que fueron víctimas en 'misteriosa desaparición' y hace remontar esa desaparición a unos tres siglos antes de su fecha efectiva»[37].

Posteriormente, Mercedes Pujato Crespo y Carmelino Vedoya publicaron *Liropeya: poema dramático en tres actos basado en una leyenda argentina* (Buenos Aires, Rosso, 1928); Julio A. Sierra puso el relato en boca de uno de sus personajes inventados de *La Ñusta Ortiz*; y Hugo Rodríguez Alcalá le dedicó uno de sus *Romances de la Conquista*, en el que no duda en aportar datos de su cosecha, ni en cambiar el final de la historia: «¡No! –ordena ella– Primero / a Ñanduballo lo entierra. (...) / Y apenas él se descuida / ella la empuña [la espada del soldado] resuelta / y feroz, en el cristiano / la clava con muerte cierta». Resulta interesante que, en este Romance, se plantee una de las grandes dudas que enfrentamos cuando las crónicas se refieren a las indígenas: «¿Cómo sería esta india / aún virgen, de cuántos años?». La ventaja del literato es que puede hacer valer su imaginación para dotarla de una imagen: «sus abundantes cabellos. / Y éstos, sobre sus hombros / y las curvas de sus pechos, / aire de diosa le daban / con centelleos de ébano». De ese modo, la literatura suple las omisiones de la historia.

3. LAS MESTIZAS

El mestizaje comenzó en el Río de la Plata desde la llegada de los primeros españoles, que quedaron fascinados por la libertad sexual y la poligamia que se practicaban en América. Se regocija de ello con ironía Alonso Riquelme de Guzmán, en una carta que dirige a su padre, desde Asunción, en 1545:

> sírvennos como esclavos y nos dan sus hijas para que nos sirvan en casa y en el campo, de las cuales y de nosotros hay más de cuatrocientos mestizos entre varones y hembras; porque vea vuestra merced si somos buenos pobladores, lo que no conquistadores[38].

Cuando murió el gobernador Domingo Martínez de Irala (1556), su testamento operó una suerte de legalización del mestizaje: especificaba que había tenido tres hijos y seis hijas con siete indígenas (seis criadas suyas, y una de Diego de Villalpando). Unos años antes, había casado a algunas de esas hijas, a las que daba el tratamiento de Doña, con españoles partidarios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, como medio para terminar con la división que había surgido entre los españoles. Las bodas sirvieron, de hecho, para empezar a considerar españoles a los descendientes de estos, aunque uno de sus progenitores no fuera europeo. De ese modo, se creó una brecha entre las criollas y mestizas y las indígenas[39]: estas últimas quedaron relegadas a un papel casi exclusivo de sirvientas y concubinas.

El aumento del número de mestizos pronto provocó el recelo de los españoles. En 1579, el tesorero Hernando de Montalvo escribía al rey:

> Estas provincias han menester gente española, sobre todo porque es muy poca y van cada día en más crecimiento los hijos de la tierra, ansí criollos como mestizos, que de cinco partes de la gente, las cuatro son de ellos, (...) tienen muy poco respeto a la justicia, hacen cada día muchas cosas dignas de castigo y no se castiga ninguna, (...) son muy curiosos en las armas, grandes arcabuceros y diestros a pié y a caballo[40].

3.1. Juana Ortiz de Zárate, la Gobernadora (1576-1584)

De la relación entre el adelantado Juan Ortiz Zárate y doña Leonor Yupanqui, emparentada con el inca Atahualpa, nació Juana, que fue reconocida como hidalga por una Real Cédula de 1570. Mediante una carta del 23 de agosto de 1587, Hernando de Montalvo daba cuenta del fallecimiento del adelantado, y de su voluntad de dejar como sucesora de la gobernación a Juana: «murio EladeLant.Joan/ortiz de Çarate a.26. de Enero del año de76. dexo una hija natural avida en una yndia a La cual dexo por su unica Eredera de toda su hacienda y por governadora delas provincias que fue por La segunda vida de que. V. mg.»[41].

Juan Ortiz de Zárate nombró a Garay Teniente Gobernador del Río de la Plata en

37
Javier García Méndez, «*Azul…, Tabaré, El zarco*: Líneas divergentes de un fin de siglo», *Argos* (México), 18 (2001). Sin embargo, cabe recordar que, aunque Zorrilla estaba imbuido por un espíritu romántico que le hizo caer en los tópicos del momento, cantó a los charrúas con sinceridad. «El ángel de los charrúas» (1877) acaba así: «se apagó la luz del mundo, / se ahogó la dulce armonía, / volvió la sombra a envolver / los muertos en la campiña /. (...) ¡Cayó una raza inocente! / ¡Sin dar un paso hacia atrás / dobló la bronceada frente! / ¡Cayó una raza inocente / para no alzarse jamás!» (*Rimas y leyendas*, Montevideo, Arca, 1968).

38
«Carta de Alonso Riquelme de Guzmán a su padre Ruy Díaz de Guzmán», Colección García Viñas. La recoge Ricardo de Lafuente Machaín, *Capitanes de acero*, Buenos Aires, 1942, p. 81.

39
A finales del periodo que nos ocupa, había en el Río de la Plata unos doce mil españoles y descendientes de estos, y un millón de indígenas.

40
Reproducido por Óscar Teran, *Alberdi póstumo*, Buenos Aires, Puntosur, 1988, p. 150.

41
José Torre Revelló, *Documentos históricos y geográficos relativos a la conquista y colonización rioplatense*, 1941, I, 21. Citado por María Teresa Condés Palacios, *op. cit.*, p. 364.

1574, y le encargó que se ocupase del cumplimiento de las cláusulas de su testamento. Al morir Zárate, Garay fue a Charcas, donde intervino en la boda de Juana con el sevillano Juan Torres de Vera y Aragón, oidor de Chile y de Charcas. El virrey de Perú, Francisco de Toledo, quería que ella se casara con su hijo, y los mismos planes tenía para el suyo el oidor Juan de Matienzo: cada uno pretendían convertir a su vástago en el nuevo adelantado. Frustrados sus planes, el virrey mandó encarcelar a Torres y a Garay. Para entonces, este último había precipitado su marcha a Asunción, llevando el nombramiento que Torres le había otorgado, y que lo convertía en Lugarteniente General del Río de la Plata.

A esta historia dedica Julio A. Sierra *La Ñusta Ortiz: vida y amores de una princesa inca*, donde mezcla múltiples personajes reales con algunos inventados, como el mestizo Alonso, que tiene gran relieve en una novela que une los recursos de la ficción (cambios súbitos de escenario, *flash-back*, invención de anécdotas…) con la inclusión de las diversas versiones que se han dado para los mismos hechos, e incluso con fragmentos de documentos reales[42]. Las feroces luchas políticas del momento, las dificultades en los preparativos para la expedición de Zárate, los avatares del desgraciado viaje, y los últimos derroteros de los incas hasta la muerte de Tupan Amarc, comparten espacio con la biografía de Juana.

El relato comienza narrando la llegada de Zárate a Lima, y su unión con Leonor Yupanqui. Juana se cría en la confluencia de dos culturas, por eso se erige en defensora de los indígenas (por ejemplo, logra salvar de la castración a un pastor al que habían sorprendido en un acto de zoofilia, p. 82), pero jamás se plantea si la conquista es lícita o si los españoles tienen derecho a someter a los nativos.

En la novela, podemos observar la posición de las mujeres en la sociedad de esa época. Los intentos de evitar que puedan heredar aparecen varias veces: «mujeres adelantadas y encomenderas son siempre un problema» (p. 61), sostiene uno de los personajes, con idénticos argumentos a los que Toledo expondrá más adelante: «todavía no sé cómo Su Majestad permite que huérfanas y viudas sigan heredado. Es un peligro para la estabilidad de este reino» (p. 181). Y el mismo Toledo, que como virrey trata de aprovecharse de su deber de proteger a viudas y huérfanas, afirma con desprecio: «Bah, ninguna mujer es libre de elegir nada» (p. 203).

La vida de Juana Ortiz de Zárate interesó también a Pedro Tadeo Acevedo, quien publicó el estudio *Amores de la princesa Ynca Leonor Yupanqui y el romance de la indohispana Juana Ortiz de Zárate* (Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1935); a José Ignacio Garmendia, autor de *El casamiento de Doña Juana Ortiz de Zárate: crónica histórica colosal* (Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1966), y a Hugo Rodríguez Alcalá, que la usa como base para uno de sus *Romances de la Conquista*.

Juana Ortiz de Zárate. Detalle de la portada de Julio A. Sierra, *La ñusta Ortiz*.

3.2. Ana Díaz, la pobladora (1580)

A finales del siglo XVI, la vida no era fácil para los asuncenos: las invasiones desde Brasil hacían peligrar los asentamientos limítrofes. La esperanza de la región pasaba por buscar una salida al mar. Por ello, cuando Juan de Garay asumió el gobierno de Asunción, decidió repoblar Buenos Aires (1580), que había sido despoblada por orden de Irala (1541). Según la carta que envió Garay el 20 de abril de 1582, la refundación se llevó a cabo con 74 pobladores, de los que 53 eran criollos y mestizos. Entre ellos se encontraba Ana Díaz, considerada como la única mujer de la expedición. Sin embargo, esto no es cierto: era la única que no viajaba con un familiar varón, pero los documentos recogen los nombres de casi una treintena de mujeres, esposas e hijas de los pobladores. Y ello sin contar a las indígenas, cuyo número se desconoce.

No existen muchos datos sobre Ana Díaz: parece que era viuda, que en Asunción trabajaba la tierra, que instaló una pulpería en su solar de Buenos Aires, y se casó allí con el mestizo Juan Martín. Su figura ha quedado en el recuerdo de distintos literatos. El poeta paraguayo bilingüe (en castellano y guaraní) Carlos Agustín Bedoya (1938), conocido como Tumbita, es autor de un poema musicalizado «Mamá Ana Díaz». Además, la historiadora Josefina Cruz de Caprile le dedica un capítulo de la novela *Juan de Garay, el conquistador conquistado* (Buenos Aires, Instituto de Cultura Hispánica, 1973); Hugo Rodríguez Alcalá, uno de sus *Romances de la Conquista*; y Roa Bastos la menciona en un episodio de *Yo, el Supremo* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1974), en el que juega con la poca precisión del plano de Garay, y con la escasa fiabilidad de los testimonios. No es difícil que el autor paraguayo recordara el cuento «La

42
Como el Bando de Zárate de 1575 (p. 125), la Real Cédula de 1570 que reconocía a Juana Ortiz y le concedía los títulos y haciendas de su padre (p. 179), el Acta de la segunda fundación de Buenos Aires (p. 248)…

fundadora», donde Manuel Mujica Láinez (*op. cit.*) imaginó a Ana Díaz acosada por todos los varones de la nueva Buenos Aires.

4. LAS NEGRAS Y LAS MULATAS

La presencia de negros en la América conquistada por españoles es un tema que muchas veces se ha obviado, negado o minimizado. Así hablaba Bolívar en su famoso discurso de Angostura (1819): «no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos»[43]. Evidentemente, hay en esta cita una reivindicación de lo español y lo indígena, y una ocultación de la presencia negra. Sin embargo, el historiador chileno Rolando Mellafe estima que, durante el periodo colonial, llegaron a Indias unos tres millones de esclavos negros[44].

Por lo que respecta al Río de la Plata, la documentación existente certifica que ya los integrantes de la expedición de Mendoza solicitaron llevar consigo un gran número de esclavos negros de ambos sexos[45]. Poco después, tuvo lugar en Buenos Aires el primer remate público: tras su naufragio (1538), Pancaldo fue sometido a juicio por no haber pagado aranceles para transportar dos esclavos, que fueron subastados el 20 de enero de 1539.

El primer asiento real[46] se ajustó con Pedro Gómez Reynel (Real Cédula del 30 de enero de 1595), a quien se concedió, por término de nueve años, el derecho de llevar anualmente a Indias 4.250 negros esclavos, de los que seiscientos estaban destinados al Río de la Plata.

Reclutados en los territorios de las actuales Angola, la República Democrática del Congo y Guinea, los esclavos eran vendidos en mercados como el del puerto angoleño de San Pedro de Loanda. Los barcos negreros se dirigían a destinos americanos como Buenos Aires, desde donde los esclavos se distribuían al interior de la provincia. El índice de mortandad durante el viaje era elevadísimo: por ejemplo, un documento fechado en Montevideo en 1804 da cuenta de la llegada «de la Fragata portuguesa El Joaquín con esclavatura procedente de Mozambique, iniciando su viaje con 301 negros, de los cuales sobrevivieron 30 por las enfermedades»[47]. Desde que el adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca «hace publicar un pregón para que los oficiales reales hiciesen fabricar un hierro para marcar a los esclavos traídos de España»[48], hasta la prohibición de la práctica (1784), una vez en tierra, los esclavos eran medidos y nuevamente marcados con hierro.

Generalmente, los negros desarrollaban labores agrícolas, tareas domésticas y los oficios artesanales que los españoles no querían realizar. En los momentos más conflictivos, también los alistaron para combatir. Sin embargo, se les prohibieron actividades como la venta de vino[49], seguramente debido a la mala fama que arrastraban: no faltan los documentos en los que se hacen llamamientos a «vagabundos, negros y mulatos» como si de una sola categoría se tratara, ni los que les dan plazo para colocarse, los instan a vivir conforme a las leyes, o les prohíben el juego, los cantos y los bailes «indecentes»[50].

Por lo que respecta a las negras, cabe recordar que los esclavos estaban obligados a viajar con sus esposas; y que, en algunas capitulaciones, se especifica la proporción de esclavas que se han de transportar: generalmente, un tercio del total. Estas mujeres trabajaron fundamentalmente en el servicio doméstico y como amas de cría. Por otra parte, según señala Coria en la obra antes citada, la negras «fueron siempre consideradas como el botín obligado o el premio cotidiano de los hombres blancos, llevados muchas veces por la leyenda de la insaciable capacidad sexual». Al contrario de lo que sucedió en el caso de las indígenas, los hijos de las negras y los blancos no fueron reconocidos por estos, sino que ingresaron el cómputo de los esclavos.

Norberto Ras estima que, en el virreinato del Río de la Plata, la población negra superó el 20%[51]. Otros autores aumentan la cifra hasta el doble. Sea como fuere, en el siglo XIX

43
Simón Bolívar, «Discurso», *Correo del Orinoco*, 19-22, del 20 de febrero al 13 de marzo de 1819.

44
Citado por John M. Lipski, *Un remanente afrohispánico: el habla afroparaguaya de Camba Cua*, digitalizado en http://www.personal.psu.edu/jml34/afropar.pdf. Otros autores, como José María Iraburu, aumentan la cifra hasta quince millones.

45
Archivo de Indias, tomo 28, documento 825, fechado en Valladolid el 19 de julio 1534. Lo cita con sorpresa Norma Videla Tello, «La Argentina, un país de blancos. El ocultamiento de la mestización», 2000, digitalizado en http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto048.htm

46
Durante la primera etapa de la conquista (1493-1595), el envío de esclavos a América estuvo prohibido, con la salvedad de las licencias que el rey concedía a través de contratos puntuales. Más tarde (1595-1778), se difundió el sistema del asiento: un contrato de arrendamiento de barcos armados, por un tiempo determinado o para una acción concreta. La necesidad de mano de obra llevó al establecimiento del Reglamento de Libre Comercio en 1778.

47
Tribunales leg 94 Expediente 15 Sala IX 36-7-3. Se halla en A.G.N. Proyecto UNESCO *Digitalización de documentos sobre esclavos* (http://www.mininterior.gov.ar/larutadelesclavo/interiorcd.htm).

48
Juan Francisco Maura, *Españolas de ultramar en la historia y en la literatura (siglos XV a XVII)*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2005, p. 115.

49
La venta de vino se prohibe a los negros en un bando fechado en Buenos Aires el 17-8-1620 (Cabildo de Buenos Aires. Actas. Tomo 3 Sala 9 27-6-7 foja: 342). Además, contra la prohibición del trabajo de los negros en las pulperías protestaron sus dueños, según recoge el documento fechado en Buenos Aires el 17-2-1642 (*ibid.* Tomo 6 Sala 9 27-7-2 folio: 90-90vta). Estos documentos, y muchísimos otros, pueden consultarse en A.G.N. Proyecto UNESCO, antes citado.

50
Sirvan de ejemplo: «Bando que ordena abandonar los trabajos en las obras públicas en la ciudad, y que vagabundos, negros y mulatos se presenten a trabajar en la cosecha» (13-12-1766, Buenos Aires: Bandos libro 3 foja: 109-109vta Sala 9 8-10-3); «El procurador General peticiona al Cabildo para que los negros y negras sean obligados a vivir conforme a las leyes en vigencia» (5-5-1736, Buenos Aires: Cabildo de Buenos Aires. Actas. Tomo 24 Sala 9 27-8-7 fojas: 101vta y 103), «Bando que ordena a los indios, negros y mulatos sin ocupación en la ciudad que se coloquen en el término de 15 días» (6-12-1745, Buenos Aires: Bandos libro 1 folio 80 Sala 9 8-10-1, 1743-1753); «Bando que prohíbe a los negros y mulatos el juego y los bailes indecentes» (3-11-1766, Buenos Aires: Bandos libro 3 foja: 101 reverso y 102 anverso Sala 9 8-10-3), «Bando prohibiendo los bailes indecentes de negros y mulatos en la ciudad» (6-5-1766, Buenos Aires: Bandos libro 3 foja: 77-82 Sala 9 8-10-3), etc.

51
Norberto Ras, «Criollismo y Modernidad: Un análisis formal de la idiosincrasia criolla». Digitalizado en http://www.anav.org.ar/sites_personales/12/index.htm

se produce una «misteriosa desaparición» de negros rioplatenses: como destacó Susana Rotker en la obra antes citada, «a comienzos del siglo XIX una de cada tres personas de Buenos Aires era negra[52], mientras que a fines de la década de 1880 la proporción se redujo a menos del dos por ciento». Similares son los datos para Paraguay y Uruguay. La disminución se ha tratado de explicar por las mezclas de sangre, las enfermedades y la participación en las guerras. Pero, al margen de esos motivos, hay uno ideológico: la negación de esa ascendencia, por el afán de imitar los modelos sociales europeos o por simple racismo. Este último elemento está ya presente los textos coloniales: cuenta Centenera en su octavo canto que, en la isla de Santiago, «A mi posada vino un caballero / de buena compostura y bien tratado, / alegre, conversable y placentero, / y con una encomienda señalado. / Tiene una negra allí mucho dinero, / con ella se casó el desventurado. / ¡Mirad pues el dinero a cuánto obliga!».

Si hacemos un somero y nada exhaustivo repaso a la literatura negra rioplatense, tenemos que partir de Joaquín Lenzina («Ansina», 1760-1860), el payador al que Artigas compró para otorgarle la libertad. A su voz se unieron otros payadores, reales (Higinio Cazón, Luis García, Gabino Ezeiza…) o literarios (como el «payador moreno» del libro V de *Martín Fierro*). Además, hay múltiples referencias a los negros en los tangos decimonónicos[53]; y, en el siglo XX, un buen número de negros se incorporó a la creación literaria.

La literatura rioplatense que se centra en los negros suele recoger hechos posteriores a la Independencia[54], como la celebración de las leyes de libertad de vientres[55] o las quejas por la discriminación[56]. Entre las excepciones, se halla *Canto al África* (1877), de Casildo Gervasio Thomson, donde se denuncia la crueldad de la trata de esclavos. El poema comienza con una visión idílica del continente africano y, en una interesante inversón del tópico de civilización y barbarie, es el blanco el que aparece como una bestia que termina con la armonía mediante la esclavitud. También el poema de Carlos Carbone «Que toquen sus tambores» trata el tema de la esclavitud, esta vez centrándose en la experiencia de un barco negrero[57].

Por lo que se refiere a las negras y mulatas, su presencia literaria, escasa y casi siempre secundaria, suele reforzar el tópico de la sensualidad. En el siglo XVII, el español Juan del Valle y Caviedes las describía así en «Caballeros chanflones»[58]: «Manda que toda mulata / la del turbante mejor / que al cielo sube el copete / para ser presa del sol, / dé los cariños a cuarto; / porque una pobre afición / les pide una ceña vuelta / en un medio real de amor». Dos centurias después, la visión del nicaragüense Rubén Darío, en «La negra Dominga»[59], no había variado sustancialmente: «Serpentina, fogosa y violenta, / con caricias de miel y pimienta / vibra y muestra su loca pasión: / fuegos tiene que Venus alaba / y envidiara la reina de Saba / para el lecho del rey Salomón». En las milongas rioplatenses del siglo XX, las negras continúan caracterizadas por su belleza (por ejemplo, la letra de «Azabache», escrita en 1942 por Homero Expósito, dice: «¡Ay morenita, tus ojos / son como luz de azabache! / Tu cala parece un sueño / ¡Un sueño de chocolate!»), y solo se tratan sus problemas de forma tangencial (como ocurren la famosa «Negra Maria», de Homero Manzi, 1942). Recientemente, en *Mulata del diablo* (México, Fontamara, 1998), de Juan Trigos, la mulata seguía siendo un dechado de belleza y erotismo que, a cambio de mantener relaciones sexuales con el diablo, conseguía la eterna juventud. Así pues, el paso de los siglos no ha servido para que la literatura profundice en la problemática de la mujer negra, sino para que se reincida en los tópicos acuñados.

Diego Velázquez, *La mulata* (ca 1617).

CONCLUSIÓN

Como hemos podido ver, las mujeres tuvieron un papel fundamental en los cambios se operaron en el Río de la Plata durante el primer siglo de presencia española. Los conquistadores llegaron acompañados por mujeres blancas de toda condición: esposas, criadas, esclavas, solteras que buscaban un mejor porvenir... Los españoles no se privaron de poblar la zona mezclando su sangre con la de las indígenas, a las que despreciaron a pesar de sus atractivos sexuales; se casaron con las mestizas, a quienes dieron rango de es-

52
Señala John M. Lipski (*Un remanente afrohispánico…, op. cit.*): «En 1843, cuando la trata africana al Plata ya había cesado, unos 4,300 negros vivían en Montevideo, cuya población total era de 31.000. En (...) el censo de 1777, los negros representaban un 30% de la población de Buenos Aires (Comadrán Ruiz 1969). El censo de 1810, en vísperas de la independencia, también registraba un 30% de pobladores negros y mulatos».

53
Existen numerosos estudios que establecen la relación del tango (y también del flamenco) con la música africana.

54
Por ejemplo, Guido Rodríguez Alcalá es autor de «El negrito Pilar» (*Curuzú cadete*, Asunción, Criterio, 1990), que trata sobre un negro esclavo de Gaspar Rodríguez de Francia, que se convierte en parte del aparato represivo del estado.

55
John Lipski (*A History of Afro-Hispanic Language. Five centuries, five continents*, Cambridge University Press, 2005. Apéndices en http://www.personal.psu.edu/faculty/j/m/jml34/afrotext.doc) recoge, entre otros muchos ejemplos, la anónima «Carta a la negra Catalina a Pancho Lugares», de 1830 («tio Juan, mi malido, quieli también esclibí. El es neglo bosalona pelo neglo fedelá y agladecido a la Patlia que le dió la libeltá») y el «Canto patriótico de los negros celebrando la ley de libertad de vientres y a la constitución», de Francisco Acuña de Figueroa (1944).

56
Entre ellos, el famosísimo «Romance de la niña negra», del argentino Luis Cané (1897-1957).

57
Los dos textos citados los recoge Alejandro Solomianski en *Identidades secretas: la negritud argentina*, Rosario, Viterbo, 2003.

58
Recogido por Monica Mansour, *La Poesía Negrista*, México, Era, 1973, p. 70.

59
Apareció en 1892, en la publicacón periódica cubana *La Caricatura*. Lo recoge Enrique Noble (ed.), *Literatura afrohispano-americana. Poesía y prosa de ficción*, Massachusetts, Xerox, 1973, p. 90.

pañolas; y procrearon con las negras, aunque las discriminaran abiertamente.

A pesar de ello, las referencias a las mujeres del primer siglo de la conquista rioplatense son escasas, tanto en las crónicas coloniales como en las recreaciones literarias posteriores. Además, no por previsible nos parece menos sorprendente que, conforme «la otra» es «más otra», mayor resulte su invisibilidad. Parece que, a los conquistadores (a los de las crónicas y a los de la literatura), se les puede aplicar la frase de Cortázar, que hablaba de tiempos y personajes muy diferentes de los que aquí nos ocupan:

> el colmo de soledad conducía al colmo de gregarismo, a la gran ilusión de la compañía ajena, al hombre solo en la sala de los espejos y los ecos (...) entraban en la peor paradoja, la de estar quizá al borde de la otredad y no poder franquearlo. La verdadera otredad hecha de delicados contactos[60].

Un paraíso de Mahoma no existe sin mujeres. Ninguna realidad actual puede entenderse sin tener en cuenta el pasado. Por ello, es necesario desterrar tópicos: franquear el borde de la otredad para descubrirla.

60
Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, p. 20.

LAS *TRADICIONES* DE RICARDO PALMA, UN CIERTO SABER HISTÓRICO

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

Francisco José López Alfonso

Profesor Titular de la Universidad de Valencia, es autor de los libros, *César Vallejo, las trazas del narrador* y *«Hablo, señores, de la libertad para todos» (López Albújar y el indigenismo en el Perú)* y editor de la antología *Indigenismo y propuestas culturales*. Actualmente tiene en prensa una biografía y antología de José Carlos Mariátegui.
Ha publicado artículos sobre la narrativa del período de Independencia –la novela *Jicoténcal* y las novelas de Fernández de Lizardi–, literatura brasileña –Machado de Assís, Guimaraes Rosa, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan– y literatura de vanguardia –el mencionado Vallejo, Pablo Palacio, Roberto Arlt–, novela regionalista y diversos autores.

Al igual que *El Quijote* de Pierre Menard, *Las tradiciones peruanas* de Ricardo Palma incorporan inevitablemente el juicio acerado que de ellas hiciera Manuel González Prada. Como presidente del Círculo Literario y vocero de la nueva generación, González Prada negaba a Palma los valores de guía y maestro y arremetía contra las *Tradiciones*:

> ¿Quién debe guiarnos?
> Ningún escritor nacional ni español.
> Aquí nadie tiene que arrogarse el título de maestro, porque todos somos discípulos o aficionados. (...)
> Cultivamos una literatura de transición, vacilaciones, tanteos y luces crepusculares. De la poesía van desapareciendo las descoloridas imitaciones de Bécquer; pero en la prosa reina siempre la mala tradición, ese monstruo engendrado, por las falsificaciones agridulcetes de la historia, la caricatura microscópica de la novela[1].

Estas palabras del «Discurso en el Teatro Olimpo», pronunciado en octubre de 1888, marcaron el distanciamiento entre ambos escritores y, sobre todo, marcaron muchas de las lecturas que hasta el día de hoy se han hecho de la obra de Palma. Ya Rufino Blanco Fombona en el prólogo que escribió para la segunda edición de *Pájinas libres* (Madrid, 1915) se hacía eco de la insidia y concretaba «las falsificaciones agridulcetes de la historia» en un elogio del virreinato, en un canto del esclavo a sus dominadores. Palma resultaba así –cito– «un españolizante, un retardatario, un espíritu servil, un hombre de la colonia»[2].

Todavía más fiel al ataque de González Prada resultaba Federico More, quien en un ensayo de 1924 demostraba lo bien que se había aprendido la lección: «Ricardo Palma –escribía–, representativo, expresador y centinela del Colonialismo, es un historizante anecdótico, divertido narrador de chascarrillos fichados y anaquelados. Escribe con vistas a la Academia de la lengua y, para contar los devaneos y discreteos de las marquesitas de pelo ensortijado y labios prominentes, quiere usar el castellano del siglo de oro»[3].

El anatema continúa repitiéndose bastantes años después en los textos de José Miguel Oviedo. En el prólogo que acompaña a su antología de las *Tradiciones* para Biblioteca Ayacucho el calificativo «agridulcete» prolonga su efecto corrosivo, de manera que –cito– «Palma no adora irrestrictamente la colonia (…). Pero su crítica nunca es tajante, (…). El espíritu de Palma no es tanto colonialista, como ambiguo y tolerante: aunque encuentre en el pasado motivos de repudio, eso no lo aparta de él (…). Puede tener defectos, pero el pasado es su refugio, su paraíso psicológico cuando la época actual lo hiere con su prosaísmo y practicidad. Su evasión al pasado está llena de concesiones». Su imagen de la colonia es «complaciente y cortesana», «ajena a los niveles problemáticos de la realidad»[4].

Esta ambigua y tolerante interpretación se perfila en un estudio posterior, que hace de Palma el gestor de «una añorante alianza con el pasado» para afirmar una imagen nacional del Perú y para encontrar en ese pasado el linaje literario que lo elevará desde sus orígenes de medio pelo, esto es, de clase media baja. «Se convirtió literariamente –sentencia Oviedo– en un reaccionario para que la Lima semicolonial del XIX se inclinase ante él»[5] .

En una línea muy próxima se expresa Antonio Cornejo Polar. De hecho, valora

1
Manuel González Prada, «Discurso en el Teatro Olimpo», en Manuel González Prada, *Páginas libres. Horas de lucha*, Barcelona, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 25-33 (p. 27).

2
Citado por Walter J. Peñaloza, «Significado de Palma en la cultura peruana», en Ángel Flores, *Orígenes del cuento hispanoamericano. Ricardo Palma y sus Tradiciones*, México, Premia Editora, 1979, pp. 11-28 (p. 18).

3
Citado por José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Editorial Crítica, 1976, p. 204.

4
José Miguel Oviedo, «Palma entre ayer y hoy», en Ricardo Palma, *Cien Tradiciones Peruanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. ix-xlv, pp. xxxvi y xl.

5
José Miguel Oviedo, «Palma y su ´nueva´ manera de narrar», en Flores, *op. cit.*, pp. 31-44 (pp. 34 y 43).

Anónimo, Escudo alegórico en honor a Bolívar. 1825. Instituto Nacional de Cultura, Cuzco, Museo Histórico Regional.

un libro de Oviedo –*Genio y figura de Ricardo Palma*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965- como el más útil de los escritos sobre Palma y las *Tradiciones.* Así, para Cornejo las *Tradiciones* también elaboran una imagen edulcorada de la colonia, en la que nada, dice, «era muy trágico, ni muy injusto, ni siquiera las hogueras de la Inquisición»[6]. En este proyecto palmista, la supresión de las contradicciones sociales resulta fundamental. El humor, acompañado por el desarrollo de la anécdota, es, según Cornejo, el instrumento adecuado para ello.

El hecho de que Palma escriba sus narraciones a partir de fuentes coloniales sería la prueba de su vínculo afirmativo con estas raíces. De este modo, las *Tradiciones* pasan a ser nada menos que «la continuación republicana del discurso colonial»[7]. La colonia, como *locus amoenus*, es, según Cornejo, el origen de la tradición nacional en la literatura del Perú, de su imagen simbólica. Pero esta imagen nacional, a cuya formación coadyuvaron los paralelos trabajos historiográficos y filológicos de Palma, no es solo falsa, sino altamente excluyente, restrictiva.

Esta interpretación coincide con la de José de la Riva Agüero –de la que es claramente deudora, como lo es también la de Oviedo–, pero valora de forma muy diferente sus conclusiones. En su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), Riva había desplazado el «agridulcete» de González Prada de la tradición a la misma historia:

> ...los blancos criollos –escribe– no hacen sino divertirse. Padece el indio en la Sierra, padece el negro en el campo, y estos son los lados obscuros de la Colonia; en cambio la aristocracia, la clase media y el pueblo de las ciudades viven sin dolores ni preocupaciones, con la imprevisión y la inocente fatuidad de los niños[8].

Palma, entonces, sería simplemente un escritor con vocación realista y citadina, que si apenas presta atención a la historia incaica es porque «tiene mucho de exótica y extraña (…) no la sentimos –escribe Riva, atribuyendo sus prejuicios a Palma– con el afecto íntimo con que apreciamos la de la Colonia»[9]. En definitiva, si para Cornejo «el proyecto representado por las *Tradiciones* no es hispanista»[10], no deja de estar muy condicionado por la lectura que de ellas hizo Riva Agüero.

Por fortuna, existe otra corriente crítica que, al desentenderse del enfrentamiento entre Palma y Prada, no ha incurrido en los errores propiciados por una historiografía de banderías, tan simplificadora como deformante y que establece la existencia de dos tradiciones literarias en el Perú: la primera, criolla y blanca, colonialista y limeña, conservadora, y la segunda, mestiza e indígena, indigenista y provinciana, progresista.

Curiosamente, fueron los belicosos miembros de la generación de la Reforma Universitaria, tan propensos a estos enfrentamientos, los que comprendieron que, a pesar de diferencias, Palma y Prada se movían animados por una general idea de progreso.

Haya de la Torre, en un escrito publicado en el número 4 de la revista *Amauta*, exhortaba a la revisión de la figura y la obra de Palma para colocarla «al lado de Prada», destacando el uso que el autor de las *Tradiciones* hacía de la ironía como «un arma formidable contra el pasado ridículo, de coloniaje, de esclavitud, de sumisión dichosa»[11].

Y Mariátegui, en el judicial «Proceso de la literatura» de sus *Siete ensayos,* denunciaba cualquier intento de considerar a Palma un representante del colonialismo. «*Las Tradiciones* –afirma– no pueden ser identificadas con una literatura de reverente y apologética exaltación de la Colonia y sus gustos (…)». Eso es lo que ofrecían Felipe Pardo y José Antonio Lavalle en sus nostálgicas evocaciones, mientras que Palma la reconstruye «con un realismo burlón y una fantasía irreverente y satírica». Este espíritu –señala Mariátegui– es «demasiado evidente en toda la obra»[12]; y aun así, esta evidencia no ha bastado para que algunos, muchos, lo hayan hecho caminar hacia atrás, como Caco a sus bueyes, como si quisiera volver al pasado, cuando, en realidad, quería salir de él.

Ciertamente, el interés de Palma por la historia no surge del afán de escudriñar el pasado como tal. Su propósito no se limita a recuperar los acontecimientos del polvo al que los condenaría el olvido y, mucho menos, a ver en ellos motivos dignos de recuerdo y celebración. Sin embargo, la declaración que abre «Un virrey y un arzobispo», publicada por primera vez en la *Revista de Sud América*, en 1861, cuando todavía se estaba gestando la tradición, parecería afirmar lo contrario.

6
Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, CEP, 1989, pp. 58-59.

7
Ibid., p. 60.

8
José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, E. Rosay Editor, 1905, pp. 150 y 151.

9
Ibid., p. 142.

10
Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 66.

11
Víctor Raúl Haya de la Torre, «Nuestro frente intelectual», *Amauta*, 4 (1926), pp. 3-4 y 7-8 (p. 4).

12
Mariátegui, *op. cit.*, p. 200.

> La época del coloniaje, fecunda en acontecimientos que de una manera providencial fueron preparando el día de la Independencia del Nuevo Mundo, es un venero poco explotado aún por las inteligencias americanas.
>
> Por eso, y perdónese nuestra presuntuosa audacia, cada vez que la fiebre de escribir se apodera de nosotros, demonio tentador al que mal puede resistir la juventud, evocamos en la soledad de nuestras noches al genio misterioso que guarda la historia de ayer de un pueblo que no vive de recuerdos ni de esperanzas, sino de actualidad.
>
> Lo repetimos: en América la tradición apenas tiene vida. La América conserva todavía la novedad de un hallazgo y el valor de un fabuloso tesoro apenas principiado a explotar.
>
> Sea por indolencia de los gobiernos en la conservación de los archivos, o por descuido de nuestros antepasados en no consignar los hechos, es innegable que hoy sería muy difícil escribir una historia cabal de la época de los virreyes. Los tiempos primitivos del imperio de los Incas, tras los que está la huella sangrienta de la conquista, han llegado hasta nosotros con fabulosos e inverosímiles colores. Parece que igual suerte espera a los tres siglos de dominación española.
>
> Entre tanto, toca a la juventud hacer algo para evitar que la tradición se pierda completamente. Por eso, en ella se fija de preferencia nuestra atención, y para atraer la del pueblo creemos útil adornar con las galas del romance toda narración histórica[13].

La tradición no es el pasado, sino el hilo que nos une a él. Y las nuevas repúblicas, tras la Independencia, quisieron cortarlo definitivamente. La emancipación representaba romper con la metrópoli, pero, sobre todo, romper con el modelo social que ésta encarnaba, el antiguo régimen. Era el tránsito de una sociedad teocrática a una sociedad civil; esto es, de una sociedad fundada en principios irracionales a una sociedad regida por la razón. De hecho, la Emancipación, como su principal modelo ideológico, la Revolución francesa, era el cumplimiento del proyecto modernizador que conocemos como Ilustración.

Sin embargo, las nuevas repúblicas no confirmaron los ideales que habían animado a los libertadores. La libertad había sido suplantada por la anarquía y el despotismo y, en lugar del orden esperado, lo que todos percibieron fue el caos sin sentido, un caos cuya forma más cruda era la guerra. La vida se militarizó.

El fenómeno fue general y el Perú no constituyó la excepción. Durante los primeros cincuenta años de República, todos los gobiernos fueron autocráticos y anticonstitucionales. Pese a algún remanso de paz, la guerra civil siempre estaba en puertas. La inesperada riqueza del guano y del salitre supuso la entrada oficial del país en el mercado internacional. Y bajo el gobierno de José Balta, del que Palma fue secretario personal, el Perú experimentó una modernización notable: impulso de las obras públicas, extensión de los ferrocarriles, reconstrucción y mejora de los puertos. Aun así, continuaba siendo un país eminentemente agrícola, con un sistema productivo arcaico, basado en la propiedad latifundista, y una situación social que había tenido muy pocos cambios desde la colonia. Como Mariátegui describió certeramente: «El régimen económico-social de la colonia se adaptó externamente a las instituciones creadas por la revolución. Pero la saturó de su espíritu colonial»[14].

Johann Moritz Rugendas. *Vista de los alrededores de Lima*. Óleo sobre lienzo. 1843.

Anónimo. Mujer limeña. Fotografía. Pinacoteca de la Municipalidad de Lima.

Similar comprensión alcanzó Palma. Percibió que la sociedad peruana del siglo XIX vivía con un doble registro de valores y usos. Mientras que el pueblo, en el campo o en la ciudad, continuaba viviendo en un mundo de raíces sacras, los grupos dominantes exhibían las formas prestigiosas de los modernos valores burgueses, pero seguían reclamando y ejerciendo sus viejos privilegios estamentales. «Nada cambió en mi tierra-escribía Palma-sino un tratamiento: al *excelentísimo señor virrey* se le sustituyó con el *excelentísimo señor presidente*»[15]. Era el mismo universo contradictorio que por las mismas fecha parodió de manera genial el brasileño Machado de Assís en *Las memorias póstumas de Blas Cubas.*

Al tiempo que lo invadía un agudo sentimiento de desencanto por las promesas no cumplidas, Palma pensaba que únicamente la historia podía arrojar luz sobre los problemas de la República: ¿por qué estamos así?, ¿por qué el progreso no se ha hecho efectivo?, ¿por qué, si el pasado ha perdido su autoridad, impide que llegue el futuro? Éstas son algunas de las preguntas que se encuentran en el origen de las *Tradiciones* y que resuenan en esa declaración que abre «Un virrey y un arzobispo».

Sin duda, a Palma le influenció el historicismo de su tiempo, como a tantos espíritus inquietos. Muchas eran las razones para el inmenso crecimiento de los estudios históricos a lo largo del siglo XIX: la desintegración de las antiguas instituciones religiosas y sociales, la transformación revolucionaria de

13
Palma, «Un virrey y un arzobispo», *op. cit.*, pp. 103-114, p. 103.

14
Mariátegui, *op. cit.*, p. 203.

15
Carta al Marqués de Laurencia, agosto, 18 de 1909, citado por Oviedo, *op. cit.*, en Flores, *op. cit.*, p. 41.

Ricardo Palma.

algunas sociedades, el surgimiento de nuevos estados…. Todos estos cambios estimularon necesariamente la investigación histórica y algunos grandes pensadores se plantearon la posibilidad de descubrir las leyes que gobiernan el mundo social, como Newton y otros científicos habían encontrado las que rigen el mundo natural. Si tales leyes llegasen a ser descubiertas deberían ser válidas para explicar el pasado y también para controlar el futuro.

Palma no contempla tal precisión, pero su concepto de historia sí considera la idea de proceso; una idea que, según Hannah Arendt, «separa la época moderna del pasado con mayor profundidad que cualquier otra idea por sí sola. Para el pensar moderno, nada es significativo en sí y por sí mismo, ni siquiera la historia o la naturaleza»[16]. Por eso, al referirse a la colonia en «Un virrey y un arzobispo» afirma que fue «fecunda en acontecimientos que de una manera providencial fueron preparando el día de la Independencia del Nuevo Mundo»[17].

Eso es lo que implica la idea de proceso, que lo concreto y lo general son concomitantes, que el acontecimiento particular y el significado universal se corresponden, que el presente no puede comprenderse sin el pasado y que, sin ambos, no existe posibilidad de futuro; precisamente lo que afirma Palma, justificando la necesidad de la tradición: «(…) evocamos en la soledad de nuestras noches al genio misterioso que guarda la historia de ayer *de un pueblo que no vive de recuerdos ni de esperanzas, sino de actualidad*»[18].

Ante esta necesidad política, la cuestión de la literatura nacional –ese «fabuloso tesoro» apenas explotado que recuerda el desierto de «La advertencia» a *La cautiva* de Echeverría– queda reducido a su justo término o bien revela su auténtica dimensión: la literatura nacional como libertadora del pasado; del mismo modo que el temor a que se pierda la tradición colonial no expresa amor al pasado sino al presente.

En cualquier caso, el peligro de que se perdiese el testimonio del pasado era grande y, como dice el texto, en buena medida, se debía a «la indolencia de los gobiernos en la conservación de los archivos». Y es que para los ciudadanos de las recién nacidas repúblicas americanas, la colonia era un mal sueño. Cuanto quedase de ella debía eliminarse, pues la colonia, como España, era sinónimo de bárbaro, de atrasado, de opresor, de vulgar. Como ha señalado, Rafael Gutiérrez Girardot, el proyecto de racionalización de la nueva sociedad «se entendió de manera negativa, es decir, como una contraposición al pasado colonial español». Esta equívoca concepción tuvo como consecuencia la incapacidad de considerar ese pasado como realidad «de la que había que partir para superarla», en lugar de obviarla como si no hubiese existido nunca[19].

Aunque poeta e historiador, figuras a las que Aristóteles sitúa dentro de la misma categoría, la tarea que Palma se impone no puede consistir en hacer algo que sea digno de recuerdo, porque no hay dignidad en ese pasado. Es un pasado enemigo y por eso es preciso conocerlo, para poder combatirlo.

Seguramente Palma no leyó a Hegel, pero con toda probabilidad leyó a Walter Scott en las ediciones españolas que Moreno y Jordán prepararon en 1830, y que fueron muy populares en el Perú. Y quizá en la obra de Scott, que guarda un gran paralelismo con la filosofía hegeliana de la historia, advirtiese que lo nuevo se contrapone hostilmente a lo viejo y que la trasformación se vincula de manera necesaria a la destrucción del anterior modo de realidad.

Pero en las ex-colonias españolas, lo viejo, a menudo disfrazado de lo nuevo, invisible, había demostrado un vigor extraordinario. Las *Tradiciones*, entonces, asumían políticamente la labor que en el mundo europeo cumplió la historiografía de la Ilustración: demostrar la necesidad de subvertir la irracional sociedad feudal y absolutista; con la paradójica diferencia de que, supuestamente, la emancipación ya había consumado ese deber.

El esclarecimiento del pasado genera *per se* ideología y aún más cuando ese pasado es la colonia, cuya esencia reconoció Palma, como antes lo había hecho Sarmiento, en la Inquisición. No es ninguna casualidad, por tanto, que Palma iniciara su pionera trayectoria de historiador con la publicación de los *Anales de la Inquisición de Lima*, en 1863, denunciando el espíritu represor con el que España había tratado a sus colonias y se había tratado a sí misma para sofocar la capacidad de pensar y de actuar guiado por ese pensamiento. Y aún es menos casualidad que en 1910 incluyera estos *Anales* como parte de *Apéndice a mis últimas tradiciones* y lo justificara con estas palabras:

> Este libro hizo brotar en mi cerebro el propósito de escribir *Tradiciones*. Por eso estimo, como complementario de mi afortunada labor, terminar esta publicación reproduciendo, a guisa de remate y contera, estos *Anales*, que, en puridad de verdad, son también *Tradiciones*[20].

16
Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Editorial Península, 1996, p. 73.

17
Ibid., p. 103.

18
Id. El subrayado es nuestro.

19
Rafael Gutiérrez Girardot, «La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX», en *El intelectual y la historia*, Caracas, Fondo editorial La Nave Va, 2001, pp. 57-106 (p. 60).

20
Citado por Oviedo, *op. cit.*, en Palma, *op. cit.*, p. xv.

El propósito de las *Tradiciones* es manifiesto y afín ideológicamente con el resto de las producciones de Palma. Cómo ignorar su *Refutación a un compendio de historia del Perú*, de 1886, en el que arremetía indignado contra el jesuita español Ricardo Cappa, autor de un manual de *Historia del Perú*. El padre Cappa, condenaba Palma,

> ...pretende enseñar a nuestros hijos que los Incas eran bárbaros opresores, dignos de ser condenados; que el coloniaje fue todo bienandanza; que la República es una vergüenza, los próceres de la Independencia, ambiciosos sin antecedentes y verdaderos monstruos; la Inquisición una delicia cuyo restablecimiento convendría; la libertad de imprenta una iniquidad; Bolívar, San Martín y Monteagudo tres peines entre los que distribuye los calificativos de obsceno, cínico, pérfido, aleve, inmoral, malvado, etc. Es imposible reconcentrar más veneno contra el Perú y sus hombres en menos páginas[21].

Y, sin embargo, para Cornejo, Palma «revive el pasado y lo hace vigente como tradición todavía fuerte y fértil», «combate los juicios y prejuicios anticoloniales»[22]. Quizá ha visto en las *Tradiciones* la estatua ecuestre de algún conquistador, de algún virrey o de un monarca que, como aquélla de Pedro I que evocaba Joseph de Maestre, extiende su terrible brazo sobre su posteridad, sin que pueda saberse si esa mano de bronce protege o amenaza; pero yo no encuentro tal pasaje[23].

Con mayor sensibilidad literaria, Juan Valera escribía a Palma en sus *Cartas americanas*:

> En esas historias que usted refiere como el vulgo y las viejas cuentan cuentos; donde hay, según usted afirma, algo de mentira, yo no conozco ni sospecho la mentira sino en las menudencias. Lo esencial, lo de más bulto, es verdad del todo en mi sentir. Tengo la firme persuasión de que no hay historia grave, severa y rica de documentos que venza a las *Tradiciones* de usted en dar idea clara de lo que fue el Perú hasta hace poco y en presentar su fiel retrato[24].

La convicción de Valera es general; incluso es compartida por historiadores profesionales. Raúl Porras Barrenechea afirmaba que la imborrable «impresión de historia» que dejan las *Tradiciones* es permanente, porque en conjunto «parece más historia que la historia misma»[25].

Palma alcanza ese efecto de autenticidad histórica porque logra, digamos, despertar a la vida tiempos remotos. Y lo consigue, recreando una intensa interacción entre los personajes –reales o ficticios– y su entorno social e ideológico; de tal modo que fuera de ese contexto que los explica no tendrían sentido. Autenticidad histórica es, pues, para Palma la peculiaridad temporalmente condicionada.

Sin embargo, sin una relación vital con el presente no sería posible la configuración de ese pasado. Pero esa relación no consiste en aludir a acontecimientos o situaciones contemporáneas, sino en la utilización del pasado como historia previa y necesaria del presente[26]. Puede que en las *Tradiciones* abunden las alusiones que establecen paralelismos entre la colonia y la República –«caídos y levantados, hartos y hambrientos, eso fue la colonia, y eso ha sido y es la república. La ley del yunque y del martillo imperando a cada cambio de tortilla», se lee, por ejemplo, en «Los caballeros de la capa»[27]–; pero no son más que avisos, insistencias que resultarían inútiles si no estuviesen insertas en una concepción de la historia que afirma que lo nuevo se contrapone hostilmente a lo viejo, que la opresión y la libertad se combaten sin piedad, que la historia es un proceso. Por ello, aunque se centrasen de manera lógica en el universo colonial, dado que constituía la realidad de la que partía y mejor representaba ese despotismo eviterno, las *Tradiciones* daban cuenta también de la República y hasta del Incario.

Hegel ha escrito: «Lo histórico es nuestro sólo… cuando podemos contemplar el presente como consecuencia de aquellos acontecimientos en cuya cadena los caracteres o los hechos representados son un eslabón esencial»[28]. La verdad de las *Tradiciones*, a la que se refería Valera, estriba en esa necesidad histórica. Frente a esa autenticidad no tiene importancia alguna el que personajes, hechos o detalles sueltos sean o no documentables. Es más, paradójicamente, esa verdad requiere del anacronismo. Hay que infundir lo nuevo en todas las circunstancias para que éstas sean intuibles; de manera tal que la imagen de la colonia está entreverada por los valores liberales que Palma defendía. Resumiendo, las *Tradiciones* pueden ser interpretadas en su conjunto como prehistoria de un presente orientado por fines completamente distintos; pues Palma fue, como quería de cualquier poeta, «hombre y hombre de su siglo».

La literatura de Palma, como anteriormente las novelas de Fernández de Lizardi o el *Facundo* de Sarmiento, está comprometida con el proyecto modernizador de las ex-colonias españolas; aspira a erigir la razón en principio organizador de la sociedad. Pero

Tradiciones peruanas (primera serie). Portada.

21
Citado por Rosa Arciniega, «Volterianismo», en Flores, *op. cit.*, pp. 81-85 (p. 85).

22
Cornejo Polar, *op. cit.*, pp. 57 y 62.

23
Una interesante reflexión sobre la cuestión que se aborda en este trabajo, pero que no se agota en la obra de Palma puede leerse en Eva Mª Valero Juan, *Lima en la tradición literaria del Perú*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2003.

24
Citado por Riva Agüero, *op. cit.*, pp. 139-140.

25
Citado por Oviedo, *op. cit.*, en Palma, *op. cit.*, p. xxxiii.

26
Véase al respecto Georg Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, principalmente pp. 51 y ss.

27
Palma, «Los caballeros de la capa», *op. cit.*, pp. 29 -40, p. 29.

28
Citado por Lukács, *op. cit.*, p. 54.

Manuel González Prada.

su voluntad de crear una opinión pública que ayudase a los peruanos a autodeterminarse, a salir de su infancia, seguía chocando con una negativa tradición lectora. Para captar la atención de este frágil público lector, Palma adorna «con las galas del romance toda narración histórica», como escribía en «Un virrey y un arzobispo»; pero todavía hace más, elabora un estilo que lo aproxime a una tradición oral y popular que facilite el crecimiento de ese público. Palma va a referir sus historias «como el vulgo y las viejas cuentan cuentos», según la atinada observación de Valera. Se diría que lo escuchamos hablar. Logra así un nuevo ideal de lengua literaria que acerca el texto a la lengua de la conversación; aunque la aparente espontaneidad sea en realidad, el resultado de un intenso y calculado trabajo. El encanto que seduce al lector proviene, en buena medida, de la sensación de cercanía al autor; el resto, del humor y la ironía de su decir. Se trata de una ironía, por otra parte, que nunca tiene por objeto al lector. Por el contrario, éste se convierte en un compañero divertido y privilegiado[29].

Con el desarrollo de este estilo, Palma consigue hacer de las *Tradiciones* la «minuciosa reducción de la historia a una charla familiar»[30]. Y de su propia voz, el personaje más constante de las series, junto a su complemento imprescindible: el lector. Un trazo aquí y otro allá permite a los lectores recomponer la imagen de este Palma personaje. «No en vano –apunta Cornejo–, corridos los años, el propio Palma será imaginado como el abuelo memorioso y cordial que cuenta a los peruanos historias de familia»[31].

Con esta estrategia, que garantiza la presencia del presente republicano y orienta la visión del pasado, el lector se convierte en algo parecido a su confidente. Ninguna situación más adecuada, entonces, para convencer a este lector, oyente y amigo, de lo justo y verdadero de las ideas y valores que se le confían.

En realidad, este vaporoso personaje de Palma, más que un personaje, con sus complejidades y singularidades, es un tipo: ese escritor liberal comprometido con su siglo y su idea de progreso, al que se refirió en más de una ocasión:

> Yo creo que el poeta y el artista han de ser, ante todo, hombres de la época en que les cupo en suerte vivir. Bello es soñar, imaginarse lo que fue; pero más bello es aún extasiarse en las conquistas del presente, para deducir de ellas las maravillas que lo porvenir encierra (*Recuerdos de España*)[32].

Pese a su posible condición histórica, la caracterización de tipo cuadra todavía mejor a los protagonistas de sus *Tradiciones*: virreyes, arzobispos, magistrados, frailes, hijas o hermanas y galanes. La explicación la proporciona Balzac en el prólogo a una de sus novelas al comentar las diferencias entre sus obras y las de Walter Scott:

> Walter Scott ha agotado la única novela posible acerca del pasado. Esa novela es la lucha del siervo o del burgués contra el noble, de la nobleza contra la iglesia, de la nobleza y la iglesia contra la monarquía.

Es decir, se trata de relaciones relativamente simples, porque son relaciones estamentales.

> Hoy –continúa Balzac– la igualdad ha producido en Francia matices infinitos. En otro tiempo la casta daba a cada cual su fisonomía, lo cual ha dominado su individualidad; hoy cada individuo cobra por sí mismo su fisonomía[33].

La misma explicación vale para las *Tradiciones*, tengan por contexto la colonia o la República, pues en este último caso lo que se denuncia es la pervivencia de las viejas estructuras estamentales. Palma se esfuerza por dar forma a las luchas y contraposiciones mediante personajes que representan las corrientes sociales y las fuerzas históricas. La colonia, ámbito prioritario de las *Tradiciones,* se revela así como una época de tensiones múltiples y dinámicas, similares a las enumeradas por Balzac, y alejada, por lo tanto, de esa imagen tranquila y bonancible a la que se refieren quienes se empeñan en hacer de Palma un colonialista. Se perciben así los enfrentamientos entre el estado y la iglesia –«Un virrey y un arzobispo»–, entre el estado y el frente de aristocracia y pueblo –«Pues bonita soy yo, la Castellanos»–, entre órdenes religiosas religiosas –«Un virrey hereje y un campanero bellaco»–, etcétera.

Pero Palma, que se ocupa de virreyes y de arzobispos, no se olvida tampoco de lo doméstico, porque es consciente de que la opresión todo lo permea; ni de que, para hacer sensibles los motivos sociales y humanos, a menudo son más adecuados los acontecimientos ínfimos y las situaciones menores que los grandes dramas políticos. Por ello leemos en «Muerta en vida»: «¡El amor se cría! Frase inmoral que servía de sinapismo para debilitar los latidos del corazón de la mujer, frase típica que pinta por completo el despotismo en la familia»[34].

29
Sobre esta cuestión véase Alberto Escobar, «Tensión, lenguaje y estructura. Las Tradiciones peruanas», en *Patio de letras*, Caracas, Monte Ávila editores, 1972, pp. 77-165.

30
La acertada imagen es de Julio Ortega, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 36.

31
Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 59.

32
Citado por Escobar, *op. cit.*, p. 133.

33
Citado por Lukács, *op. cit.*, p. 88.

34
Palma, «Muerta en vida», *op. cit.*, pp. 94-97 (p. 94).

REPRESENTACIONES DEL OTRO: *LLANTO (HISTORIAS IMPOSIBLES)*, DE CARMEN BOULLOSA

SONIA MATTALIA[1]

Sonia Mattalia

Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Valencia. Su interés central abarca la literatura y la cultura de vanguardias en Latinoamérica, dentro de la cual se dedica actualmente al estudio de la década de los veinte en la narrativa hispanoamericana. Autora, entre otros, de *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti* (editora, 1990). *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas* (1997) y *Máscaras suele vestir* (2003). Ha escrito artículos y dado conferencias sobre literatura de mujeres latinoamericanas, Mario Benedetti, César Vallejo, Jorge Luis Borges y Daniel Moyano.

1

En primer lugar quiero destacar la hetereogeneidad de la producción de Boullosa, que abarca la poesía, el teatro, el ensayo y la novela; por otra parte, de las tres líneas que atraviesan la obra de Boullosa –el género, la memoria y la historia– acentúo la preeminencia de la novela histórica, que Boullosa manipula retorciéndola[2].

Comentando la específica posición enunciativa que adopta Carmen Boullosa, señala Cróquer que es «la imagen-posición de la 'salvaja' la que puede permitirnos atravesar su delirante escritura». Apunta: «Este neologismo no sólo sitúa a las voces líricas del poemario *La salvaja* (1989) –les otorga un lugar frente a la cultura y a la palabra–, sino que aparece en alguna entrevista como propósito enunciativo y marca de la identidad de la propia autora» y cita fragmentos de una entrevista de la autora en la que afirma: «Soy mujer, escribo desde mi cuerpo y desde mi memoria. Pero procuro pulir mi 'feminidad' asalvajándola».

Cróquer propone sobre este posicionamiento que

> la 'salvaja' parece más una posición que un personaje, un espacio en el cual se reúnen tanto las voces imaginadas en la escritura como esa otra voz que, en cuanto voluntad enunciativa última, las imagina (...). Esa posición es básicamente relacional. Es decir, en vez de definirse a través de sus filiaciones o de sus especificidades, lo hace a contrapelo de una noción de feminidad (ésa que circunscribe a la mujer en el orden de lo doméstico y lo institucional), de un canon literario (basado tanto en los requerimientos formales y estilísticos que regulan una 'normativizada' producción escritural que impone la tradición cultural latinoamericana y mexicana), de unos requerimientos de mercado (que promociona novela cuya venta está garantizada –en la línea de best-sellers *Como agua para chocolate*) y de una subjetividad homogénea (étnica, social o de género). Se trata de una 'feminidad-palabra asalvajada', desposeída y rebelde cuya mirada fractura el mundo domesticado por la razón con la voracidad de una pulsión por y para siempre insatisfecha, por y para siempre inapresable[3].

Mi lectura, más que a esa posición asalvajada reivindicada por Boullosa, estará atenta a lo que podemos pensar como «el retorno del salvaje» a fines del siglo XX, e interrogarlo para explicarnos la peculiar poética de la que se apropia la asalvajada prosa de Boullosa. Tomaré como centro de mi lectura *Llanto. Novelas imposibles* (1992).

1
Esta conferencia se sustancia en Sonia Mattalia, «Un invisible collage: vitalidad de la narrativa de mujeres en América Latina», en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, en prensa.

2
En el trayecto narrativo de Boullosa podemos destacan las novelas *Son vacas, somos puercos* (1991), historia de piratas en el Caribe del siglo XVII, narrada por uno de ellos, Smeeks, quien cuenta su vida de esclavo, cirujano, curandero y filibustero, mostrando la vida y la moral generosa y valiente. La obra implicó una exhaustiva preparación documental por parte de la autora, que fue enriquecida y filtrada por su fantasía. *El médico de los piratas* (1992), tiene la misma anécdota de *Son vacas, somos puercos*, contada de forma distinta. Para la autora, esas dos obras, junto con *Isabel*, «roja noveleta rosa de vampiros», formaría una trilogía que podría llamarse, según la autora: «Soy el esclavo que perdió su cuerpo». *La milagrosa* (1993) es una novela cercana al relato policial, en la cual Boullosa hace un homenaje a Ciudad de México en la década de los noventa. Por su parte, *Duerme* (1994), protagonizada por Claire, una francesa aventurera con ropas de varón que siempre está en el límite entre el mundo español y el indígena, entre el mundo masculino y el femenino.
Cielos de la tierra (1997) es una novela histórica y utópica a la vez, que conjuga en sus páginas tres épocas distintas: el pasado, representado por el indio Hernando de Rivas; el presente, que encarna en la traductora Estela Díaz; y el futuro, simbolizado por Lear, antropóloga que habita en una comunidad ideal.
En 1999 publica *Treinta años*, novela erótica, de mujeres que viven en un Tabasco imaginario, en el que se contrapuntean la voz de la protagonista una joven que rescata su vida en la casa natal y la voz de la abuela, una especie de Scharasad que cuenta, todas las noches, la red donde vive la protagonista. *De un salto descabalga la reina* (2002) es la versión de la autora sobre la historia amorosa de Cleopatra y Marco Antonio.
Su novela más reciente, *La otra mano de Lepanto* (2005), es una reformulación de la Gitanilla de Cervantes. En ella, el lector recorre con María la bailaora la Granada cristiana y morisca.

3
Eleonora Cróquer, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad. (Clarice Lispector, Damiela Eltitt y Carmen Boullosa)*, Chile, ed. Cuarto Propio, 2000.

Carmen Boullosa.

En su monumental ensayo sobre la fábula mística y con la finura que lo caracteriza, De Certeau detectó las tendencias que, en el pensamiento cristiano, auspiciaron una apreciación positiva del hombre salvaje, en el momento de configuración del pensamiento renacentista y moderno. Señala que, en la historia que va del sujeto místico del XVI al sujeto económico moderno, el salvaje sería un punto intermedio:

> Como figura cultural (más aún epistemológica) el salvaje prepara al segundo sujeto invirtiendo al primero, y al fin del siglo XVIII se eclipsa, reemplazado por el primitivo, el colonizado o por el deficiente mental. En el XVII, se opone a los valores del trabajo, de la economía en la escritura y de clasificación territorial y social que se instalan excluyendo a sus contrarios: el salvaje no tiene productividad, ni letras, ni 'estado' civil. A este personaje, los místicos lo revisten –como un traje de payaso– a fin de encontrar una salida a la sociedad que lo ha creado. Actor ambiguo, es una figura transitoria. Seduce (desvía) pero ya a título de una nostalgia. Atraviesa pero ya no amenaza el orden (...) Da testimonio de otro 'mundo', pero si lo arrestan es por delitos cometidos en éste.

Las formas del salvaje se multiplican en ese trayecto: una sabiduría popular que se opone a la normativización de la urbanidad, la no especialización frente a la profesionalización del saber, el caso raro frente a las conductas normales; el vagabundeo frente a la estabilización en el campo o la ciudad. Formas que De Certeau identifica con el iletrado ilustrado, el profeta vagabundo, los «pequeños héroes» de la reforma interior jesuítica y que configuran un tipo de místico menor con historias modestas, guardadas en los archivos secretos de la transgresión y que ha abandonado la gran literatura[4].

Señala De Certeau que, en el tránsito hacia la modernidad,

> El hombre o la mujer salvaje introduce en lo simbólico lo que la ciudad exorciza, en el momento en que los carnavales excluidos de las ciudades por ser muy costosos se convierten en aquelarres nocturnos de brujos y brujas. No es de extrañar que los discursos místicos de deseos insensatos, rechazados por la razón de Estado que sirve de modelo a tantas instituciones, regresen igualmente bajo la figura del salvaje. Bajo esta forma aparece –tal es su sola posibilidad– como vencido. Pero este vencido habla de lo que no se puede olvidar.

En esta línea, apunta Bartra:

> De Certeau comprendió que la figura del salvaje emana naturalmente del misticismo y prepara el camino para la definición –por contraste– del 'homo economicus', en la medida en que este último se presenta como el reverso del místico. Al igual que el salvaje, el místico se opone tanto a los valores del trabajo, como al orden económico y político que se consagra en el siglo XVII: iluminado iletrado, monje inflamado o profeta vagabundo, el místico de los siglos XVI y XVII será vencido, pero su silueta aplastada contribuirá a perfilar el hombre nuevo de la Modernidad[5].

2

Llanto: Margarita, Luisa, Laura, tres amigas que vienen de una noche de juerga tan movida como decepcionante. Lugar: el Parque Hundido de Ciudad México. Evento: La aparición. Desde dentro de la tierra, de un hormiguero recién fumigado, emerge el mismo Motecuhzoma Xocoyotzin, Motecotesuma, Moctezuma o sea el Tlatoani o sea el último Emperador azteca. En persona y redivivo. Las mujeres –dos de ellas marcadas por profesiones que están en los dos extremos del juego de verdades humanístico: la escritora (Laura) que intenta escribir una novela sobre Moctezuma, y Luisa, antropóloga, que busca a un equipo de investigación para que le revele con el carbono 14 si esta reliquia viva del pasado es auténtica– lo reconocen y deciden llevárselo a casa. Pero deciden primero «darle una vueltecita por el centro», entre otras cosas para mostrarle cómo ha cambiado México.

¿Qué imágenes construyen estas mujeres de ese otro desaparecido y reaparecido no como fantasma del pasado, sino en cuerpo y alma?: No demasiado diversas de las construcciones legadas por la tradición eurocentrista: el rey lloroso, deprimido, angustiado por sus supersticiones y por signos que no reconoce; el rey que las crónicas y los cronistas construyeron y describieron como ingenuo y anonadado por lo inexplicable de que los conquistadores no fueran los representantes de Quetzalcoatl. El que exclamó abatido ante la pérdida de Tenochtitlan: «Los dioses están muertos. Somos unos nada, unos nadita» como consta en los testimonios de los informantes de Sahagún.

Es un salvaje y, además, un bárbaro: Farfullea el castilla –algo ha aprendido de su contacto con los invasores–; se sorprende y se asusta ante la novedad y, cuando en la vueltecita, le muestran los monumentos erigidos en su nombre o en el de sus coetáneos –como Guati-

4
En Michel De Certeau, «Figuras del salvaje», *La fábula mística. Siglos XVI y XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 239.

5
Roger Bartra, *El salvaje artificial*, Barcelona, Destino, 1999, pp. 53 y ss.

mozín o sea Cuauhtemoc– no los reconoce. La que fue la capital de su imperio es una ciudad desconocida y parpadeante, y más que los monumentos de la Historia, le sorprenden las luces, los nuevos edificios, el zum zum de los coches. Pregunta por qué los carros no tienen caballos. En fin, como dice la escritora en su primera impresión: «Un señor. Pero muy raro– agregué después de un momento de silencio. El hombre era, no sé si en ese momento lo supe, hermoso. Vestía (¿cómo lo explico, para que ustedes me entiendan?)»[6]. La descripción que sigue de los atuendos de Moctezuma no se separa ni un ápice de la iconografía del archivo histórico. Pero esta construcción es reversible ya que este otro, dotado de subjetividad a la manera roussoniana, funciona como espejo y a su vez se pregunta: «¿qué son? Cerró los ojos: no encontró con qué compararlas. Y sí, al cerrar los ojos piensa que las tres vienen vestidas iguales».

En relación a esta dualidad, cabe notar una diferencia: mientras las voces de estas mujeres van encabezadas en la entradilla de cada intervención por su nombre y se colocan en la escritura como actos de relato oral («Habla Laura», «Habla Luisa», «Habla Margarita») proferidos en primera persona; las sensaciones y reflexiones de extrañeza de Moctezuma son relatadas y comentadas por un narrador anónimo, pero calificado para dar indicaciones de lectura:

> Es fácil imaginarlo: despertar después de muerto, despertar en otro sitio, en otro tiempo, entre tres rostros extraños, extranjeros del todo, y encima de lo ya dicho un barniz de violencia, dolor del cuerpo, dolor de parto en un cuerpo adulto (...) Miedo, angustia, congoja, es fácil imaginar...

Dos estrategias entonces: se cuenta desde el presente trabajando la ficción testimonial –las voces juegan el papel del testigo–, mientras que el pasado sólo se puede escribir desde una tercera persona que instaura la distancia temporal y pronominal de la ficción novelesca –la narratividad topificada del discurso de la Historia–.

Además, las otras voces que configuran este Llanto: la reproducción de fragmentos de los Códices sahaguntinos que reconstruyen la historia de Moctezuma, las voces emitidas por quienes compartieron su tiempo, recortadas y reproducidas como documentos se imbrican con los ocho «fragmentos de novela», en los cuales se mechan las reflexiones de una novela sobre Moctezuma que no avanza.

Fragmentos que muestran el embrague de su arranque para terminar con una reflexión, no ya sobre la imposible apropiación de la historia verdadera de Moctezuma, sino del discurso literario mismo para producir una ficción histórica congruente y terminar confinando la labor del escritor en una única mirada posible: la visión miope que Boullosa describe así:

> Esta otra visión del miope es a la que debe confinarse un escritor, aunque con ella no sea posible ni conducir un automóvil ni asistir al cinematógrafo y con gran dificultad usar el transporte público (...). Esta manera absurda de comportarse es la que debe imitar el escritor: es visto antes de ver, para que cuando el otro se le aproxime (...) el miope vea en él la cara que él sabe que le será vista, que el otro quiere que le sea vista (...). Una visión exagerada de todo, subrayada, en la que la imaginación del miope deambula hasta encontrarle explicaciones y matices, o si no estirar la liga hasta la exageración y la caricatura (...). Si he decidido escribir una novela sobre él es por miopía. Los restos que restan son como objetos maquillados para semejar haber sido pasados por el cernidor de una mirada miope.

Este seguimiento escorado de las líneas narrativas que hilan este Llanto intenta resaltar su aparente heterogeneidad textual: la apropiación de voces 'otras' –ficcionales y documentales– que, tras las sucesivas deconstrucciones, tras el salvajismo textual al que aspira este texto, deviene en un 'salvajismo artificial', que lo convierte en heredero de las ficciones modernas del otro. La conciencia y denuncia del límite no lo exime de su voluntad sublimatoria:

> la cancha para el escritor está libre, no hay más regla del juego que la fantasía, no hay márgenes. Se puede decir que Moctezuma es lo que a uno le dé la gana: de todos modos no será como sería de ser cierto, de no estar condenado, por la demolición de su ciudad, a ser visto como por miopes, amén. Consolación! página escrita para mi consolación: escribir una novela en la que el personaje principal sea Moctezuma es imposible, de todo punto, imposible.

«Novelas imposibles»: ¿Por qué 'imposibles'? Porque esta novela cifra su condición de posibilidad en la delimitación fetichista de los juegos de verdad del discurso histórico: desea saber la verdadera historia pero sólo sabe que puede elegir un fragmento extraído y desplazado del archivo histórico. Denuncia los juegos de verdad del relato de la Historia

Portada de *Llanto*.

6
Carmen Boullosa, *Llanto. Novelas imposibles*. México, Era, 1992, p. 48.

Moctezuma. Ilustración de Felipe Dávalos.

exhibiendo el duelo infinito por esa conciencia desgraciada adquirida. Frente a la roca de la castración: nostalgia, duelo, planto irremisible por la pérdida de los metarrelatos.

En esta novela, el llanto ocupa el lugar del agujero del discurso –histórico y literario–. En este llanto la cuestión del Otro permanece irreductible: No puedo, no supe, no pude escribir una novela sobre el otro (que no es ya Moctezuma o la cultura indígena sino la Historia del Otro –o sea México, o sea el duelo propio por la historia del que enuncia–).

Por ello, la aspirante a novelista, Laura, termina desvaneciéndose en un polvito leve, semejante al que anuncia la aparición del otro, Moctezuma, después de una cópula épica que une en un trascendente abrazo erótico a la 'escritora' con su 'objeto fetiche'. Se textualiza esa posición melancólica: señalo el límite y me autorizo-desautorizo; me hago 'autor' y me deshago, anunciando la muerte del escritor, en el supuesto saber de la escritura.

Una clara reflexión identificatoria y epocal se inserta en el texto de Boullosa:

> Sí que el siglo veinte se parece a la época de la conquista. Nos enfrentamos a nuestro propio dominio: no entendemos con qué nos estamos dominando (...) Con dificultad nos hacemos a la idea de que lo que el hombre ni se atrevió a soñar es ahora cierto. Los inventos, los dominios sobre la materia van más allá de lo inimaginable. También las armas, la violencia. También la crueldad, también los regímenes que nos avergüenzan de ser humanos. No hemos crecido: nos hemos hinchado. Tal vez, si aceptásemos nuestra situación de conquistados por nosotros mismos, nuestra situación de ser, como fue Moctezuma, personajes en la frontera, seres situados entre dos territorios, expulsados tal vez de ambos por nuestra incertidumbre, tal vez si lo viéramos...

En la factura exhibicionista de su experimentalidad, en su misma enunciación de lo imposible, despunta aquello que Derrida esbozó como síntoma: Contar que no se puede contar, pero referir y agradecer la tradición archivista que regresa en su condición espectral, como el fantasma de la Gradiva convertido en el fantasma de Freud que lo interpreta, alucinatoriamente:

> Lo turbio del archivo se debe a un mal de archivo (...) es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta (...) Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto[7].

No obstante, la literatura sobrepuja permanentemente, intentando conjurar ese mal de archivo en la búsqueda de un lenguaje originario-arcaico e, irremediablemente, lo padece transformándose en arqueología.

Leemos en la última página de *Llanto*: «Agradecimientos: El primero para Fray Bernardino de Sahagún y los indios trilingües, autores con él de la extraordinaria Historia general de las cosas de la Nueva España» y luego, entre otros y «en desorden», «a Todorov: *La conquista de América, la cuestión del otro*», a *Le rêve mexicain ou le pensée interrompue* de Le Clézio».

Como final me pregunto: ¿no se esboza –en esta novela y en otras representaciones que figuran lo imposible– una nostalgia compulsiva por el referente perdido? Ese fetiche encarnado en la figura de Moctezuma –emperador de salvajes– que revive en la salvaje urbe mexicana con el acompañamiento plañidero de estas post-modernas lloronas que no pueden amar, ni contar, ni escribir, ni construir ningún otro? Me pregunto: ¿si en el filo del acatamiento a lo que se ha etiquetado como poéticas post-modernas no despunta un componente central del proyecto moderno: la melancolía frente a la velocidad de los cambios? ¿Será acaso que en los tiempos de difuminación de las identidades nacionales, grupales, individuales... este planto enuncia un duelo por la supuesta pérdida o acabamiento del proyecto moderno? O mejor: ¿una nostalgia –occidental, ¡qué duda cabe!– por el anuncio propagandístico del fin de la era del sujeto que, así, reivindica su persistencia y sigue ejerciendo su gesto ético básico: el mal-estar en la cultura?

¿Postula esta novela, y otras deudoras de las «poéticas del fin», la necesidad –o el retorno– de proyectos utópicos?

7
Jacques Derrida, «Tesis», en *Mal de archivo*, Valencia, Pretextos, 1997, p. 98.

Daniel Meyran

Catedrático de literatura hispanoamericana de la Universidad de Perpignan (Departamento de Estudios Hispánicos) y Director del Centro Europeo de Investigación sobre Teatro Mexicano (CERTM) en dicha ciudad. Ha realizado numerosos estudios sobre el teatro mexicano y latinoamericano en general, centrándose sobre todo en la producción dramática del siglo XX. Es asimismo responsable de los sucesivos Coloquios Internacionales sobre Teatro Mexicano que se vienen celebrando en Perpignan desde 1993.

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL PERSONAJE HISTÓRICO: 1968, EL PERSONAJE HISTÓRICO Y EL TRABAJO DE MEMORIA. EL CASO DE *TIZOC, EMPERADOR* DE PABLO SALINAS (1970)

DANIEL MEYRAN

Al final de mi ensayo dedicado a «Los misterios del eco o la expresión americana en busca de una memoria», presentado durante el seminario sobre «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en los siglos XIX y XX hispanoamericanos» celebrado en marzo de 2003 en Biar, concluía recordando los versos del canto de Cacamatzin:

> Envuelve la niebla los cantos del escudo
> sobre la tierra cae lluvia de dardos,
> con ellos se obscurece el color de todas las flores,
> hay truenos en el cielo
> con escudos de oro
> Allá se hace la danza[1].

Así cantaba Cacamatzin antes de ser atormentado y asesinado por Pedro de Alvarado en la fiesta de Tóxcatl, en mayo de 1520, y evocaba la conquista y la agonía de una cultura condenada a muerte, al silencio, al olvido. Pero ¿no es el olvido el mejor guardián de la memoria? Esta memoria, que aparece entonces como una especie de revancha sobre el tiempo que pasa, no es una alucinación. Tanto los personajes de la ficción teatral como los de la realidad histórica no vuelven a vivir su pasado sino sabiéndolo pasado, pensándolo como pasado. De aquí la importancia otorgada, en el teatro como en la vida, a los signos de esta memoria, a los nombres de la historia, a los objetos, a los libros sagrados o no.

Así el teatro vuelve a visitar los acontecimientos de la historia que es su historia porque «representar el pasado es repasar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva…»[2].

El tema escogido hoy por los gentiles organizadores de este seminario, mis cuates alicantinos, «En torno al personaje histórico: figuras precolombianas y coloniales en la literatura hispanoamericana desde la Independencia a nuestros días», me permite seguir la reflexión ya empezada sobre la memoria, el olvido, la historia, y plantear el papel teórico del personaje «histórico», puesto en escena en el teatro mexicano contemporáneo, como actor metafórico en este «deber de memoria» que todos comprendemos.

El personaje teatral aparece como una creación ficticia y convencional que requiere materializarse en un sistema de signos. Hace tiempo ahora que, por cualquier lugar que uno mire en teatrología, la noción de personaje, su propio estatuto, ha sido puesto en tela de juicio. Desde Patrice Pavis, que se pregunta si el personaje sobrevivirá o no a la desconstrucción y a la pérdida de su papel de soporte de los signos[3], pasando por Robert Abirached, que trata de analizar «la crisis del personaje en el teatro contemporáneo», hablando incluso del «último cuarto de hora» del personaje[4], hasta Anne Ubersfeld que escribe:

1
Daniel Meyran, «'Los misterios del eco' o la expresión americana en busca de una memoria», *América sin nombre*, 5-6 (diciembre 2004), pp. 164-170; p. 170.

2
Juan Tovar, *La madrugada,* en *Las Adoraciones,* México, Joaquín Mortiz, 1986.

3
Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidos, 1984.

4
Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre contemporain*, Paris, Grasset, 1978.

Tlatelolco. Plaza de las tres culturas.

El personaje de teatro está en crisis. No es nuevo. Pero no es difícil ver que para él la situación se agrava. Dividido, estallado, esparcido en varios intérpretes, puesto en duda en su discurso, redoblado, esparcido, no hay sevicia que la escritura teatral o la puesta en escena contemporánea no le haga sufrir[5].

Sin embargo, ¿debemos precindir totalmente de la noción de «personaje» de teatro? Si la reflexión teórica y crítica me parece muy pertinente en la explicación del fenómeno dramatúrgico, ya que nos ofrece una nueva lectura y nos presenta perspectivas de análisis en profundidad del sistema teatral, en la medida en que rompe con el discurso clásico y autropomórfico que nos deja suponer que el hombre está en el centro de la acción, no es suficiente para negar la existencia del «personaje» que aparece como lugar de convergencias de estructuras diversas, desempeñando un papel de mediador.

Así, hablar de «personaje» es, en la vida como en el teatro, hablar de un modo de representación, de una imagen, de un signo que se entrega a sí mismo y a la mirada de los demás. Hablar de personaje es, pues, hablar de una ilusión de persona, ya que se le presta un cuerpo y una voz que le dan vida. Y en el espacio teatral, contrariamente al espacio novelesco, se multiplica la ilusión, ya que es otra persona la que toma el sitio del personaje, un actor que le presta su cuerpo y su voz. Entonces el espectador está doblemente engañado por el discurso del personaje y por la realidad corporal del actor que proyecta sobre él su conocimiento de sí y de los demás, su experiencia, su intuición de lo real en un proceso de lectura, de interpretación.

Hablar de «construcción» del personaje es analizar las modalidades del pasaje del objeto al signo, del referente «histórico» al producto cultural representado, ya que bien sabemos que todo discurso contempla, conforme se desarrolla, su propio referente interno, y bien sabemos que a la problemática de la realidad debe sustituirse la del decir verdad.

Hablar de «construcción» del personaje histórico es, pues, situarnos en una actividad de «puesta en discurso» (Benveniste), o de «puesta en signos» (Meyran) de la propia noción de personaje, y sólo enfoco aquí el discurso como proceso relacionado a unas «condiciones de posibilidad de producción»: espacio institucional, espacio ideológico, espacio político… cuyas improntas constituyen cuantas codificaciones del discurso de construcción del objeto-personaje: exaltación nacionalista, transformación revolucionaria, crisis política, crisis socioeconómica… Y ello, sea el personaje «histórico» o no. «Todos los personajes son imaginarios», escribía Jorge Ibargüengoitia al frente de *Las Muertas* (1977-1987)[6]; si bien los acontecimientos narrados y representados son reales, «unos más imaginarios que otros, como es natural», añade Juan Tovar, «y están los demasiado imaginados, los ilustres de monumentos: pilar de la historia oficial, entes facticios inimaginables en lo humano, al menos bastante duros de pelar»[7].

El discurso, y el discurso teatral en el caso particular, transforma una materia prima en objeto en el mundo. El problema que se me plantea, como modesto teórico teatrólogo, es saber:

- ¿Qué objeto transforma?
- ¿Con qué medios lo tranforma?
- ¿Cuál es el resultado de la transformación?

1 – ¿Qué objeto transforma?

He escogido al objeto-personaje Tizoc, Tizocicatzin, Tlalchitonatiuh, séptimo «tlatoani» de México. Nace en 1456 y es hijo de Moctezuma Ilhuicamina, hermano de Axayacatl (a quien sucede) y de Ahuizotl (que le sucederá). Empieza su gobierno a la muerte de Axayacatl en 1481, con una campaña guerrera contra Metztitlan de la que vuelve casi derrotado. Su gobierno duró poco, tan solo cinco años durante los cuales, según informa la crónica, empieza la reconstrucción del Templo Mayor de México-Tenochtitlan y construye la piedra de sacrificio que se encuentra en dicho templo, llamada «piedra de Tizoc». Muere envenenado en 1486, según lo supone Diego Durán en su *Historia de las Indias de Nueva España y de las Islas de Tierra Firme*, donde escribe:

> Viéndole los de su corte tan para poco, y no nada republicano, ni deseoso de ensanchar la gloria mexicana, que creen que lo ayudaron con *algún bocado*, de lo cual murió muy mozo y de poca edad. Murió al año de 1486, la qual muerte fue divulgada por todas las provincias y le fueron hechos las obsequias al mismo modo y manera que al rey pasado…»[8].

5
Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Edit. sociales, 1978, p. 119.

6
Jorge Ibargüengoitia, *Las Muertas*, Madrid, Mondadori, 1987, p. 3.

7
Juan Tovar, «El alma de los hechos», *Repertorio* (Querétaro), 32 (1994), pp. 32-33.

8
Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España y de las Islas de Tierra firme*, México, CONACULTA, 1995, p. 370.

2 – ¿Con qué medios lo transforma?

He escogido una «tragedia mexica», el texto-representación *Tizoc, emperador* (tragedia mexica en un acto dividido en tres cuadros) de Pablo Salinas[9], en 1970 y la convención teatral. Es una obra original que le permite a Pablo Salinas (1926-1991) obtener el premio a la mejor tragedia en el IV Festival de Las Máscaras en Morelia (Michoacán). La acción de la pieza sucede en Tenochtitlán; la época: 1486, y está dedicada «a la memoria de una joven asesinada en Tlatelolco, 1968, cuyo nombre desconozco (después supe que se llamó Régina)».

Pablo Salinas precisa la escenografía en el paratexto, no en las primeras didascalias del acto único. El escenario está dividido en tres zonas distintas:

> *Palacio de Tizoc:*
> Un pesado trono encima de un practicable al que conducen 3 o 4 escalones.
> *Aposento de Chalchiunenetzin*:
> Un petate al centro y al lado un equipal.
> *El símbolo de Tenochtitlan al fondo* (p. 7).

Los personajes, tal como aparecen en los *Dramatis Personae*, son Dioses y Príncipes precolombinos: «*Huitzilopochtli, Quetzalcoatl, la Madre de Tizoc, Tizoc* (tlatoani), *Chalchiunenetzin* (hermana de Axayacatl, de Tizoc y de Ahuizotl, esposa repudiada de Moquihuix), *Ilamateuctli* (vieja madre, diosa de la vejez, celebrada a principios del mes de Tititl, 17 mes del año azteca entre diciembre y enero, «la contracción del frío»); *Techotlalla* (Señor de Iztapalapan, hijo y sucesor de Quinatzin o Tlaltecatzin en el trono de Acolluacan), *Maxtlaton* (Señor de Tlachco); *un servidor*» (p. 5).

3 – ¿Cuál es el resultado de la transformación del objeto-personaje histórico a causa del trabajo del discurso?

He escogido la ilusión del personaje histórico Tizoc visto por Huitzilopochtli/Quetzalcoatl/Pablo Salinas, demiurgo y dramaturgo distanciado. Así, el resultado es una tragedia que se construye a partir de una reflexión sobre el destino y el poder cuyo más alto representante es el *tlatoani* (el que tiene la palabra) pero un *tlatoani*, Tizoc, que difiere de su familia, que transgrede el orden sociopolítico del mundo azteca: «voy a principiar las guerras que en el pasado no existen; haré que se cultiven el respeto y el amor y la amistad» (Cuadro III, p. 29), que quiere la victoria de los valores humanos sobre la barbarie representada aquí por su hermana Chalchiunenetzin: «¡la vergüenza de Tenochtitlán es tener un cobarde por rey!» (Cuadro I, p. 16).

Tizoc, héroe trágico, debe morir porque ha cumplido su destino, ha franqueado la frontera, como el Agammemnon de Esquilo, como el César Rubio o el Cuauhtémoc de Rodolfo Usigli. Así el personaje histórico se vuelve mito, personaje mítico, mediador entre el presente del 68 en Tlatelolco y el pasado del mismo Tlatelolco en 1473, cuando los tenochcas encabezados por Axayacatl masacraron a los de Tlatelolco y mataron a Moquihuixtli en la misma plaza.

Lo que transforma el discurso teatral es la visión que tienen Pablo Salinas y los espectadores mexicanos de su propio presente, proyectándose en un pasado mítico, porque, como ya lo he demostrado en otros trabajos, aquí, en esta confrontación de los tiempos (1968/1473/1486) por medio de la escritura y del discurso, «es donde la Revolución comienza, donde los relatos cambian la cara de la nación»[10].

Y de veras el pasado prehispánico, como el pasado inmediato revolucionario y el presente postevolucionario, constituye un verdadero trauma histórico, y el recuerdo de 1968 como el de 1910 va a dejar una huella indeleble en la sociedad mexicana de hoy, planteando el problema de la memoria y de su escritura porque la noción de historia no puede prescindir de la memoria, de la memoria del hombre que asume a la vez un deber y un trabajo de memoria. Es un problema universal, que encontramos en España, con la pasión de las «caravanas de la memoria» de los hijos e hijas de republicanos en el exilio o no; en Alemania, con la «necesidad de memoria» del holocausto (2700 estelas en Berlín); en Francia, con la memoria de la colonización y el arrepentimiento, etc.

En México, desde la revolución mexicana, ninguna confrontación había opuesto, con tal fuerza, el gobierno mexicano a un sector de la sociedad mexicana, un movimiento que estalla en julio de 1968 y culmina el 2 de octubre del mismo año, en lo que se conoce con el nombre de «masacre de Tlatelolco»: un episodio represivo de la historia reciente de México constantemente convocado en el noticiario mexicano y aún más desde 1998. Se plantea el cuestionamiento de la responsabilidad penal

El emperador Tizoc en el *Codex Telleriano-Remensi*.

9
Pablo Salinas, *Tizoc, emperador*, México, UAM-Xochimilco, 1985 (Colección «Dame el pie»). En adelante se citará de forma abreviada.

10
Daniel Meyran, «Teatralidad e Historicidad», en *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno* (monográfico de *MARGES*, 19), Perpignan, 1999, pp. 9-21 (p. 13).

Tlatelolco en octubre de 1968. Fotografía de *El Universal*.

e histórica de la masacre, masacre que se ha vuelto símbolo de lo que se ha llamado «la guerra sucia» en México, que desdichadamente perdura ahora en Oaxaca.

Así, el conflicto estudiantil del 68 se vuelve en México, hoy día, en el tercer milenio, una referencia histórica «rentable» en los debates políticos, en los medios de comunicación y en la producción cultural.

El dramaturgo Felipe Galván publica en 1999 una antología con 13 obras relativas al acontecimiento del 68 (*Vida y obra de Dalomismo* de E. Ballesté, 1969; *La Fábrica de los Juguetes* de Jesús González Dávila, 1970; *Sólo sí, solo mí: mayor hasta mañana*, Ismael Colmenares, 1970; *Octubre terminó hace mucho tiempo*, Pilar Campesino, 1970; *Conmemorantes,* Emilio Carballido, 1981; *Me enseñaste a querer,* Adam Guevara, 1988; *Nomás que valgamos,* Gabriela Ynclán, 1988; *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo),* Xavier Robles, 1993; *Idos de octubre (68: historia deshabitada)*, José Vásquez, 1993; *El cerro es nuestro,* Enrique Mijares, 1993; *Rostro de restos,* Arturo Amaro, 1994; *Triángulo habitacional (de Tlatelolco a Tlatelolco)*, Felipe Galván, 1997; *68: Las heridas y los recuerdos,* Miguel Ángel Tenorio, 1998). El libro se titula *Antología: teatro del 68* [11] y tuvo una segunda edición en 2002[12]. Y sólo es una selección. He podido contabilizar más de 60 piezas sobre el tema. Además, en 2003 Alberto Sosa organiza el «Primer Festival Cultural Tlatelolco del 68» en la Plaza de las tres culturas, y el 1º de octubre de 2006 María Alicia Martínez Medrano y el «Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena» montan una representación sobre la matanza, en la propia plaza, para celebrar el aniversario.

El teatro del 68 es un producto cultural que pone énfasis sobre la valorización histórica del movimiento del 68 y de su episodio emblemático, «la Masacre de Tlatelolco». Y ello por varias razones, pero una me parece interesante en la perspectiva diseñada en el presente trabajo: es la lectura que nos da Octavio Paz en un poema escrito al calor del acontecimiento, «México, olimpiada 1968», publicado luego en *Ladera Este*, bajo el título de «Intermitencias de Occidente»:

Los empleados
Municipales lavan la sangre
En la plaza de los sacrificios.
Mira ahora,
Manchada
Antes de haber dicho algo
Que valga la pena,
La limpidez...[13]

En su famoso ensayo *Postdada*, publicado en 1970, O. Paz inscribe su interpretación del conflicto en una concepción circular y global de la historia mexicana. La matanza de Tlatelolco representa el choque entre dos fuerzas historicas opuestas:

> ...lo que ocurrió el 2 de octubre de 1968, fue simultáneamente la negación de aquello que hemos querido ser desde la revolución y la afirmación de aquello que somos desde la conquista y antes[14].

Entonces Octavio Paz evoca la vuelta de Huitzilopochtli como una regresión simbólica histórica:

> ...lo que se desplegó ante nosotros fue un acto ritual: un sacrificio... una repetición intuitiva que asumió la forma de un ritual de expiación; las correspondencias con el pasado mexicano especialmente azteca, son fascinantes[15].
> La matanza de Tlatelolco nos revela que un pasado que creíamos enterrado, está vivo e irrumpe ante nosotros[16].

Tal lectura del maestro-pensador Octavio Paz, si hoy parece haber perdido su vitalidad, ha influenciado mucho el imaginario colectivo de la intelectualidad mexicana y se nota en la producción cultural, particularmente en cinco obras de teatro, de las cuales sólo una, *Triángulo habitacional: de Tlatelolco a Tlatelcolco,* está en la antología del propio Galván:

1 – La primera es *Plaza de las 3 Culturas* de Juan Miguel de Mora escrita en 1968. Propone el mismo paralelo del sacrificio como forma de expiación colectiva, con una evocación inmediata:

> - A ti Huitzilopochtli, Dios de la muerte, Señor de los Aztecas, consagrado este lugar, para siempre será llamado Tlatelolco. Aquí en este templo te entrego la sangre que necesitas para afianzar tu supremo poder. Sangre de jóvenes que quisieron ignorar la autoridad de sus señores[17].

2 – La segunda es *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes, 1968-1970, en la que la

11
Felipe Galván, *Antología: teatro del 68*, México, SOGEM, 1999.

12
Puebla, Edit. Tablado Iberoamericano, 2002.

13
Octavio Paz, *Ladera Este*, México, J. Mortiz, 1969, p. 25.

14
Octavio Paz, *Postdata*, en *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta al Laberinto de la soledad*, México, FCE, 2002, pp. 235-318.

15
Ibid., p. 291.

16
Ibid., p. 253.

17
Juan Miguel de Mora, *Plaza de las 3 Culturas*, México, EDAMEX, 1978, p. 138.

lectura de Octavio Paz es más explícita: «Tlatelolco será siempre el lugar del crimen»[18].

3 – La tercera es *2 de Octubre bajo Tierra* de José Luis Morales, depositada en la SOGEM (Sociedad General de Escritores Mexicanos) en 1998.

> ... Se repite la historia, los aztecas masacraron a los Tlatelolcas y hoy muchos años después, el ejército a los estudiantes (...) eligieron mal sitio para la reunión. *Tlatelolco es tierra que exige sangre*[19].

4 – La cuarta es *Triángulo habitacional: de Tlatelolco a Tlatelolco*, escrita por Felipe Galván en 1998, con el sacrificio de El y Ella, visto al través de la historia como lectura circular y trágica.

5 – La quinta es la pieza que convoco aquí, *Tizoc Emperador*, de Pablo Salinas, estrenada en 1970, cuya acción sucede en Tenochtitlán: 1486, durante el reinado de Tizoc que recuerda la matanza de Tlatelolco ocurrida unos 10 años antes en 1473.

¿Por qué esta pieza? Porque la pieza de Pablo Salinas es una tragedia mexicana que tiene todos los atributos del género: dioses omnipresentes, traición, asesinato del héroe… y porque ejemplifica, una vez más, que la historia no es el acontecimiento, la experiencia vivida, sino la «captación» *a posteriori* del pasado: cuenta y representa el pasado. Otra vez, el teatro es el espacio privilegiado para poner a prueba la historia y su representación. Además, pone en escena a un personaje histórico casi desconocido del panteón de los héroes prehispánicos teatralizados y literarizados. Tizoc vale por su voluntad de cambiar el orden azteca formalizado por Tlacaelel y quiere volver a más humanidad en el ejercicio del poder, por eso muere envenenado. En fin, escogí esta pieza porque, cuando se estrenó en el Festival de las Máscaras en Morelia, en 1970, obtuvo el premio gracias a la fuerte presencia y presión del público que reconoció en ella referencias explícitas a la masacre cercana, «aunque hábilmente insertas en una tragedia histórica» según dice la crítica[20].

La obra de Salinas denuncia la violencia represiva del poder y el silencio oficial que sucedió a la matanza en un vaivén constante entre el presente de 1968 y el recuerdo de 1473 en el pasado de 1486. Así la hermana del emperador Tizoc, Chalchiunenetzin, justifica la masacre del pueblo tlatelolco, ocurrida 10 años antes, con argumentos y palabras que refieren directamente a la versión oficial difundida en 1968:

> *Tizoc*: ... Dí la verdad ... Tu rabia contra tu esposo después desahogabas envenenando la mente del señor Axayacatl; mi hermano y rey, instándolo a utilizar las armas contra ese reino ¿Y puedes hablar de amor si propiciaste el *crimen de Tlatelolco*?
> *Chalchiunenetzin*: intereses extraños intervinieron, espías de otras potencias, armas... ajenas ideas a nuestras ideas (...) También tú estuviste ahí, Tizoc; sin utilizar armas!».

Matanza de Tlatelolco. 1968. Fotografía de *El Universal*.

Y *Tizoc* responde:

> *Tizoc*: ¡Después de aquella matanza debiste mirar la plaza! ¿Cuáles intereses extraños? Era la gente joven, niños asesinados por nuestros soldados, vírgenes con flechas atravesadas en sus corazones; ideas silenciadas por las macanas; palabras atravesadas por nuestras lanzas... ¡debiste mirar la plaza! La sangre corría entre las piedras... ¿Llamas a eso amor? Tlatelolco me duele en el palpitar de mis sienes» (p. 14).

Lo mismo pasa con Tizoc, cuando recordando la matanza, alude al silencio oficial y a la ola de amnesia que el gobierno mexicano de la época sesentaiochera sustenta mientras las madres de las víctimas siguen buscando a sus niños:

> *Tizoc*: No quiero más sangre inútil (...). El amanecer me asaltó por aquella plaza, errante por entre los edificios... Debiste oir el silencio, debiste sentir el viento helado, más helado que el amanecer. Tuve que enfrentar los ojos de las madres, tuve que resistir el rostro de las viudas, tuve que morir por los muertos, por esa joven casi niña, por esa flor en sus manos (p. 16).

Bien sabe Pablo Salinas que, para que el personaje histórico esté reconocido como personaje histórico, es necesario que, de un modo u otro, en el recuerdo o en la acción presente, se conserven las marcas, las huellas de su historicidad, pero, al mismo tiempo, tiende este personaje a vaciarse de esta historicidad, por efecto de mitificación de la historia. Así recibe el personaje histórico o mítico, un nuevo significado mítico cuyo contenido puede renovarse sin cesar, con el fin de permitirle al espectador contemporáneo organizar su propia lectura y su propio universo. En 1970, muchos participantes del movimiento

18
Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, México, S. XXI, 1970, p. 187.

19
José Luis Morales, *2 de Octubre bajo Tierra*, México, SOGEM, 1998, p. 10.

20
Olga Harmony, «El movimiento del 68 en el teatro mexicano», *Tramoya* (Xalapa), 31 (abril-junio 1992), p. 89.

estudiantil, muchos líderes siguen encarcelados o deportados. Por ello, Tizoc declara lo que pudo parecer anacronismo, pero que el espectador recibe en su actualidad:

> También habrá de sorprenderte, madre, el que no haya traído prisioneros; que haya prohibido los sacrificios y es más: si necesario llego a considerarlo, daré a los presos políticos, libertad (…) a pesar de la oposición del Consejo de Gobierno (p. 38).

La traslación referencial, «teatraslación», que se opera en la mente del personaje y en la del espectador, entre la masacre de 1473 (recordada en 1486) y la de 1968, ocurre por entre juegos textuales y visuales de manera explícita o implícita; por ejemplo, cuando Tizoc evoca su trastorno ante la masacre, siempre recurre a una imagen-choque, símbolo de la inocencia violada y de la barbarie: el crimen, ante sus ojos, de la joven con una flor en las manos:

> Una joven con el huipil desgarrado, su razón casi perdida imploraba piedad, mientras sus brazos se abrazaban al cielo ; fue mortalmente sacrificada y en sus manos llevaba una flor (…) esa joven casi niña, con esa flor en sus manos (p. 15).

¿No sería la flor simbólica de la inocencia? Claro que sí, pero también flor de la «flower generation».

Hay otros dobles referentes o metatextualidades en el discurso de Tizoc:

> *Tizoc*: por el cielo amenazaba el sonido de los caracoles de guerra. Una luz verde amenazó desde el cielo. No había piedad en nuestros guerreros. ¡Sangre! (…). Durante toda la noche los soldados retiraron los cuerpos y lavaron la plaza. El amanecer no debería llegar sin que todo pareciera normal (p. 15).

El sonido del caracol de guerra remite al motor de los helicópteros que sobrevuelan la explanada de la plaza antes de la masacre. La «luz verde» remite a las luces de bengala lanzadas por los helicópteros para dar la señal del principio de la ofensiva armada y se asimilan, en el contexto prehispánico de la pieza, a los signos funestos que, en el mundo náhuatl, profetizaban los malos destinos. Todo ello aumenta el peso mítico del personaje y de la obra.

Tizoc, como personaje histórico, impone unos datos previos al universo de su creación, a pesar de ser poco conocido, datos sacados de la realidad que, aunque se aparten luego de una verdad histórica, deben ser reconocidos por el público-espectador. Sin embargo, y a pesar de todo, «sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico»[21]; no nos equivoquemos: si el teatro no es la historia sino una ilusión de la historia, la producción cultural que resulta de ello, siempre es producto de creaciones, generalmente comunes al autor y al espectador. Así el personaje teatral le permite al personaje histórico reapoderarse de la historia y del mito:

> Los hechos están dados; de ellos partimos. Seleccionándolos, estruturándolos, articulándolos, armamos la trama, la nueva versión de la historia. Luego, para que la historia viva es preciso que haya gente que la viva, y ahí es donde llegamos al alma de los hechos: en la creación de personajes, que viene a ser esto de intuirlos, imaginarlos, actuarlos, serlos de alguna manera, darles vida : crearlos a nuestra semejanza, para que alguna verdad haya y el tinglado se sostenga[22].

21
Rodolfo Usigli, *Teatro completo*, México, FCE, 1963, III, p. 623; cf. la introducción de Daniel Meyran a *El Gesticulador*, Madrid, Cátedra, 2004, así como Daniel Meyran, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del Signo al Discurso*, México, INBA/CITRU, 1993.

22
Tovar, «El alma de los hechos», *op. cit.*, p. 32.

EL ARPA Y LA SOMBRA: PROCESOS INTERTEXTUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DE CRISTÓBAL COLÓN

JAVIER MOMPÓ VALOR

Javier Mompó Valor

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante y colaborador de la Unidad de Investigación de dicha universidad Recuperaciones del Mundo Precolombino y Colonial en la Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Actualmente, está realizando su tesis doctoral en torno a las últimas novelas de Alejo Carpentier, a quien ya ha dedicado un amplio trabajo de investigación titulado *Realidad histórica y ficción literaria en* El arpa y la sombra *de Alejo Carpentier: intertextualidad y metaficción*.

INTRODUCCIÓN

12 de octubre de 1492, Rodrigo de Triana, desde una de las tres naves colombinas, divisa tierra. Aquí tiene su comienzo una de las historias que más veces ha sido plasmada por escrito, bien con valor literario, bien con valor historiográfico, jurídico u oficial.

El siglo XX ha sido prolijo en este aspecto[1] y son distintos los autores de diferentes países que han centrado su atención en Cristóbal Colón y en el descubrimiento del Nuevo Mundo. Sin embargo, fue probablemente Alejo Carpentier quien inauguró una nueva forma de acercamiento al personaje en su última novela publicada, *El arpa y la sombra*[2], donde se narra el intento fallido de beatificación de Cristóbal Colón por parte de dos pontífices, Pío IX y León XIII.

La obra interesa, entre otros aspectos, porque representa una tendencia general que se ha desarrollado en la novela hispanoamericana del siglo XX: la reinterpretación de hechos históricos importantes, como es el descubrimiento y conquista del Nuevo Continente, a partir de la relectura y reescritura ficcional de sus fuentes documentales[3].

Para lograr dicha reescritura, Carpentier tejió una red intertextual encaminada a conformar su imagen del Almirante. Este estudio pretende analizar parte de dicha intertextualidad[4], presente en las tres partes de la novela, en «El arpa», «La mano» y «La sombra». Concretamente, trataremos de desvelar la incidente influencia, entre otras muchas fuentes[5], que tuvo *El libro de Cristóbal Colón*, del católico francés Paul Claudel[6], en la obra del escritor cubano, texto fundamental junto a los *Diarios* del propio Colón en el proceso de reescritura de Carpentier, pero mucho menos estudiado que éstos.

1
Véase, entre otros trabajos, Rosa Pellicer, «Colón y la busca del paraíso en la novela histórica del siglo XX (de Carpentier a Roa Bastos)», *América Sin Nombre,* 5-6 (2004), pp. 181-187.

2
En este trabajo citaremos de forma abreviada según la edición de Alianza Editorial, Madrid, 1998.

3
Al margen de nuestro análisis, existen otros bastante interesantes centrados en otras obras cuya temática sigue siendo el descubrimiento y la conquista de América y en donde también se trabaja la intertextualidad en autores como Abel Posse o Augusto Roa Bastos, entre otros. Véase Beatriz Aracil Varón, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, pp. 126-133; Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa histórica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, pp. 57-106; o Mónica Scarano, Mónica Marione y Grabiela Tineo, *La reinvención de la memoria*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1997, pp. 9-71 y 115-138.

4
Para todo lo relacionado con cuestiones teóricas sobre intertextualidad –concepto y clasificación tipológica– nos basamos en las contribuciones que desarrollaremos más tarde de Gérard Genette, *Palimsestos La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-20.

5
De forma general, los críticos que han trabajado *El arpa y la sombra* coinciden en señalar las diferentes influencias intertextuales que se aprecian en la novela. Ahora bien, salvo el trabajo de Klaus Müller Bergh, «Paul Claudel y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: un enfoque itertextual», *Imán*, 3:3 (1986), pp. 275-295, donde se analiza de manera algo más profunda la influencia de Paul Claudel, el resto simplemente la tratan superficialmente aunque desarrollan ampliamente otros aspectos como, por ejemplo, la influencia de los *Diarios* de Colón en la obra. Entre otros, véase Jorge Campos, «*El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier», *Insula*, 394 (1979), p. 11; Leonardo Acosta, «El almirante según Don Alejo», *Casa de las Américas*, 121 (1980), pp. 26-40; Leonardo Padura Fuentes, *Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra*, La Habana, Universidad, 1987, pp. 9-40; Alicia Valero Covarrubias, «*El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: una confesión a tres voces», *Cuadernos Americanos / México*, 14:2 (1989), pp. 140-144; Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, México, UNAM, 1999, pp. 21-45 y 355-383; o Antonio Fama, *Las últimas obras de Alejo Carpentier*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1995, pp. 57-85.

6
Citaremos de forma abreviada según la edición de Buenos Aires, Editorial Losada, 1954.

El sueño de Cristóbal Colón, Salvador Dalí (1959).

DOS PROYECTOS LITERARIOS PARA UNA MISMA HISTORIA

A propósito de *El libro de Cristóbal Colón*, el mismo Paul Claudel destaca:

> Mi papel consistía, pues, en fijarme en Cristóbal Colón, hojear las páginas de su historia y su leyenda, resucitar las escenas esenciales, una tras otra, y esperar las interrogaciones, las objeciones y los comentarios que la música, por el órgano colectivo de la orquesta y de los coros, había de presentarme en nombre del público, de esa audiencia, en torno a un gran hombre y un gran acontecimiento. (...) Una vida, una vocación, un destino, el más sublime de todos, el del inventor de un nuevo mundo y el unificador de la Tierra de Dios[7].

Por su parte, sobre el nacimiento de *El arpa y la sombra*, afirma el propio Alejo Carpentier:

> En 1937, al realizar una adaptación radiofónica de *El libro de Cristóbal Colón* de Claudel para la emisora Radio Luxemburgo, me sentí irritado por el empeño hagiográfico de un texto que atribuía sobrehumanas virtudes al descubridor de América. Más tarde me topé con un increíble libro de Léon Bloy[8], donde el gran escritor católico solicitaba nada menos que la canonización de quien comparaba, llanamente, con Moisés y San Pedro[9].

La irritación que debió de sentir el autor cubano se entiende bien cuando se lee el libro de Claudel. Por un lado, la pieza teatral muestra por momentos niveles considerables de ridiculización y mofa hacia lo americano; por otro, la figura de Colón queda elevada más allá incluso del plano hagiográfico. A modo de ejemplo, destacamos dos escenas del drama de Claudel. La primera está relacionada con la llegada de Cristóbal Colón a América, donde los dioses salen a su espera:

> *El Expositor*. Es hora ya de examinar lo que ocurre en América, en el momento en que va a terminar para ella esa larga noche anterior al nacimiento y en que el primer rayo de sol va a alcanzarla y restituirla a la Humanidad. ¡La tierra tiembla! ¡Los templos de los ídolos se han agrietado! ¡Vitzliputzli cayó, con el rostro contra el suelo! Y he aquí a los espantosos dioses de sangre y de tinieblas, que se reúnen con inquietud en la playa para ver llegar las carabelas.
> *Acotación*. En la playa adornada por construcciones fantásticas y semiderruidas, todos los demonios de América, vestidos al modo de los ídolos mejicanos, se han reunido (p. 71).

La segunda de las escenas se corresponde con la parte final del drama: tras una identificación casi constante del marinero con una paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo, en la escena final podemos pensar que la imagen del sumo pontífice es la de Cristóbal Colón:

> *El Coro*. ¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya! Coro de mujeres, entre telones, a la vez rápido y lento, como en un delirio de alegría. (...).
> *Acotación*. Una luz se agranda al pie del telón del fondo en el cual se ve girar la parte superior del Globo terráqueo. De él escapa una paloma que emprende el vuelo y cruza toda la extensión. Todo se borra, y no se ve más que la paloma. En el telón de fondo se distinguen las rodillas y el pecho de un Pontífice gigantesco cubierto de oro, con la estola y la casulla. (p. 137).

Frente a la postura de Claudel, Carpentier decidió ofrecer en *El arpa y la sombra* una nueva interpretación global de la historia del descubrimiento y de la figura de Colón. Además, el autor cubano contribuyó así, desde su papel de escritor comprometido con su sociedad[10], a la conformación de la tan ansiada y buscada identidad americana.

Nosotros vamos a analizar su obra desde uno de los parámetros definitorios de la Nueva Novela Histórica[11], la intertextualidad[12]. En efecto, tras su toma de contacto con las

7
Ibid., p. 29.

8
Alejo Carpentier hace referencia aquí a la obra *Le révélateur du Globe* (1884). Para su consulta, véase la edición preparada por Joseph Bollery y Jacques Petit, *Oeuvres de Léon Bloy*, Francia, Mercure de France, 1964.

9
Cit. en Fama, *op. cit.*, p. 58.

10
Alejo Carpentier defendió siempre un modelo de escritor –Cronista de Indias actual– comprometido con la sociedad y con la Historia. Al igual que el autor literario se vuelve juez en las obras de arte verbal, también ha de erigirse como juez de la Historia, si pretende conseguir una plena identidad americana:
«(...) el novelista está en su poder de ser juez de la historia. (...) en este nuevo fin de siglo, será un novelista políticamente comprometido por la fuerza de las circunstancias. (...) Y no hay modo, hoy, de ser novelista y ciudadano, volviendo la espalda a la Historia que ante los ojos de todos está elaborando» (Alejo Carpentier, *Ensayos*, Madrid, S. XXI Editores, 1990, pp. 246-247).

11
Para una visión más específica sobre cuestiones de géneros literarios y clasificaciones tipológicas, véase Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995; sobre la NH y la NNH cabe destacar, además de las referenciadas de la nota siguiente, los trabajos de George Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1955 y Celia Fernández Prieto, *Historia y Novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 149-217.

12
Junto a la intertextualidad hay otros rasgos significativos como la metaficción, los usos paródico-irónicos del lenguaje, la heteroglosia, la distorsión consciente de la historia... En este sentido, véase Seymour Menton, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; Fernando Aínsa, «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana», *Cuadernos Americanos*, 28:4 (1991), pp. 13-31; Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida-Venezuela, CELARG, 2003; o Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

obras de Bloy y Claudel, el autor cubano constató que la figura del navegante estaba desvirtuada y presentaba lagunas importantes en algunos aspectos de su vida. Óscar Velayos Zurdo afirma al respecto:

> [El análisis de la documentación] desembocaría en sorprendentes descubrimientos; por ejemplo, el propósito –después malogrado– de dos papas del siglo pasado, Pío IX y León XIII, avalados por centenares de obispos, de conseguir la beatificación del Gran Almirante. Pero además pronto se percató también Carpentier que en relación con este tema se daban dos circunstancias (...): por un lado la existencia de amplias «lagunas» o zonas confusas en nuestro conocimiento de Colón, dada la insuficiencia de datos que nos han llegado en torno a su vida; y por otro –en parte como consecuencia de ello– la controversia, dentro de la amplia bibliografía existente, entre los numerosos escritores (...) que han difundido una visión apologética, idealizadora del Descubrimiento, y aquellos otros que, por el contrario, han estudiado su personalidad con mayor grado de rigor histórico y, por consiguiente, con menor fervor[13].

Deducimos, pues, que Carpentier se encontró, por un lado, una escasez general de datos relacionados con la biografía del Almirante, ante todo los vinculados con su nacimiento, linaje, oficio y propósitos de su empresa; y, por otro, un abundante corpus bibliográfico con obras tanto críticas como idealizadoras de su figura.

De la conjunción y el trabajo minucioso con todo ese material surgió *El arpa y la sombra*, novela en la que Carpentier acepta el reto de dar un camino común a este enfrentamiento dialéctico y «asume de este modo la tarea de ir *desenmascarando* al Colón de la leyenda para, entre bromas y veras, dar con su verdadero rostro»[14].

PROCESOS INTERTEXTUALES EN *EL ARPA Y LA SOMBRA*

La novela consta de tres partes: «El arpa», «La mano» y «La sombra». En cada una de ellas se articulan núcleos narrativos interrelacionados que poseen como denominador común el citado intento de beatificación del Almirante. Evidentemente, no todas las fuentes que consultó Carpentier para la elaboración de su última novela publicada tuvieron una plasmación explícita o implícita en la obra. Es decir, se dan distintos tipos de intertextualidad como reflejo de las relaciones transtextuales operantes[15]. En este sentido, cabe advertir que, de acuerdo con Gérard Genette[16], entendemos la intertextualidad «como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, (...) como la presencia efectiva de un texto en otro». Ahora bien, dicha presencia puede aparecer de modo más o menos explícito, lo que origina una diversidad de relaciones transtextuales. A continuación analizaremos esta «relación de copresencia entre dos o más textos» en las tres partes de la obra, focalizando nuestra atención en las interrelaciones existentes entre el drama de Claudel y la novela de Carpentier.

Alejo Carpentier.

«EL ARPA»: UN MARCO GENERAL PARA LA INCIPIENTE INTERTEXTUALIDAD

«El arpa», como una de las «alas laterales»[17] de la obra –la otra es «La sombra»–, es un acto doble de afirmación y de identificación: Carpentier, Pío IX, Mastaï Ferreti y el propio Cristóbal Colón –como proyección mental de este último– reclaman la santidad del protagonista; se funden en un mismo narrador cuya principal empresa es iniciar el proceso de beatificación y, por tanto, comenzar con la leyenda blanca, idealizadora e hipermitificada de la figura del Almirante, aunque dicho espíritu hagiográfico se irá diluyendo en las partes siguientes.

La presentación de la escena en el drama de Claudel y en la novela de Carpentier es bastante similar:

> *El libro de Cristóbal Colón.* Entra una procesión precedida por alabarderos. Mosqueteros y dos oficiales llevan los estandartes de Aragón y de Castilla. Luego, el LIBRO DE CRISTÓBAL COLÓN, que un joven lleva apoyado en su pecho. Luego, el Expositor, marchando solo y con pompa. Después el CORO, marchando primero en filas, luego con no poca turbulencia y desorden. (...) Se ven las dos largas manos finas de una mujer que quita la funda negra a un arpa (...). Se instala solemnemente el LIBRO en el facistol. Los dos portaestandartes se colocan en cada lado del escenario (...): «¡Silencio!» y el expositor abre el LIBRO. Toque de trompetas (p. 37).
> *El arpa y la sombra.* Atrás quedaron las ochenta y siete lámparas del Altar de la Confesión, cuyas llamas se habían estremecido más de una vez, aquella mañana, entre sus cristalerías puestas a vibrar de concierto con los triunfales acentos del Tedeum cantado por fornidas voces de cantoría pontifical; levemente

13
Óscar Velayos Zurdo, *Historia y Utopía en Alejo Carpentier*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990, pp. 63-64.

14
Acosta, *op. cit.*, p. 31.

15
Seguimos a Genette, *op. cit.* pp. 9-20. La intertextualidad encierra un proceso de reescritura que puede plasmarse de diferente modo: transcripción casi textual, glosa, alusión, apostilla, cita, referencias explícitas e implícitas... Este hecho es consustancial a la literatura hispanoamericana desde sus comienzos, esto es, desde los Diarios de Colón, en los que ya se citan fragmentos de obras como los *Viajes,* de Marco Polo, o de la *Imago mundi,* de Pierre d'Ailly, entre otras. Para este último aspecto, véase Scarano et al., *op. cit.*, pp. 17-26.

16
Véase Genette, *op. cit.* p. 1.

17
Véase Víctor Bravo, «*El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: La urdimbre de la mentira», *Escritura*, IX:17-18 (1984), pp. 117-125.

Paul Claudel.

fueron cerradas las monumentales puertas y, en la capilla del Santo Sacramento, (...) la silla gestatoria [fue] pasada de hombros a manos. (...) Empezó el lento viaje de su Santidad a través de innumerables estancias (p. 13).

Desde la óptica de Genette, nos encontraríamos aquí ante una relación que va de la alusión a la hipertextualidad: hay una transformación del contenido con ciertas conexiones destacables como, por ejemplo, el coro y la cantoría; la procesión de mosqueteros y oficiales y la silla gestatoria que porta al pontífice; el toque de trompetas y los triunfales acentos del Te Deum[18]; y, por último, el libro de Cristóbal Colón que va a ser analizado y el sumo pontífice que va a decidir sobre la canonización del navegante. «El arpa» se conforma, en definitiva, como acto de planteamiento positivo de la figura de Colón.

Además de esto, también encierra procedimientos hipertextuales que se incorporan al texto por medio de la ironía y la parodia[19]. Al respecto, Carpentier recupera de forma cómico-satírica, evocando la leyenda de un San Cristóbal, la imagen que Claudel había planteado previamente. Veámoslo con mayor detalle:

> *El libro de Cristóbal Colón.* (...) Cristóbal Colón, descubridor de América y de lo que está ultra. Porque el fue quien reunió la Tierra Católica y de ella hizo un solo globo bajo la Cruz, (...) cuyo nombre significa Paloma y Porta Cristo, tal como ocurrió no sólo en el tiempo sino en la Eternidad (p. 38). (...) Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del Abismo y el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas. El espíritu de Dios descendió sobre las aguas en forma de paloma (p. 39). ¡Haremos de ti un dios! ¡Te haremos correr por encima del mar en una carroza de oro y bronce! (p. 126).
> *El arpa y la sombra*. (...) Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo sería (...) un santo de una envergadura planetaria, incontrovertible, tan enorme que, mucho más gigante que el legendario Coloso de Rodas, tuviese un pie asentado en esta orilla del Continente y el otro en los finisterres europeos (...) Un San Cristóbal, Christophoros, Porteador de Cristo, conocido por todos, admirado por los pueblos, universal en sus obras, universal en su prestigio (p. 43).

Por último, Carpentier, bajo la figura del Papa Pío IX, cierra «El arpa» con una escena significativa. Ésta sucede momentos antes de que el pontífice proceda a la rúbrica del expediente que inicia el proceso de beatificación, éste lo hojea y revisa la «leyenda» del Almirante. Este hecho se constituye como un ejercicio de mímesis reflejo del que realizó Alejo Carpentier al releer los textos colombinos. Con esta triple identificación o diálogo polifónico en el que intervienen explícita o implícitamente Pío IX, Carpentier y Cristóbal Colón, se cierra «El arpa»: la urdimbre de la mentira.

«LA MANO»: ALGO MÁS QUE LOS DIARIOS DE COLÓN

La figura del Almirante siempre ha estado rodeada de cierto misterio, hecho que lo ha transformado en un personaje histórico-literario complejo, capaz de cautivar tanto a detractores como a defensores. El intento de que Colón engrosase la lista santoral de la Iglesia es buena muestra de ello. Carpentier efectúa su contribución a la cuestión colombina a través de la obra en general, pero primordialmente a través del monólogo de Colón desdoblado polifónicamente en «La mano», parte nuclear de la obra.

«La mano» presenta en primera persona los lugares por donde anduvo el marinero antes, durante y después del descubrimiento. Todo ello como examen de conciencia a la espera del fraile confesor en su lecho de muerte. En este sentido, la presencia de sus *Diarios* es importante porque los revisita constantemente para analizar diversas cuestiones como la búsqueda del oro, el tratamiento del indígena o la percepción de la realidad americana, entre otros aspectos.

La presencia de los *Diarios* de Colón ha sido un aspecto ampliamente estudiado por la crítica[20]. Ahora bien, *El libro de Cristóbal Colón* de Claudel también juega un papel importante en la configuración de «La mano»; de hecho, nos encontraríamos ante una relación de paridad entre la influencia de los *Diarios* y del drama de Claudel.

Klaus Müller-Bergh, tras un análisis de los elementos que se dan en ambas obras, concluye:

> (...) el personaje novelesco de Carpentier en último análisis viene a ser más bien una síntesis, una tercera concepción más humana del descubridor, ni héroe, ni ser humano común. (...) La caracterización carpenteriana es compleja, polifacética y contradictoria, porque crea un visionario genial, poeta de la acción, innovador intrépido, lleno de ideas, estrechamente unido a la de un pecador que carga las debilidades

18
Paul Claudel reserva el Te Deum para la parte final de la primera parte, cuando se produce el descubrimiento de América: «Aparecen en el horizonte las tres velas de Cristóbal Colón. ¡Se aproximan! Mezclado con el murmullo de la tierra, de la selva, del mar, que crece con un sentimiento de terror de angustia y de esperanza, se oye el canto lejano del Te Deum» (p. 90).

19
Acosta, *op. cit.*, p. 27, defiende que Carpentier «emplea todos los registros posibles del humor: la ironía sutil, la sátira, el humor grotesco y sus buenas pinceladas de humor negro, e incluso llega a introducir elementos fantásticos como hacer pensar, dialogar y polemizar a los muertos». Véase también Claire Emilie Martin, *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: Orígenes de una escritura americana*, Yale University, UMI, 1988, pp. 163-164.

20
De manera general, los críticos han analizado con minuciosidad todas las relaciones intertextuales que existen en «La mano» no sólo en relación con los *Diarios* de Colón, sino también con la presencia de otras obras o referencias en el texto que van desde las citas bíblicas introductorias de cada parte hasta las alusiones al *Lazarillo de Tormes*, a *La Celestina* e incluso a versos de «La casada infiel» de Federico García Lorca: véanse Escarano et al., *op. cit.*, pp. 43-71, Velayos Zurdo, *op. cit.*, pp. 63-67, Martin, *op. cit.* pp. 156-199 y Juan Durán Luzio, «Un nuevo Epílogo de la Historia: *El Arpa y la Sombra*, de Alejo Carpentier», *Casa de las Américas*, 125 (1982), pp. 100-110.

humanas, obsesionado por la avaricia, cegado por el oro y ávido de riqueza fácil[21].

El drama de Claudel, que tiene como propósito presentar a Colón como el elegido para el descubrimiento, presenta una considerable incidencia intertextual. Alejo Carpentier se irritó –como vimos– ante el planteamiento hagiográfico del escritor francés, pero no lo rechazó plenamente. De él supo extraer lo que necesitaba para montar su propio drama en el que nos narra su visión de cómo pudieron haber sido los hechos.

En este sentido, si el grado de intertextualidad era de carácter más implícito y generalista en la primera parte, en la segunda se va transformando en referencias más concretas y cada vez más explícitas.

El primero de los elementos comunes está en el desdoble polifónico de «La mano», operante en la obra de Paul Claudel mediante un Cristóbal Colón I y II, uno que observa y otro que actúa. Carpentier presenta a un héroe que se desdobla y se transforma para nosotros en espectador y juez de su propia acción. Junto a ello, en los siguientes ejemplos también se aprecian algunas coincidencias significativas, aunque evidentemente con las respectivas variaciones, como sucede con la descripción del personaje y la localización:

> *El libro de Cristóbal Colón*: [La acción se localiza en] una mísera posada en Valladolid; ¡Cristóbal Colón!; Está viejo. Está pobre. Está enfermo. El hombre que le acompaña y discute es el posadero. El anciano lleva el cabestro de su mula enrollado en el brazo. Es su único bien; teme que se la roben. ¡La mula de Cristóbal Colón!» (p. 39)
> *El arpa y la sombra:* …en una posada de Valladolid, el 20 de mayo de 1506...«Ya fueron por el confesor. Pero tardará en llegar, pues despacio es el paso de mi mula cuando se lleva por malos caminos» (p. 49). (...) Yerta me siento ya la envoltura de estameña que (...) envuelve mi vencido cuerpo; pero; dentro de ese cuerpo derribado por las fatigas y los achaques, está el yo de lo hondo, aún claro de mente» (p. 51).

Similar coincidencia encontramos cuando se produce la confesión de Colón –por propia voluntad en la obra del autor cubano, frente a la estimulación del coro al recapitular su vida en la obra del francés–; así como en la referencia a los pecados capitales:

> *El libro de Cristóbal Colón*. (...) ¡Ven con nosotros, Cristóbal Colón! –el Coro–; (...) ¡Somos la posteridad! ¡Somos el juicio de los hombres! ¡Ven a ver lo que hiciste sin saberlo! ¡Ven a ver lo que descubriste sin saberlo! ¡Deja ese sórdido rincón! ¡Ocupa tu sitio! ¡Ocupa tu trono! –el coro– (...) ¡Ocupa tu asiento con nosotros, Portador de Cristo! (...) ¡Ven con nosotros y mira! ¡Mira tu propia vida!, mira tu propia historia! (pp. 40-41).
> *El arpa y la sombra*. Y habrá que decirlo todo. Todo, pero todo. Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir (p. 49).
> *El libro de Cristóbal Colón*. (...) «¿los reconoces Cristóbal Colón? Se llaman la Envidia, la Ignorancia, la Vanidad y, lo peor de todo, la Avaricia» (p. 42).
> *El arpa y la sombra*. «De los pecados capitales, uno solo me fue siempre ajeno, el de la pereza. Porque, en cuanto a la lujuria, en lujuria viví (p. 53).

Retrato de Cristóbal Colón.

Por otro lado, en cuanto a la caracterización del personaje, en el drama de Claudel viene dada de la mano del Opositor y del Defensor de la causa:

> *El Opositor*: ¡De modo que te decides a hablar! ¡A ti me dirijo, Cristóbal Colón, charlatán, ignorante, alucinado, traficante de esclavos, mentiroso, rebelde, incapaz, calumniador! (...) No merecías que te encadenaran solamente, sino que te fusilaran.
> *El Defensor*: Todas sus faltas, sus ilusiones, sus sospechas, sus mentiras, sus celos, su egoísmo, su crueldad, su desprecio por lo que había descubierto al precio de lo que no había encontrado todavía, todo eso son las faltas de amor. A un hombre presa de amor ¿quién podría juzgarle? (p. 43).

En el caso de «La mano», Carpentier plantea una prosopografía del personaje similar, pero que descansa en la relectura deconstructiva y analítica que el propio Colón efectúa de sus escritos. Colón se busca a sí mismo en un examen de conciencia manipulado magistralmente por Carpentier que, por extensión, está revisando y revisitando la Crónica de Indias[22]:

> Ya fueron por el confesor. (...) Y habrá que decirlo todo. Todo, pero todo. Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir (...). Pero, en este momento, cuando vivo –aún vivo– en espera del oidor postrero, somos dos en uno. El yacente, de manos ya puestas en estampa de oración, resignado

21
Müller-Bergh, *op. cit.*, pp. 284-285.

22
Tzvetan Todorov en *La conquista de América. El problema del otro*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pp. 13-58, efectúa un completo análisis del carácter hermenéutico de Colón a propósito de sus *Diarios*. Alejo Carpentier también nos presenta, en cierto modo, un Colón hermeneuta.

Alejo Carpentier (caricatura).

–¡no tanto!– a que la muerte le entre por esa puerta, y el otro, el de adentro, que trata de liberarse de mí, el «mí» que lo envuelve y encarcela, y trata de ahogarlo, clamando en voz de Agustín: «no puede ya mi cuerpo con el peso de mi alma ensangrentada» (pp. 49-50).

Al proceso de relectura va parejo el de reescritura, dirigida en esta ocasión a criticar, censurar y subvertir la figura del ilustre Almirante. Y qué mejor crítica que la que se puede realizar uno mismo, es decir, la que emane del propio Colón, cual marioneta surgida de la tinta de Carpentier en este gran teatro del mundo.

A través de los recuerdos que Colón relaciona, la narración oscila entre el presente del yo-sujeto-narrador y el tiempo pasado del yo-objeto-narrado; Colón moribundo vs. Colón descubridor del Nuevo Mundo.

Partiendo de esta base, Alejo Carpentier, en su afán por poner al descubierto el pasado del Almirante, ataca tanto su personalidad como la naturaleza de los motivos de su empresa. Del Colón objeto de potencial santidad y devoción de «El arpa», nos trasladamos al Colón humano, terrenal, lujurioso, codicioso, ambicioso, pragmático, bebedor y mentiroso de «La mano». Los siguientes pasajes de la obra dan buena cuenta de todo ello:

> (...) en mis empresas propias [yo siempre pensaba] en llevar una enorme cantidad de toneles en los barcos (...) Noé, antecesor de todos los navegantes, fue el primero en dar ejemplo (p. 53); mujeriego y machista, ya que tras un recuento lujurioso concluye que «de todas las nacionalidades las he catado» (p. 53); ávido de aventuras y ansioso por conocer, pues «de carne sola no vive el hombre, y de mis navegaciones sacaba gran provecho en aprender las artes de marear –aunque, para decir verdad, más me fiaba en mi particular acierto» (p. 55). (...) Cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asomo ante mi natural vocación de farsante, de animador de antruejos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos de Italia, de feria en feria (...) llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas (p. 142).

Esta elaboración intertextual responde a una voluntad de ofrecer otra versión alternativa en el contexto del enjuiciamiento de la historia. Todo ello a través del monólogo introspectivo que adquiere su máxima expresión poética en la parte final, ya que el autor cubano ha ido desmitificando, deconstruyendo y creando su particular visión narrativo-psicológica del Almirante.

«LA SOMBRA»: UN VEREDICTO INTERTEXTUAL PARA RESOLVER EL PROCESO

«La sombra» es la clave final de la novela porque resuelve el móvil de la obra, que es el proceso de beatificación del Almirante. Ahora, la Iglesia se torna «Palacio de Justicia» (p. 153) para someter a crítica y juicio del Espíritu Santo la Historia. Volvemos a encontrar aquí a Carpentier detrás de la figura de Colón, moviéndose con absoluta libertad, ya que decide quiénes serán los testigos de la decisión final de la Sacra Congregación de Ritos.

El juego de intertextualidades operante ahora se conforma como enfrentamiento dialéctico entre la historia crítica y la apologética en relación con el personaje histórico de Cristóbal Colón. Además de este juego, *El arpa y la sombra* renueva su relación con *El Libro de Cristóbal Colón* ahora desde una relación de metatextualidad: «La sombra» sería en esencia una gran paráfrasis del drama del católico francés. Ocupémonos de ello seguidamente.

En relación con los testigos, Carpentier crea el personaje del Postulador, José Baldi, que adopta la postura de Roselly de Lorgues y Léon Bloy. También comparecen a declarar Bartolomé de las Casas, Julio Verne, Victor Hugo, el Obispo de Chiapas y Alfonse de Lamartine; mientras que en este último apartado del relato se citan además a Roselly de Lorgues, Carlos Marx, Juana de Arco, Rodrigo de Triana, Voltaire, Luis XVI... Como afirma Juan Durán Luzio: «todos tienen algo que decir a favor o en contra del Almirante; y lo dicen textualmente»[23]; a ello, Antonio Fama puntualiza y especifica que «estos personajes, al igual que Colón, se mueven en el espacio ficticio del relato como sombras, proyección de los textos que representan, encarnación de sus obras y recitan sus papeles como actores de teatro»[24]. La intertextualidad está aquí de alguna manera proyectada sobre grandes autores y sus obras.

El objetivo final es dramatizar un último encuentro, ahora dialéctico, entre el discurso histórico panegirista-hagiográfico, que traza a un «héroe sublime» (p. 153), y el discurso histórico-crítico alternativo, que presenta a

23
Durán Luzio, *op. cit.*, p. 109.

24
Fama, *op. cit.*, p. 80.

«un simple ser humano, sujeto a todas las flaquezas de su condición» (p. 154), residente ahora en el Hades y que, desde su invisibilidad, asiste a esta especie de auto sacramental.

El debate entre las posturas divergentes de la historia se desarrolla de forma rápida, con presencia del componente humorístico, que el narrador, Alejo Carpentier, va dispensando en las intervenciones que efectúan los comparecientes ante el Tribunal. Así, las cuestiones que van planteando los abogados se adecuan para permitir la introducción de una cita textual directa, original y sin retoques por parte de narrador. Conforme éste va distribuyendo intertextualidad en boca de los distintos comparecientes al proceso, se van planteando la defensa y la acusación. Ambas discutirán sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo en sí mismo, la leyenda negra y la esclavitud defendida por el Almirante y sus relaciones amorosas. Por encima de todo ello, está la figura del Invisible esperando la propia decisión de Carpentier.

Por parte de la defensa –discurso historiográfico convencional y apologético–, el comerciante genovés José Baldi ofrece un alegato que representa la postura de Roselly de Lorgues y Léon Bloy:

> (...) según un cierto Léon Bloy, muy citado por José Baldi en su panegírico, sus milagros superaban los –más corrientes y limitados, si se miraban bien– consistentes en sanar enfermos, hacer caminar al paralítico, enderezar al tullido, o resucitar al muerto. No. «*Pienso en Moisés –decía Léon Bloy–: Pienso en Moisés, porque Colón es revelador de la Creación, reparte el mundo entre los reyes de la tierra, habla a Dios en la Tempestad, y los resultados de sus plegarias son el patrimonio de todo el género humano.*» «¡Olé! –exclama el Abogado del Diablo, con palmadas de jaleador en tablado flamenco–: ¡Olé y Olé!» (p. 161).

Se trata de una personificación de Colón exagerada y desmedida que, junto a la especie de fiesta flamenca en la que parece estar José Baldi, elimina todo tipo de solemnidad. Luego, prosigue la narración con una intervención aún más mitificadora, esta vez realizada por el Postulador de la causa:

> Pero su voz es cubierta por la del Postulador: «*El Conde Roselly de Lorgues no vacilaba en poner el Gran Almirante en seguimiento de Noé, Abraham, Moisés, Juan Bautista y San Pedro, otorgándole el supremo título de Embajador de Dios*». (¡Oh, grande, grande, grande Christophoros, ganaste la partida, tu aureola está en puertas, habrá Consistorio, tendrás altares en todas partes, serás como el gigante Atlas (pp. 161-162).

A todo ello, se suma la palabra de Friederich Schiller a modo de testimonio autorizado de la causa providencial: *«Avanza sin temor Cristóbal. Que si lo que buscas no ha sido creado aún, Dios lo hará surgir del mundo de la nada a fin de justificar tu audacia»* (p. 165).

A esta visión se opone la de la historia crítica, defendida por Fray Bartolomé de las Casas[25], Victor Hugo, Lamartine, Julio Verne, etc. Estos personajes están muertos y se dan cita en el espacio narrativo de forma fantasmagórica; son «las sombras de testigos que el Postulador había invitado a prestar declaración» (p. 162).

Tanto Victor Hugo como Lamartine y Julio Verne se pronuncian desde sus textos. El primero tiene por objeto relativizar los conocimientos del marino genovés declarando lo siguiente:

> Y al punto parécele al Invisible que Victor Hugo se yergue en la barra y dice: «Si Cristóbal Colón hubiese sido un buen cosmógrafo, jamás habría descubierto el Nuevo Mundo.» («Pero tuve un olfato de marino que valía por todas las cosmografías posibles», murmuraba el Invisible.) (p. 165).

Por su parte, Lamartine, «estirado en su levita tribunicia, con mechón atravesado al frente» (p. 171), se encarga de recordar al Almirante «*sus malas costumbres y a su hijo bastardo*» (p. 171). Ante esto, el Invisible se torna agobiado, pues en su ausente presencia percibe que el Tribunal va a tratar sus relaciones ilegítimas, sobre las que el Conde Roselly de Lorgues también tiene algo que decir:

> Me basta –dice el Abogado del Diablo–: porque hemos llegado a una de las cuestiones más graves que aquí habrán de considerarse: el de las relaciones ilegítimas del Almirante con una cierta Beatriz que fue (...) su barragana, su concubina, su querida, (...) «*su amigada*». (...) Nos dice el Conde Roselly de Lorgues: *«A pesar de sus cuarenta y tantos años, su viudez, su pobreza, su acento extranjero, sus canas, quiso ser compañera suya una joven de gran nobleza y rara belleza. Se llamaba Beatriz y, en ella, se anidaban todas las virtudes y toda la donosura de la mujer cordobesa...* (pp. 171-172).

Ante estas palabras, Carpentier nos ofrece a un Almirante Invisible, situación aprovechada para expresar sus sentimientos. Hasta

25 Resulta llamativo que Carpentier sitúe en este proceso a Fray Bartolomé de las Casas en la defensa de la historia crítica de Cristóbal Colón, dado que conocemos gran parte de los textos colombinos gracias a su labor. Sin embargo, no hay que olvidar tampoco que Las Casas fue un defensor del indígena y quizá por ello Carpentier lo coloca frente a Colón, quien comerció con indios.

en este terreno aprovecha el autor cubano para jugar narrativamente con la intertextualidad, con un Colón sensible que

> (...) al oír el nombre de Beatriz se enterneció, (...) haciendo suya la estrofa en que Dante expresa su emoción al ver aparecer a su Beatriz en las orillas del Leteo: ... *el hielo que se había endurecido en torno a mi corazón se hizo suspiros y lágrimas, brotando de mis entrañas, apresurado, por la boca y por los ojos*... (p. 171).

En último lugar, Julio Verne es la figura seleccionada por Carpentier para acusar a Colón de mentiroso, pues *«durante todo su viaje, el Almirante tuvo el cuidado de ocultar a sus compañeros la verdadera distancia que iba recorriendo cada día.»*, a lo que Léon Bloy replica murmurante e insultante: «Si creyó útil hacerlo...» (...). *Pero la gloria de Colón no estaba en haber llegado, sino en haber zarpado.* «¡Imbécil! ¡Capitán Nemo!» (p. 166). Pero no finaliza aquí la tarea de Julio Verne, sino que, junto al padre Las Casas, se van a encargar de abordar el controvertido tema de la esclavitud y la leyenda negra:

> Pero ahora el discurso de Verne se hace seco y preciso como el de un profesor de matemáticas: «Por este viaje, el viejo mundo asumía la responsabilidad de la educación moral y política del mundo nuevo. ¿Pero, acaso estaba a la altura de esa tarea, con tantas ideas estrechas como acarreaba, sus impulsos semi-bárbaros, sus odios religiosos...? Por lo pronto, empezó Colón por apresar a varios indios, con el propósito de venderlos en España (p. 166).

Con ello, el Abogado del Diablo pide «la venia del Tribunal para hacer comparecer a Fray Bartolomé de las Casas, como testigo a cargo» (p. 166) que va a promover la defensa de los indios y cuestiona su supuesto canibalismo ante las preguntas del Presidente del Tribunal:

> ¿Qué hay de cierto en eso de que los indios eran caníbales? Toma la palabra Fray Bartolomé: *«Para empezar diré que los indios pertenecen a una raza superior, en belleza e inteligencia e ingenio... Cumplen satisfactoriamente con las seis condiciones esenciales, exigidas por Aristóteles, para formar una república perfecta, que se baste a sí misma»* (...) «¿Pero comen o no comen carne humana?», pregunta el Presidente. *«No en todas partes, aunque es cierto que en Méjico sí se dan casos, pero es más por su religión que por otra causa. Por lo demás, Heródoto, Pomponio Mela, hasta San Jerónimo nos dicen que había también antropófagos entre los escitas, masagetas y escotos.»* (p. 167).

La respuesta de Léon Bloy a esto es rotunda: *«La esclavitud fue una escuela de paciencia, de mansedumbre, de abnegación»* (p. 168).

Abordada, pues, por parte del Tribunal, la figura de Colón a través de una selección de citas textuales de diverso origen –marcadas en el texto de *El arpa y la sombra* en cursiva– el universo diegético de «La sombra» llega a su fin. El veredicto es importante, pues en mayor o menor medida ahí reside la voz y el voto de Alejo Carpentier en contra del frustrado proceso de beatificación:

> Se esfumaron las figuras de Bartolomé de Las Casas, de Victor Hugo, de Lamartine, de Julio Verne. Desaparecieron –sin alborotos inoportunos, esta vez– los Impugnadores de la Leyenda Negra de la Conquista Española. Se disipan las tenues brumas, pobladas de formas fantasmagóricas, que, para la mirada del Invisible, aneblaban la sala (...). «De lo dicho y escuchado –prosigue el Presidente–, se retienen dos grandes cargos contra el Postulado Colón: uno, gravísimo, de concubinato (...); otro, no menos grave, de haber iniciado y alentado un incalificable comercio de esclavos, vendiendo, en mercados públicos, varios centenares de indios capturados en el Nuevo Mundo (...). El acólito del Protonotario hace circular una pequeña urna negra donde cada miembro del Tribunal introduce un papel doblado. El presidente destaca luego la urna, y procede al escrutinio: «Sólo un voto a favor –dice–: Por lo tanto, la Postulación es denegada» (...). Esto se acabó.» (p. 174).

Tras la sentencia, Carpentier articula a un Almirante hundido en su invisibilidad, apesadumbrado, acongojado después de haber asistido como un testigo más al proceso en el que ha ido replicando las distintas intervenciones intertextuales, en medio de la inmensidad de la Plaza de San Pedro del Vaticano.

El universo diegético creado en «La sombra» finaliza con una última identificación entre el Almirante y el Escritor. Ambos se despiden: el primero, desmitificado tras un proceso de relectura y reescritura; el segundo, tras una larga enfermedad terminal:

> Y quedó el Hombre-condenado-a-ser-un-hombre-como-los-demás, en el lugar preciso de la plaza donde, cuando se mira hacia las cuatro columnatas de Bernini, la columnata frontal oculta tan perfectamente las otras tres, que cuatro parecen una solo. «Juego de apariencias –pensó–: Juegos de apariencias,

como fueron, para mí las Indias Occidentales. Un día, frente a un cabo de la costa de Cuba al cual había llamado yo *Alfa-Omega*, dije que allí terminaba un mundo y empezaba obro: otro *Algo*, otra cosa, que yo mismo no acierto a vislumbrar... (...) Y, en el preciso lugar de la plaza desde donde, mirándose hacia los peristilos circulares cuatro columnatas parecen una sola, el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter (pp. 181-182).

CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar, entre *El arpa y la sombra* y *El libro de Cristóbal Colón* hay una relación intertextual importante. De manera gradual los elementos van surgiendo progresivamente con mayor explicitud. «El arpa» recoge más bien una intertextualidad de carácter más alusivo o testimonial en donde predomina lo implícito; «La mano», en cambio, plantea intertextos de manera más explícita y clara. Finalmente, en «La sombra» más que una relación de intertextualidad, lo que se aprecia es una metatextualidad, en tanto que ésta sintetiza casi totalmente el drama de Paul Claudel. Ahora bien, Alejo Carpentier trabaja dicha metatextualidad incorporando y manejando una amplia red de textos o discursos diversos; conformando un verdadero juego intertextual en el que subyace la voluntad de criticar y desmitificar a Cristóbal Colón.

Dicha deconstrucción / desmitificación se elabora desde las tres partes de la novela de manera distinta con la finalidad de presentarnos a otro Colón. «El arpa» es un acto de afirmación positiva, en casi todos sus momentos, del Almirante y sus logros; «La mano» es la confesión arrepentida (aunque no siempre) realizada por el propio Colón tras repasar narrativamente su existencia vital, desde la infancia hasta el lecho de muerte en el que espera al fraile confesor; «La Sombra» es el proceso final en el que, bajo la figura del Invisible, Colón asiste a ese encuentro con la literatura y la historia en el que definitivamente se le niega la beatificación. Estos tres universos diegéticos interrelacionados sirven a Carpentier para colocarse literariamente tras otros personajes y romper así con la imagen idealizada ofrecida por el discurso histórico convencional durante siglos. De la polifonía de la obra emana un navegante mujeriego, bebedor, ansioso por el oro, mercantilista, falto de fe, oportunista... Un personaje literario con una compleja psicología. En definitiva, como el propio Colón afirma en el monólogo de «La mano»,

(..) fui un Descubridor descubierto, puesto en descubierto, pues en descubierto me pusieron mis relaciones y cartas (…); extraviado me veo en el laberinto de lo que fui. Quise ceñir la Tierra y la Tierra me quedó grande (pp. 145 y 149).

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Doctora en Literatura Hispánica y en Periodismo. Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus investigaciones ha ocupado un lugar preferente la lírica, tanto en la vanguardia (César Vallejo, Pablo Neruda), como en la poesía contemporánea de Perú y México, y en especial Octavio Paz. El modernismo ha sido un lugar constante en su producción crítica, como demuestran las ediciones de poesía modernista (Silva, *Poesías*, Castalia, 1997; Rubén Darío, *Cantos de vida y Esperanza*, Ollero y Ramos, 2004; Herrera y Reissig, *Poesías*, en prensa). En los últimos años el modernismo ha alternado su importancia con la dedicación a los cronistas de Indias, como reflejan las biografías redactadas para la Real Academia de la Historia y su relevante trabajo *La anécdota en la crónica de Indias*. Por último entre los narradores contemporáneos, desde los trabajos iniciales sobre Cortázar y Vargas Llosa sus investigaciones han derivado hacia la narrativa de mujeres (Chile), la figura de Elena Poniatowska y un tema específico: los estudios sobre la imagen.

EL DESCUBRIMIENTO Y LOS HÉROES HISPANOS EN LA LITERATURA MODERNISTA

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA

La literatura finisecular nos ofrece una alternancia entre la detracción hacia lo hispano, producto lógico de las guerras de la Independencia americana, y el rescate de los héroes que han configurado la historia de España.

Manuel Díaz Rodríguez resumía el antihispanismo que se produce en las antiguas colonias durante el XIX cuando destacaba, en la conmemoración de El Día de La Raza, que el odio hacia España se fundaba en dos circunstancias: la incomunicación real entre ambas orillas y una gestión política deficiente. Fruto de las guerras de la Independencia, los recién creados países necesitaban expresar su diferencia frente a lo que fue la opresión y codicia de la península. Efectivamente, si analizamos la historia de la Independencia y las decisiones que se tomaron desde la regencia de España, no podemos sino afirmar con Díaz Rodríguez que la gestión política de la monarquía y sus sucesivos gobiernos fue absolutamente desafortunada[1]. Despropósitos que tendrán su continuidad en los más cercanos sucesos del 98. Esta situación produce una doble actitud: En el caso de algunos iniciadores como González Prada y modernistas avanzados como Blanco Fombona se repite el rechazo de la acción española. Y, sin embargo, otros escritores como Darío eligen a los héroes españoles como paradigmas.

El momento de la Independencia es, especialmente, un tiempo enriquecedor, como nos recuerda Díaz Rodríguez, pues se entrecruzan con la unidad de la raza el pensamiento europeo y el ideario de la independencia iberoamericana centrado en la libertad y bajo el patrocinio del héroe por excelencia, Bolívar:

> Cuando España, después de la independencia, nos volvió la espalda, los iberoamericanos volvimos a todas partes los ojos. Por la raza procedíamos de España, sin duda, pero espiritualmente veníamos también de los enciclopedistas franceses a través de Miranda y Bolívar, a través de aquellos libertadores a cuyos ojos de águila se interponían en vano las fronteras. España sola no bastaba a satisfacer nuestra hambre espiritual[2].

Tal estado de la cuestión no podía aureolar la figura del Almirante, protagonista de la gesta descubridora y de sus consecuencias, tan denostadas durante la Independencia de las colonias. Y, sin embargo, otros hechos confluyen para ocasionar un ligero cambio de actitud y una recuperación de los héroes hispanos. En primer lugar el patriotismo que promueve el Romanticismo y que encuentra su justificación histórica en la invasión napoleónica. Supone una corriente de revisión de la Historia y una recuperación de los mitos como Colón o El Cid. En segundo lugar la tendencia historicista de la pintura, presente desde fines del XVIII, se divulga a través de los grabados en el periodismo[3]. Pintores

1
Paradigmático es el pensamiento político de Fernández de Lizardi, que atraviesa distintas fases: desde una solicitud de autonomía respecto al gobierno peninsular, que pasa más tarde por la petición de una independencia política pero no religiosa hasta llegar finalmente a la conclusión de una independencia absoluta, unida a una acerba crítica en su Historia de la Iglesia (*Correo Semanario de México. Obras Completas. Vol. VI*, México, UNAM, 1982).

2
«Perdido su centro de gravedad al mandoble demasiado brusco de las grandes espadas de la Independencia, volvía después de una centuria a su antiguo centro de gravedad, recobrando su equilibrio. Oscuramente advirtió cómo desde la magna epopeya de la Conquista había sido y no había dejado de ser española» (p. 946). Discurso a todas luces circunstancial, pero a su vez veraz, puesto que más tarde se refiere a él, y señala frente al crítico de ABC, su firme convicción en la realidad de la presencia española en «Sangre de Hispania fecunda» (*Obras selectas*, Madrid, Caracas, Edsdime, 1968, p. 818). El pensamiento que expresa Díaz Rodríguez coincide con el Preliminar de Darío en *Prosas profanas*: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra, mi amante de París».

3
Ejemplos de pintura histórica como «La campana de Huesca», debida a los pinceles de Casado del Alisal se reproducen en *La Ilustración Española y Americana* nº XXXVIIII.

como Villaamil, Benito Mercadé o Ignacio Pinazo defienden, a través de sus cuadros, un patriotismo simbolizado en los mitos históricos que conviven con la valentía de los héroes más contemporáneos de la guerra de la Independencia española[4]. El mismo José Martí no presenta un rechazo de la conquista, sino de la invasión napoleónica, repetida en *Versos libres*[5] y en *Versos sencillos*, seguramente marcado por su vivencia aragonesa: «Para Aragón, para España/ Tengo yo en mi corazón/ un lugar, todo Aragón/ franco, fiero, fiel, sin saña»[6]. Y en tercer lugar contribuyen a fomentar la vertiente heroica dos acontecimientos: La celebración del IV Centenario y los sucesos del 98. La figura de Colón sazona con singular insistencia los ensayos y los discursos al uso de la celebración. Cánovas ante las repetidas críticas de los escasos esfuerzos llevados a cabo para su conmemoración, convoca veladas, sesiones culturales, y promueve la restauración del Monasterio de la Rábida[7].

Durante el Modernismo la perversidad que se le atribuye posteriormente en la novela del «boom» se mantiene atenuada. Las causas se pueden encontrar, entre otras, en el Romanticismo que fagocitó la recreación de las escenas medievales y en el contenido utópico del pensamiento colombino. Un movimiento que, frente al academicismo neoclásico precedente[8] «aspiró a la diversidad y particularidad estilística con la vista puesta en los distintos períodos de la historia». El espíritu heroico se traduce en el concepto del honor y la lealtad escenificados en el drama histórico, que tan caro fue a los poetas españoles.

La gesta de la independencia americana se conjuga con la tendencia heroica de la época que se impone desde el pensamiento político y filosófico. Rodó y Blanco Fombona repiten las calificaciones que Nietzsche atribuye a lo heroico. De hecho, el decadentismo, propio del nihilismo nietzscheano, matiza que el rescate de los héroes ya pertenezcan al medievo o al renacimiento. Decadentismo que finalmente resemantiza la recuperación de la Historia y sitúa al Modernismo en la senda del pensamiento melancólico. La crisis que vive la península forja, en este momento, la añoranza, tan claramente perceptible en *Las sonatas* de Valle Inclán. La Edad Media, época predilecta del Romanticismo y objeto de estudio de los eruditos ilustrados, brinda héroes signados por el binomio éxito/ fracaso como Colón o El Cid, paradigmas de libertad en los complejos momentos de la invasión napoleónica, y afirmación del heroísmo popular.

MELANCOLÍA, UTOPÍA, HEROÍSMO

Casado del Alisal. *Rendición de Bailén.*

Este contexto favorece la reiteración de tres personajes singulares en el Modernismo: Colón, El Cid y Cervantes. Antes de localizar los textos en los que los modernistas hispanoamericanos les citan, creo conveniente hacer un breve inciso sobre cómo el movimiento finisecular lleva a cabo la recuperación de los héroes, en términos a los que ya he aludido anteriormente: la situación histórica que vive la península se aviene con los calificativos más comunes atribuidos a Colón y que pasamos a analizar: heroísmo/cobardía, melancolía y utopía. Añoranza y melancolía, frutos del decadentismo, asentados en el tiempo de un pasado perdido, como nos indica su símbolo más reiterado, Saturno. El sentimentalismo nostálgico del romanticismo se troquela en el modernismo a través de la original concepción de la recreación del pasado (Ricardo Gullón[9]). Un tiempo en el que se entronca la representación colombina del modernismo.

La recreación del pasado supone una variante derivada del tiempo nostálgico y sentimental de los románticos. Comparten Romanticismo y Modernismo la singular predilección por la recuperación de lo perdido, con una diferencia esencial: los románticos «añoran» el pasado y lo lloran. La imitación romántica del pasado más que fiel retrato del momento que representan tiende a retratar el sentimiento de la época concreta a la que hacen referencia. Por el contrario, el Modernismo refleja un espacio y más concretamente el pensamiento modélico sobre el que proyectar su propia concepción, objetiva y a su vez histórica, ajena al sentimentalismo.

4
La toma de Bailén, los Fusilamientos del dos de mayo (*Los desastres de la guerra,* de Goya) son acontecimientos históricos que pueblan las imágenes pictóricas con representación de los dos bandos. Asimismo A. de Beruete disertará sobre el tema en *El cuadro como documento histórico.* Madrid, 1922. J. Caveda le había precedido con su *La poesía como elemento de la historia.* Madrid, 1852. Cf. Carlos Reyero, «Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas. Problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX», *Cuadernos de arte e iconografía.* FUE , II: 4 (1989), en http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0456.html

5
En torno al mármol rojo en donde duerme/ el coso vil, el Bonaparte infame /.../... las banderas/ de tanto pueblo mutilado y roto/ en pedazos he visto ensangrentadas» («En torno al mármol rojo». *Versos libres,* en José Martí, *Poesía completa.* Madrid, Alianza, 1995, p.150).

6
Y la referencia más directa a la guerra de Independencia española con la que obligadamente debía sentirse identificado: «Allá, en la vega florida/ la de la heroica defensa,/ por mantener lo que piensa/ ¡juega la gente la vida. // Y si un alcalde lo aprieta/ o lo enoja un rey cazurro/ calza la manta el baturro/ y muere con su escopeta /.../ Estimo a quien de un revés / echa por tierra un tirano: / lo estimo, si es un cubano; /lo estimo, si aragonés» (VII, *Versos sencillos* en *ibid.*, pp. 173-174).

7
Pero no acalla las lenguas maldicientes que afirman que el Descubrimiento ha sido más celebrado por los Estados Unidos que por España.

8
Al que García Melero define como «el absolutismo del arte que buscaba la unidad y la universalidad, basándose en la recreación del código clásico» (*Arte español de la ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado.* Madrid, Eds. Encuentro, 1998, pp. 4-5).

9
Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo,* Madrid, Alianza ed., 1996.

Jura de Alfonso VI en Santa Gadea. Hiráldez Acosta.

Este original tiempo indica que los personajes históricos serán «recreados», como ocurre con el famoso cuento «La muerte de Salomé» de Rubén Darío. Sin embargo, esta recreación concreta de personajes históricos desaparece en José Martí. En el poeta y liberador cubano tan sólo surge el concepto de lo caballeresco en una amplia acepción que elimina los héroes concretos. Una abstracción que abarca su contrario, el término tirano. La única referencia que permite adscribirle a la crítica de la conquista en su poesía surge de conceptos muy genéricos, como ocurre en «A Néstor Ponce León» o en «Odio el mar»

> Odio el mar que sin cólera soporta
> Sobre su lomo complaciente, el buque
> Que entre música y flor trae a un tirano[10]

¿Por qué no surge la recreación del pasado en Martí ni para ceñirse a ella ni para denostarla? La razón es sencilla, su interés se centra en la actualidad, se encuentra movido por un presente que no le permite ninguna distracción. No busca nostálgicamente traer el pasado a un presente, sino la urgencia de hacer realidad un tiempo nuevo.

La historia, por tanto, se escribe de forma diferente, de acuerdo con la situación particular de cada autor y de cada país de origen. Los héroes hispanos desaparecen para dar paso a símbolos que abarcan un amplio abanico de acepciones y forjan un concepto personal sobre la historia: Rubén Darío, Santos Chocano, Guillermo Valencia, Amado Nervo, Jaimes Freyre, Blanco Fombona, etc. coinciden en enfatizar la labor negativa y a veces nefasta de los colonizadores, pero también en ocasiones digna de elogio, con el ejemplo de Las Casas al frente.

Pese a las posibles polémicas tres figuras preservan y mantienen el concepto heroico del hispanismo: El Cid, Colón y Cervantes[11]. El rasgo común a este triunvirato de personajes histórico-literarios se encuentra en un eje: los tres mantienen un alto nivel de aspiraciones, alcanzan la gloria en un momento de su existencia, pero los tres son víctimas finalmente de su sociedad, o de lo imposible de su empresa, que frena, en definitiva, sus aspiraciones. Símbolos del pensamiento melancólico como veremos a continuación.

La melancolía se aviene con el espíritu heroico, afirma G. Fernández Ariza, quien enfatiza en la obra de García Márquez y Carpentier la bisagra cervantina que amalgama pensamiento heroico y melancolía[12]. En el Modernismo se adopta el concepto de heroísmo que expone Carlyle en su ensayo *Los héroes* (1840): el héroe es aquel personaje que logra aglutinar a la sociedad y orientarla frente al caos y la decadencia, precedente romántico de su homólogo: el superhombre nietzscheano. La relación entre ambas teorías la confirma el hecho de que, en *Ariel*, José Enrique Rodó interpola la cita de Carlyle junto a Nietzsche, para refrendar la simbiosis entre heroísmo y melancolía[13]. Conceptos que se incardinan en otro que asume la efigie de Colón: la utopía, definida por Fernando Ainsa[14] como desajuste temporal, tal vez una inversión que favorece la conversión del pasado en recreación.

La utopía y la melancolía son cualidades distintivas del héroe y mantienen una estrecha relación con el concepto de genialidad y creatividad[15] –vertiente creativa en la que se entrevera la utopía–. Según Roger Bartra[16], es una manifestación más del alma barroca, y su gran representante será el loco de los locos, don Quijote. Los modernistas, a su vez barrocos, proyectan sobre Colón, Cervantes o el Cid, su concepto del espíritu melancólico. Y en concreto José Enrique Rodó aglutina la figura del superhombre y del héroe en Bolívar. Auténticos hombres geniales se adaptan al espíritu dionisíaco que Nietzsche atribuye a lo heroico.

Predecesor de los modernistas, el filósofo alemán, en un poema homónimo, –«Melancolía»–, recoge de la tradición del «furor poético» el emblema de Prometeo. De esta tipología de caracteres expuesta por Platón y Aristóteles, sin duda le atrajo la caracterización de la genialidad, que aplica a su Superhombre. En el poema y en *Así hablaba Zaratustra*, extrapola la cualidad melancólica e indica que su manifestación es el hastío, consecuencia de la incapacidad de salvar el

10
«Odio el mar», *Versos libres*, en *Poesía Completa*, *op.cit.*, p.136. «A Néstor Ponce León», p. 508.

11
La presencia de El Cid en la literatura romántica es constante. No resulta extraño que Manuel Machado lo seleccione para su expresión del decadentismo, se le había anticipado Hartzenbusch en *La jura de Santa Gadea*, también presente en la pintura, obra estrenada en el teatro de *El Príncipe* en 1845.

12
A través de la cita de García Gilbert, *Cervantes y la melancolía*. Valencia, Novatores, 1997 (Cervantes refleja en su obra «el estado agridulce del autoconocimiento, del revelador y lúcido desengaño»), pp. 123-132.

13
José Enrique Rodó, *Ariel*, introd., y notas Belén Castro Morales, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 181-183.

14
Fernando Ainsa indica que el pensamiento utópico desincroniza los tiempos y convierte el transcurso en cronotropo (*La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires, Eds. del Sol, 1999).

15
Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX. I. prólogo y notas de Jackie Pigeaud; traducción de Cristina Serna, Barcelona, Quaderns Crema, 1996*. Según Aristóteles la melancolía caracteriza a los grandes hombres y se manifiesta en una exacerbación de la embriaguez y la lujuria. La genialidad responde al «furor poético» o exaltación del espíritu dionisíaco. En «La hoja de oro», (*Prosas profanas*) Darío se hace eco de esta relación pues la hoja dorada evoca «la autumnal tristeza de las vírgenes locas,/ por la Lujuria, madre de la Melancolía».

16
Roger Bartra, *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001.

presente en un futuro, fruto del tiempo. Al igual que Saturno devora a sus hijos, el tiempo se detiene y la vida se convierte en una pesada carga. El sentimiento melancólico añade el hecho de quedar lastrado por la cercanía de los detractores cuya presencia determina la caída en el hastío[17]. La crítica y la amenaza se ciernen sobre el escritor desde un mundo cercano, como advierte Nietzsche[18]. Guillermo Valencia se hace eco del emblema más característico de la melancolía en su poema: «Un grabado de Durero», en el que presenta el concepto de voluntad nietzscheano junto con la utopía:

> despiertas/ las visiones muertas/ que forjó el Anhelo/.../ «La kábala, eximia/ los trozos de Alquimia / fatigan la alfombra/¿Es debil gemido/ que anuncia el olvido/ o símbolo oscuro / que cifra el futuro? / ¿Es oculta clave del amor humano,/ o el ¡ay! del gusano/ que quiso ser ave?[19].

COLÓN, EL CID, DON QUIJOTE EN LA POESÍA MODERNISTA

Frente a la preferencia de Darío por el Almirante, Amado Nervo y Blanco Fombona reparten su protagonismo con fray Bartolomé de Las Casas y Hernán Cortés. Actitudes antagónicas que entrechocan y bipolarizan la acción conquistadora.

Colón, sin embargo, se queda a medio camino. No es español ni americano, y sin embargo su procedencia le hace desfilar entre la independencia política y la sumisión al gobierno español. Con frecuencia puede aparecer junto al rey navegante, el portugués Don Sebastián, como ocurre con Santos Chocano y Blanco Fombona. Es un caso especial que no siempre puede ser utilizado como reflejo de las críticas o de las alabanzas. Incluso en su obra *El conquistador español del siglo XVI*, Rufino Blanco Fombona advierte: «Se ha criticado mucho y con sobra de justicia, el sistema de encomiendas, no lo inventó un español, sino un italiano: Colón».

Variantes de esta actitud de los conquistadores nos la ofrece Díaz Rodríguez quien comparte con los contemporáneos españoles el interés por los tiempos de la conquista y su deseo de ver convertidos en literatura los acontecimientos de esos momentos tan decisivos de la historia: «En el verso y la prosa nuevos no se han visto reflorecer como debían el milagro de la conquista, ese milagro único, ni los días claros o turbulentos de la colonia»[20].

La rebelión ante la monarquía ocasiona la elección de la figura del Cid como símbolo de la libertad y a su vez de la nobleza que piden para sí los nuevos pueblos americanos. Guillermo Valencia combina en su poema «Himno de la raza» la actitud de los conquistadores y la de Rodrigo Díaz de Vivar y los enfrenta como símbolos antagónicos. Sobre la palabra que inicia el descubrimiento, «Tierra»[21], construye un verso donde el Cid, de ser protagonista, se transforma en un calificativo más: «¡Tierra!/Tierra buena que acoges al hombre/.../ Mundo nuevo que ciñen dos mares/ premio fuiste al valor y a la fe/ Lentos años mordió la violencia / razas tuyas de ignoto vivir, / y otra vino a vengar el agravio / sobre el fiero caballo del Cid».

Colón en el monasterio de la Rábida. Eduardo Cano de la Peña.

Sorprende en el texto su interés por la adecuada interpretación del poema, hasta el punto de insertar anotaciones finales que completen su significado. Un ejemplo lo tenemos en el término «Tierra» palabra con la que se inicia la conquista y que, según el autor es una referencia al 12 de octubre. Y aprovecha para interpolar un tema candente en estos momentos: la necesidad de un panamericanismo que se trata de promover en las distintas conferencias interamericanas. Sus explicaciones del poema avalan la hermandad de los pueblos hispanos: «A la unidad continental solo podrá llegarse por el mutuo afecto, la cooperación, el generoso obrar con los vecinos»[22]. Armo-

17
En el caso de Amado Nervo, conserva los caracteres aplicados por Nietzsche al espíritu melancólico: hastío y cita del espíritu saturnal: «Sí: ¡la vida es mal! Pero la vida/ No concluye jamás. El dios que crea, / Es un esclavo de otro dios terrible/ que se llama Dolor. Y no se harta/ el inmortal Saturno! ¡Y el espacio, / el vivero de soles, lo infinito, / son la cárcel inmensa, sin salida,/ de almas que sufren y morir no pueden/ ¡Oh Saturno inflexible, alfil acaba,/ devora lo creado y rumia luego /...../ Somos tuyos Dolor, tuyos por siempre/ mas perdona a los seres que no existen/ sino en tu mente que estimula el hambre/ ¡Perdón, oh Dios, perdón para la nada! / sáciate ya, ¡Que la matriz eterna, / engendradora del linaje humano/ se torne estéril ... que la vida pare.../ ¡Y ruede el mundo cual planeta muerto/ por los mares sin olas del vacío» (*Obras completas*. Madrid, Aguilar, p. 232).

18
«Avido el buitre graznaba en el valle, /soñándome carroña sobre madera muerta./¡Te equivocaste pájaro devastador,/ aunque momificado descansara en mi leño!/ No viste mi mirada llena de placer/ pasear en derredor altiva y ufana;/ y cuando insidiosa no mira a tus alturas, / extinta para las nubes más lejanas, se hunde en lo más profundo de sí misma/ para radiante iluminar el abismo del ser. /amiga mía, te complaces en manifestarte a mi alrededor /y en mostrarme amenazante el rastro del buitre y el goce de la avalancha para aniquilarme./ En torno a mi respira enseñando los dientes/la apetencia de muerte:/¡torturante avidez que amenaza la vida /.../ Y yo aquí estremeciéndome balbuceo canto tras canto /y me convulsiono en rítmicas figuras:/fluye la tinta, salpica la pluma afilada, /¡oh diosa, diosa déjame - déjame hacer mi voluntad!».

19
Guillermo Valencia, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1955, p.76.

20
«A la entrada de un bosque virgen» (1906), en *Obras selectas*, Madrid, Caracas, Eds. Edime, 1968, p. 775. En alabanza a Chocano que ha sido el primero en atreverse a introducirlo en su obra.

21
«Himno de la raza» y «Anotaciones», en *Obras poéticas completas*, *op. cit*, pp. 443- 453.

22
«Polvo fugaz quitóles el hado adverso/ más tú, Señor entre conquistadores / al sucumbir... perdiste el Universo».

El juramento de Alvar Fáñez. Minaya.

nización política que ya se encontraba prefigurada en el ensayo de José Martí y cuyo esencial paradigma serán los héroes de la independencia americana.

El Cid se suma a Don Juan y a Don Quijote como antecedente de Bolívar en el ya citado discurso de «El Día de la Raza» de Díaz Rodríguez. El libertador venezolano es un ejemplo de la tenacidad de la raza, semejante –añade– a la de los antepasados de la reconquista y «trasunto de cuanto hay de justicia y de belleza en la figura ideal del Quijote (...) Bajo la seducción románico española del don Juan, vivió la plenitud de la vida caballeresca y heroica del Cid. Y también, como el Cid, sigue librando y ganando batallas por nosotros más allá de la muerte»[23].

Bolívar es un reiterado modelo, del que, a su vez, se sirve Rodó, buscador infatigable del imposible panamericanismo: «será siempre el héroe por excelencia representativa de la eterna unidad hispanoamericana»[24]. Palabras que le unen a la red de admiradores de Bolívar como Blanco Fombona[25]. El venezolano finalmente establece un vínculo entre él y el espíritu quijotesco: «El Don Quijote en carne y hueso» que fue Bolívar, en su lecho de muerte, define su fracaso y repite las palabras pronunciadas por el libertador: «Jesucristo, don Quijote y yo, hemos sido tres grandes majaderos»[26].

El ejemplo de los libertadores heroicos encuentra su eco más encomiable en la poesía de Santos Chocano, *El canto del siglo. Poema finisecular*, publicado para celebrar el pasado ante el nuevo siglo (1901), descubre en una plástica y parnasiana descripción, el sueño de Bolívar en los relieves de una figura esculpida:

> Y Bolívar aguárdalo en acecho
> Cual firme gladiador: la frente erguida
> Uno tras otro pie, salido el pecho,
> Es un titán que en épica apostura
> Representa la lucha por la vida (p. 285)

La acción libertadora politiza el descubrimiento en el hoy y lo actualiza, de forma que mediante la recreación del pasado, adapta en provecho propio la experiencia anterior y la crítica. Aprender del pasado, como enfatiza Guillermo Valencia, es una variante más de las acepciones sobre la historia y la conquista. Un ejemplo que funciona como molde que encontramos en los poemas juveniles de Rubén. La asamblea de la Unión Centroamericana, nos brinda el germen de su insistente énfasis en la unidad de los pueblos, que se repite en sus últimas obras: «La 'medusa' de fuego / que se llama Discordia, sin sosiego/ atiza el horno de pasión artera» (p. 82).

Las posibilidades de transformación animan a Díaz Rodríguez a escribir otros dos poemas referidos a la Conquista: «Pregón del Conquistador»[27] y «Segundo Pregón del Conquistador». El tono didáctico y el rechazo de los errores de la conquista se imponen sobre el contenido anecdótico. Pero lo que es más interesante es la constante actualización del pasado: en cita de Rodó sobre su propia obra (*Camino de perfección*) se reafirma en el concepto de «primitivismo» que ambos atribuyen a la raíz española «en vez de pueblo degenerado como tontamente proclaman algunos, del pueblo español puede afirmarse más bien que es pueblo primitivo»[28].

Las críticas alternan con la aceptación de la herencia hispana y Jaimes Freyre recupera el pretérito con la firme convicción de actualizarlo en el hoy. En «Los antepasados» asume sus raíces:

> Hijo soy de mi raza; corre en mis venas
> sangre de los soberbios conquistadores.
> Alzaron mis abuelos torres y almenas;
> celebraron su gloria los trovadores.

Su poesía se adentra en el enigma de Colón. El hálito del misterio se intensifica al localizar la acción en Santiago de Compostela. El poema se jalona con citas literarias en las que Berceo se codea con Trotaconventos, Alfonso X, el conde Alarcos o el Arcipreste de Hita[29]. Sumergido en lo ignoto, propio de la melancolía, como vemos en el primer poema, a Colón le corresponde cerrar con estos

23
Díaz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 950-951. La continuidad de este discurso se encuentra en «Sangre de Hispania fecunda» en el que se asombra de la parvedad de que dan muestra los escritores «Parece como si tales escritores tan solo hubiesen tomado de sus colegas transpirenaicos el mentecato nacionalismo de última hora, que estuvo a punto de sofocar el alma del pueblo francés» y añade « En un brusco ademán de sentimentalidad irritable y herida, España se volvió de espaldas a América: la desconoció, la negó, la ignoró, afectando actitud candorosa de quien rehuye mentar al adversario, como si con el solo hecho de callar su nombre la suprimiera de la naturaleza y de la vida» (pp.808 -809).

24
Emilio Gasco Contell, *José Enrique Rodó. Estudio y antología,* «De Bolivar». Madrid, Cía Bibliográfica española, 1970, p. 105.

25
Convoca en 1826 al Congreso Internacional de Panamá, «con el fin de echar las bases del derecho público americano y erigir, a pesar de los celos locales, el gran poder Iberoamericano, la Sociedad de Naciones» y añade «El hombre de genio veía entorpecidos sus planes por microbios a quienes despreciaba: Santander en Cundinamarca, Rivadavia en Argentina, Páez en Venezuela, Freyre en Chile. Pero aquellos microbios eran una gran fuerza: representaban, sin saberlo, el espíritu de la raza» (*El conquistador español,* en *Escritos políticos*. Caracas, Ayacucho, p. 19). Su interés por la figura del libertador se completa en su obra *Las mocedades de Bolívar*, Caracas, Mº de Educación Nacional, Dpto. de Cultura, 1945, y en su ensayo, «El espíritu de Bolívar», incluido dentro de sus *Escritos políticos*.

26
Op. cit., p. 25.

27
Díaz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 691 y 694.

28
Op. cit. p. 811.

29
«Bajo la luminosa, nocturna estela/y entre la polvareda de los caminos, en busca de Santiago de Compostela/pasan, cantando salmos, los peregrinos».

versos los signos propios: libertad, espíritu heroico e individualidad.

Librado a los destinos y a los azares,
de espaldas a la vida, de frente al cielo,
tiende Colón sus alas sobre los mares,
como un ave gigante que emprende el vuelo[30].

El espíritu heroico que domina en la poética de Jaimes Freyre, adopta el imaginario que asistía a las descripciones de la melancolía, la mirada infinita, la imagen del guerrero y los pájaros que se ciernen amenazantes contra el héroe, y que coinciden con la imagen proporcionada por Nietzsche:

Aún se estremece y se yergue y amenaza con su
[espada
cubre el pecho destrozado su rojo y mellado escudo
hunde en la sombra infinita su mirada
y en sus labios expirantes cesa el canto heroico y
[rudo.

Los dos Cuervos silenciosos ven de lejos su agonía
y al guerrero las sombras alas tienden
y la noche de sus alas, a los ojos del guerrero,
resplandece como el día
y hacia el pálido horizonte reposado vuelo
emprenden[31].

Dos poetas se suman a la nómina de escritores que enfocan los años del descubrimiento: Amado Nervo y Santos Chocano.

El poeta mexicano, sentencia en «El gran viaje» el desacierto de la conquista y de los conquistadores. Y sin embargo, frente a ellos se erige el modelo de Colón, quien desplaza en interrogaciones el futuro de un tiempo lastrado por la crisis finisecular.

¿Quién será, en un futuro muy lejano,
el Cristóbal Colón de algún planeta?
¿Quién logrará, con máquina potente,
sondear el océano
del éter, y llevarnos de la mano
allí donde llegaran solamente
los osados ensueños del poeta?

En las últimas estrofas Amado Nervo interpela a las futuras generaciones y al progreso que puede traer una gesta de las dimensiones que adquiere la colombina.

¿Quién será, en un futuro muy lejano,
el Cristóbal Colón de algún planeta?
¿Y qué sabremos tras el viaje augusto?
¿Qué nos enseñaréis, humanidades
de otras orbes, que giran
en la divina noche silenciosa,
y que acaso hace siglos que nos
[miran?

La mirada que proyecta sobre la figura colombina está marcada por el heroísmo. Frente a Blanco Fombona que, como vimos, afirmaba el carácter italiano de Colón, Nervo expone su raíz española, con motivo del traslado de sus restos tras el desastre del 98: «aun cuando nació en Italia, fue español: Isabel hizo florecer su genio (...). Y no sólo era español Colón; era más; era el símbolo de la España audaz y conquistadora de los siglos XV, XVI y XVII; de la España heroica, de la España caballeresca y pródiga de energías y de sangre...»[32].

Puesto ya el pie en el estribo. Muñoz Degrain.

La actitud de Nervo hacia la conquista se completa con dos poemas «Hoy» y «Ayer», en los que recupera el pasado pre y poscolombino, bajo el epígrafe común de *La raza muerta* (1896): El primero actualiza «La fiesta santa de Quetzalcóatl», en la que el rey medita sobre los augurios fatales del «Dios serpiente»: «Y entonces en un vuelo de naves del Oriente/ vendrán los hombres blancos, que matan con centellas». El futuro se abre paso en Anáhuac, donde «Triunfa Spencer, muere Aquino; cae un mundo, un mundo brota.../ ¡Todo es vida y esperanza!/ Solo el indio trota, trota/ con el fardo a las espaldas y la frente en las tinieblas»[33].

Frente a la utopía americana, se alza el error de la conquista. Pero no sólo el continente americano resulta perjudicado, sino que, indica Rodó en «El camino de Paros», perjudicó también al reino de Aragón, como explica un joven estudiante ante la estatua de Colón:

Inmensa es la gloria de Colón, e indiscutible la belleza de este monumento, pero nunca se presentará mejor ocasión de recordar el non erat hic locus de Horacio (...) Colón no debiera estar aquí. Su estatua quedaría mejor en cualquier otra de las ciudades de España. Cierto que es que aquí desembarcó, trayendo en la mano el orbe de oro que puso en las de Isabel y Fernando; pero, en la parte referente a nosotros, ¿representó esto un beneficio. El espléndido obsequio de Colón fue de gloria para la humanidad, de gloria

30
«En esa sangre hay ondas rojas y azules;/es de un solar mi escudo lustre y decoro. (En cambo de sinople, faja de gules/ engolada de fieros dragantes de oro).

31
«La muerte del héroe», en Amado Nervo, *Castalia bárbara y otros poemas*, prólogo de Leopoldo Lugones, México, Cultura, 1920.

32
«2 de octubre de 1898», en *Obras Completas. Tomo I*. Madrid, Aguilar, 1962.pp. 867. En el artículo «25 de septiembre de 1898», escribe un singular resumen de su concepto de lo heroico: el «lote común» a los héroes es «la voluntad y la fe» y añade «La voluntad es todo, la voluntad lo puede todo (...) nada hay más lamentable e ignominioso que esta enfermedad moderna: la impotencia moral, caracterizada por Shakespeare en Hamlet, en Hamlet que razona y que ya no *puede* querer» (*ibid.*, p. 865). Y, por supuesto, en paralelo con sus contemporáneos el héroe por excelencia será siempre Bolívar.

33
Poesías completas. Barcelona, Teorema, 1982.

Cervantes en Argel. Muñoz Degrain.

y grandeza para España; para Cataluña fue el triste presente de la decadencia. A Cataluña le hirió, si no en el corazón, en las vísceras del vientre. Éramos súbditos del Mediterráneo; el Mediterráneo era la vía del intercambio universal. Compartíamos con las ciudades italianas, con Venecia, con Génova, el dominio de las rutas que llevaban fuera de Europa. Todo esto desapareció desde que fue transportado al Atlántico el ejercicio comercial del mundo; nos hundimos en la despoblación y la pobreza[34].

Las luces y las sombras de la gesta descubridora tienen su más dilatada expresión lírica en *Alma América* de Santos Chocano. En paralelo con sus correligionarios, proyecta una escritura de la Conquista como conglomerado de sueños y realidades encabezados por la utopía colombina: «Colón puso el delirio de su mente;/ pero la realidad ... la puso España». La repetición de las citas sobre los conquistadores y su percepción de la península en su mejor versión de «Madre Patria», no elimina la crítica a la codicia de los españoles. Ni tampoco su crueldad expresada con toda acritud en su *Tríptico heroico* (Caupolicán, Cuauhtémoc, Ollanta). Se empareja, por tanto, con las calificaciones que Blanco Fombona atribuye como características de la idiosincrasia del pueblo español[35] y de las que ni siquiera escapa «El Ingenioso Hidalgo», a quien el genio de Cervantes vistió de arrogancia con la célebre frase: «¿Leoncitos a mí?»[36].

La amalgama de la leyenda negra y la leyenda áurea construyen su discurso heterodiegético: Si «El cofre de joyas de Isabel esparce,/ a través de cuatro siglos, su fulgor;/ y tras la conquista de la Media-Luna/ surge la velera conquista del sol», también sobre el Nuevo Mundo de «mares de ventura» y «tierras de misterio» se vierte la semilla de la discordia «celos de Fernando, grillos de Colón». La expresiva cita «Los celos de Fernando» trae a primer plano la principal polémica y juicio sonado del descubrimiento[37].

Frente a los detractores de la acción conquistadora, la «Crónica alfonsina» desarrolla una singular teoría del «encuentro» en la que Dulcinea, símbolo de la cultura hispana, y Jimena, indígena, pues lleva plumas, ofrecen una simbiosis de conocimiento y experiencia. Ambas dan la mano a los singulares héroes literarios: Don Quijote y Don Rodrigo. De este modo lo literario y lo histórico configuran la mirada que se proyecta en la conquista y contagia con los signos de la realidad y el onirismo el futuro, signado por lo real maravilloso.

La literatura se hace eco de la poesía heroica que es la «poesía más espontánea de la lengua» española en opinión de Blanco Fombona. Y, sin embargo, el más soñador de los descubridores no escapa a la seducción del oro[38]. Se describe, por tanto, al pueblo español como pueblo de actuación paradójica: Carece de sentido práctico pero «ha sido el pueblo de la acción generosa, del ocio romántico, del desprecio caballeresco al utilitarismo térre a térre. Ha sido un pueblo de caballeros, de santos, de héroes. Hasta el mismo Sancho Panza representante del espíritu práctico español, resulta un idealista»[39]. Una barbarie que se aviene con la actitud de Guzmán el Bueno y el Conde Alarcos.

Frente a la barbarie, el ya manido concepto de la civilización se esgrime como factor decisivo del «espíritu civilizador» de las Leyes de Indias. Leyes que son la senda por la que deambulan figuras como Bartolomé de las Casas «honor de España». Protagonista ejemplar que se anticipa a su tiempo por filántropo y humanista, frente al fanatismo. Enfrentado a la acción destructiva de la conquista es el ejemplo de quien se sitúa «al lado del débil contra la fuerza, de la bondad contra el rigor, la justicia contra la opresión»[40].

RUBÉN DARÍO Y LOS HÉROES HISPANOS

Rubén Darío resulta ser un excelente paradigma de la evolución del concepto heroico hispano, centrado en el ejemplo colombino, puesto que la figura de Colón permea toda su trayectoria literaria. Si he acentuado el concepto de melancolía se debe, entre otras causas, a que bajo esta imagen reescribe, recrea Darío a sus héroes. En sus inicios Darío viste con el ropaje característico de los tristes, la bilis negra, a los tres personajes históricos españoles que comparten con Hugo, Baudelaire o Verlaine el parnaso poético: Cervantes,

34
El camino de Paros, p. 88.

35
En *El conquistador Español*, afirma que los españoles no le dan importancia a las maravillas del Nuevo Mundo, pero se interesan por el oro. Su actitud individualista promociona la guerrilla y el caudillaje que finaliza en tiranía, como expone en su capítulo «Dureza de la raza». Estrada Cabrera se une a la nómina que había encabezado Rosas, Facundo Quiroga, Juan Vicente Gómez, Portales (Chile), García Moreno (Ecuador) o Francisco Solano López (Paraguay).

36
En Madrid, por aquel tiempo, 1819, la reacción triunfante asume la actitud de D. Quijote, «molido a palos y hablando de exterminar» (p. 24).

37
La lírica se hace eco de la crítica historiográfica que aún discute si realmente los Reyes Católicos eran conscientes del alcance de las exigencias colombinas, cuando firmaron las Capitulaciones de Santa Fe (Cf. los trabajos de Consuelo Varela).

38
«Aún los mejores, entre los hombres de descubrimiento y conquista, tuvieron la sed y el hambre del oro. Colón mismo no podría ser exceptuado» (*op. cit.*, pp. 27-28).

39
Ibid., p. 90. Más adelante, en la Segunda Parte, al abordar a los conquistadores señala que son movidos por la rapiña, al tiempo vanidosos y sobrios, «despóticos y democráticos, individualistas y religiosos, corajudos y fatalistas. Vengativos, duros, amigos de ceder a la suerte, más guerreros que militares, imprevisores, intolerantes, carentes de sensibilidad, malos políticos, hombres de presa, etc.» (p. 98). La alabanza alterna con la crítica pues páginas atrás había calificado de «festín de antropófagos» el hecho de consumir jamón, calificado de «carne cruda».

40
Ibid., p. 131.

Colón, El Cid, de forma accidental Lope o Góngora, como también lo fue Goya o Valle-Inclán. La paternidad de la presencia y la insistencia en la figura de Colón por parte de Darío puede tener su origen en la influencia de Ramón de Campoamor, cuyo drama lírico «Colón»[41] viste de heroísmo la historia. En los inicios literarios del poeta nicaragüense la figura se consolida como imaginario melancólico, si bien, como veremos, finalmente se convierte en un original modo de calificar.

En «Ingratitud» la imagen del grabado de Durero se conjuga con la presencia de la reina que acompaña al Almirante: «El libro en la mano, la cabeza pensativa». La conjugación de los tiempos sugiere la admiración de la reina por su inspiración melancólica: «Con un libro entre sus manos, / con un mundo en su cabeza/ la frente a inclinar empieza/ cansado de esfuerzos vanos. // Por unas joyas Colón/ legó su soñada tierra; para el numen que él encierra/ sólo encuentra admiración»[42]. Y en general, en estos momentos, la cita de Colón no deja de ser una retórica al uso («Al Ateneo de León el día de su inauguración»): Milton, Voltaire, Mirabeau, Sucre, Ricarte, Colón, son representantes de un continente como crisol de culturas:

> Sucre, Ricaurte, Colón
> con indecible alegría
> ellos vienen este día
> y están en este salón...
> ¿No los veis? ¡Al corazón
> llevad, llevad vuestra mano,
> que su poder soberano
> os mostrará claramente
> latidos de un Continente
> palabras de un ciudadano![43]

El símbolo colombino se intensifica en estos momentos y en «A Don Pablo Buitrago» dibuja una de las ideas que, como indiqué, Nietzsche y Freud trazaban en su dibujo del melancólico, el rechazo y la crítica de los contemporáneos: «Para todo pensamiento/ hay eterno Santo Oficio/.../ ¡La humanidad altanera/ si hay Colones los desprecia;/ y canoniza la necia,/ a quien maldecir debiera»[44].

La utopía rubendariana parangona su bien más preciado, «El libro», con «la brújula de Colón,/ la palabra de Jesús». Uso retórico y exaltado, metáfora que une a Colón con los modelos más valorados por Darío, incluido Victor Hugo, aunque la justificación sea escuchar o cantar al Momotombo:

> Tu voz escuchó un día Cristoforo Colombo
> Hugo cantó tu gesta legendaria.
> Los dos fueron, como tú, enormes, Momotombo,
> montañas habitadas por el fuego de Dios.

De mayor interés es un elemento en sí definitivo para el pensamiento melancólico: la tensión para diseñar un futuro, o el deseo, siempre incompleto, de alcanzar lo imposible[45]: «...es el deseo/ del Genovés intrépido que un día,/ en éxtasis profundo, / a la Iberia potente diole un nuevo mundo»[46].

El Cid, sin embargo, es quien inaugura nuevamente el pensamiento melancólico de Darío en sus adiciones a *Prosas Profanas*. Las dos historias narradas en «Cosas del Cid» trasladan la anécdota de lo popular a su leyenda: el mendigo y la niña, la pobreza y la inocencia se conjugan para enaltecer al héroe en el momento más trágico de su fracaso: El cantar del destierro. Fracaso y honor las dos caras de la moneda más reiteradamente atribuidas al espíritu español como lo manifiestan sus modelos. Esta conjugación de opuestos definen a los arquetipos como D. Quijote o Cervantes en la antítesis de la felicidad y la tristeza: «...el destino/ hace que regocije el mundo entero/ la tristeza inmortal de ser divino»[47].

En *Cantos de Vida y Esperanza* nos encontramos de nuevo con el Almirante, en este caso, a modo de brindis como ocurre en «Al rey Oscar»

> por Lepanto y Otumba; por el Perú, por Flandes;
> Por Isabel que cree , por Cristóbal que sueña;
> Y Velázquez que pinta y Cortés que domeña.

Pero tal vez es más digno de mención cómo paulatinamente Colón pierde, en la Oda «A Roosevelt», su entidad de sujeto para convertirse en calificativo de América: es la «América fragante de Cristóbal Colón, / la América católica, la América española /la América en que dijo el noble Guatemoc...»[48].

Calificaciones que, en «Marina», se enfatizan pues Colón se convierte en un calificativo de las velas: «Velas de los Colones/ Velas de los Vascos/ hostigadas por odios de ciclones/ ante la hostilidad de los peñascos».

Conforme avanza el tiempo, Colón en la poética de Darío abandona su protagonismo como arquetipo, se aleja de su concepción histórica y se lexicaliza. En *La Caravana pasa*, Colón es parte del imaginario y se convierte en un elemento más de la trastienda donde encontrar nuevas metáforas. En Dieppe tras recrearse en la figura de una atractiva quin-

41
La presencia de Campoamor es una característica de esta obra inicial dariana.

42
«Ingratitud», *Los sollozos del laúd,* en Rubén Darío, *Poesías completas*. Madrid, Aguilar, 1955, p. 15.

43
Ibid., p. 20.

44
Ibid., pp. 28-29.

45
Raymon Klibansky, Edwin Panofsky, Fritz Saxo, *Saturno y la melancolía. Estudios e historia de la filosofía de la naturaleza*, versión española de María Luisa Balseiro Madrid, Alianza, 1991.

46
Darío, *Poesías completas, op. cit.*, p. 200.

47
«Un soneto a Cervantes», *Cantos de Vida y Esperanza.*

48
También Blanco Fombona subraya el catolicismo de Colón: «Colón mismo no está exento de excesos religiosos. Escribe como el último sacristán. Se presenta en la Corte con hábito de monje-Aunque el caso de Colón sirva, quizá como ejemplo de forzada concesión a las preocupaciones del ambiente social. Colón, hombre de ciencia, tal vez judío, era doblemente extranjero en España –por su origen y por sus conocimientos– y tal vez sólo para congraciarse con el medio exagera la nota católica, emulando a los familiares del Santo Oficio» (p.152). Curiosamente, al igual que ocurre con Rodó en *El camino de Paros*, surge la individuación del reino de Aragón, frente a Castilla: «La aventura de los conquistadores de América en el siglo XVI es la reproducción, a escala gigante, de la odisea aventurera en los países de Oriente, de catalanes y aragoneses, en el siglo XIV. Es el mismo valor ciego que parte confiando exclusivamente en sí, hacia lo desconocido; el mismo afán de lucro y poder, la misma confianza en el azar...» (p. 308). Y concluye: «Raza heroica por un lado, carece por el otro de sensibilidad» (p. 338).

ceañera semejante a una sirena, su mirada se detiene en «una robusta anciana, como sacada de no sé qué olvidado cuadro» cuya falda «deja ver las columnas de las piernas cubierta por medias de lana, sobre los duros zuecos, dos bien construidas carabelas en que un Colón de Liliput podría ir a descubrir en Noche Buena no importa cuál América de nacimiento!»[49].

Colón gravita sobre el imaginario de Darío convertido en anécdota. Dos poemas del año 1892, uno no publicado y el otro reeditado en *El canto errante* equilibran la balanza de la Conquista. En «Mensajero Sublime», instaura una extraña simbiosis con fray Bartolomé de las Casas, pues Colón se convierte en «Mesías del indio». Por el contrario las nefastas consecuencias de la Conquista son el epígrafe que encabeza el poema dedicado «A Colón». Publicado previamente en *El Heraldo* de Bogotá, Darío responde a las circunstancias en las que nuevamente las esperanzas del panamericanismo se disolvían. El fracaso de Colón es un fracaso infinito que se expande a su conquista. Sobre el Colón de Corsario a Almirante que nos presentaba Consuelo Varela, proyecta su máscara de melancolía Darío. Al igual que en el grabado de Durero el fracaso se origina por las extrañas leyes que rigen el universo o por el fatídico azar que el héroe jamás domina.

> Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
> tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
> la perla de tus sueños, es una histérica
> de convulsivos nervios y frente pálida.
>
> Un desastroso espíritu posee tu tierra:
> donde la tribu unida blandió sus mazas,
> hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra,
> se hieren y destrozan las mismas razas (…).
>
> Ellos eran soberbios, leales y francos,
> ceñidas las cabezas de raras plumas;
> ¡ojalá hubieran sido los hombres blancos
> como los Atahualpas y Moctezumas!
>
> Cuando en vientres de América cayó semilla
> de la raza de hierro que fue de España,
> mezcló su fuerza heroica la gran Castilla
> con la fuerza del indio de la montaña.
>
> ¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas
> no reflejaran nunca las blancas velas;
> vieran las estrellas estupefactas
> arribar a la orilla tus carabelas!
>
> Que más valiera el jefe rudo y bizarro
> que el soldado que en fango sus glorias finca (…)
>
> Duelos, espantos, guerras, fiebre constante
> en nuestra senda ha puesto la suerte triste:
> ¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante,
> ruega a Dios por el mundo que descubriste!

La crítica a Colón es sobre todo una crítica a la fatalidad de la Conquista. Los modernistas asumen la responsabilidad y la tragedia de enfrentar un futuro condenado de antemano por la corrupción. El paraíso se degradó en el infierno.

Colón no volverá a fungir como héroe. Su acción se invierte en el juicio que le hace la historia y la literatura. Su acción heroica se transforma en su mejor caricatura. El tiempo le condena y la narrativa se encarga de infringirle el castigo. Sobre el papel jugado en el Descubrimiento gravita su egoísmo y su olvido de la comunidad, ya sea española o indígena.

Conforme avanza el tiempo en el siglo XX, la mirada americana sobre Colón y el Descubrimiento resemantizan la figura del descubridor. Caprichoso, vano, violento, víctima de un temperamento que se puede calificar de melancólico, la efigie de Cristóbal Colón se pervierte y muestra su otra máscara, la del germen del horror. A las obras de Alejo Carpentier y Roa Bastos, que con tanto acierto analizara Rosa Pellicer[50], se suman otras cuyo tema es la conquista como *Réquiem en Castilla del Oro,* de Julio Valle Castillo. El hecho de reincidir la nueva novela en la figura de Colón nos lleva a considerar el descubrimiento como una de las calas que troquela el pensamiento de la identidad.

Como dirá Darío, la antorcha, el fuego de los dioses, está en manos de los pueblos americanos, «Los modernos Ícaros», descubridores en potencia de un continente desconocido, rico en futuro, la nueva Atlántida, el paraíso. Campo para la Utopía.

> Y si el luchador ha de triunfar, triunfará, pues la fatalidad del bien es igual a la fatalidad del mal, y en donde el acorazado que sabe a dónde se dirige, se hunde, la Carabela de Colón, pasa, guiada por el destino hacia en donde ha de aparecer la deseada América.

49
Rubén Darío, *La caravana pasa*, tomo II, edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, Berlín, Tranvía, 2000, p. 159.

50
Véase Rosa Pellicer, «Colón y la busca del paraíso en la novela histórica del siglo XX (de Carpentier a Roa Bastos)», *América Sin Nombre*, 5-6 (diciembre 2004), pp. 181-187.

EL CAUTIVO CAUTIVADO: GONZALO GUERRERO EN LA NOVELA MEXICANA DEL SIGLO XX

ROSA PELLICER

Rosa Pellicer

Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Zaragoza. Su interés investigador se ha dirigido, principalmente, hacia Borges, Bioy Casares y sus obras en colaboración. También se ha ocupado de cuestiones relacionadas con las crónicas de Indias, como los espacios míticos o la visión americana del descubrimiento y la conquista. Ha publicado algunos trabajos sobre la imagen de la mujer en la prosa hispanoamericana del fin de siglo. Sus últimos estudios están dedicados al género policial en la Argentina.

Uno de los episodios más conocidos de la conquista de la Nueva España es el del encuentro de Cortés con Jerónimo de Aguilar y el desencuentro con Gonzalo Guerrero. La historia de un hombre que, habiendo naufragado años antes, consigue sobrevivir a toda serie de adversidades y es finalmente rescatado por los suyos se inscribe dentro de la larga tradición del tema de los naufragios y los peligros del mar. La narración del naufragio presenta habitualmente cuatro secuencias: desencuentro, encuentro, integración y retorno. Se puede producir la pérdida de la propia cultura y la adquisición de la cultura india, lo que pude ser considerado como el nacimiento a una vida nueva, de la cual el signo más claro es la desnudez y el olvido de hábitos anteriores. En el caso de Guerrero, bautizado así por López de Gómara, falta la secuencia habitual del retorno[1].

La insólita actitud de Gonzalo Guerrero se convierte en un paradigma de la elaboración de un personaje y de la reescritura de la historia «oficial» en las últimas décadas. Poco se sabe del español que en 1511, en la travesía del Darién a La Española al mando de Valdivia, naufragó en las costas de la península del Yucatán en los bajos de las Víboras, cerca de Jamaica. Su historia está indisolublemente unida a la de Jerónimo de Aguilar, ya que el resto de los compañeros de naufragio, de número indeterminado, murieron en distintas circunstancias. Hay que tener en cuenta que los sobrevivientes estuvieron a merced de los indios como cautivos, y algunos fueron víctimas de la antropofagia ritual. Logran escaparse siete, y finalmente quedaron sólo Aguilar y Guerrero, que adoptaron posturas contrarias ante la nueva cultura, ya que el de Écija se asimiló sólo superficialmente a la cultura y sociedad indias para conservar su vida. Así aprende la lengua y sirve con fidelidad a su cacique, llamado Taxmar en algunos textos, para conservar su vida, pero conserva en todo tiempo su libro de Horas e intenta regirse por el calendario europeo. Exteriormente, pasados siete años, su aspecto es el de un indio y como tal es tomado por los españoles de la expedición de Cortés. Andrés de Tapia, el marinero que salió al encuentro de la canoa donde estaba, lo describe así:

> Vieron tres hombres desnudos, tapadas sus vergüenzas, atados los cabellos atrás como mujeres, e sus arcos e flechas en las manos. Dos de ellos muestran miedo ante los españoles, pero uno se dirige a los españoles diciendo: «Señores, ¿sois cristianos, e cuyos vasallos[2]?»

Bernal Díaz del Castillo, a quien debemos la narración más completa de las desventuras de Aguilar, muestra alguna leve variante respecto del breve relato de Tapia y proporciona detalles, que repetirán más adelante. Las palabras que pronunció fueron menos educadas y más espontáneas: «en español, mal mascado y peor pronunciado, dijo: 'Dios y Santamaría y Sevilla'». Añade que Cortés y su hombres no lograban distinguir al cristiano de los indios,

> porque le tenían por indio propio, porque de suyo era moreno e trasquilado a manera de indio esclavo, e

1
La diversidad de nombres (Guerrero, Aroza, Azora, Morales…), origen, oficio bajo los que aparece «Gonzalo Guerrero» ha sido estudiado, entre otros, por Salvador Campos Jara (Cf. «Gonzalo Guerrero, anotaciones entre la historia y el mito», *Estudios del Hombre 2*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 75-98).

2
«Relación hecha por el señor Andrés de Tapia sobre la conquista de México», en Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos inéditos para la historia de México*, II, México, Porrúa, 1971, p. 556.

Estatua en honor a Gonzalo Guerrero. Akumal (Quintana Roo, México).

traía un remo al hombro e una cotara vieja calzada y la otra en la cinta, e una manta vieja muy ruin e un braguero peor, con que cubría sus vergüenzas, e traía atado en la manta un bulto, que eran unas Horas muy viejas[3].

Bernal Díaz del Castillo es de los pocos historiadores, junto con Solís[4] que lo sigue en este episodio muy de cerca, que aluden a que Aguilar pronunciaba ya mal el español, buena prueba de su aindiamiento. Las Casas comenta que lo distinguieron por las barbas. Resulta interesante que algunos autores, al referirse al aspecto que tenía Aguilar, lo describen con la nariz y las orejas horadadas, rayados la cara y el cuerpo, como los propios indios. Es obvio que tanto Muñoz Camargo, como Terrazas y Lasso de la Vega confunden su descripción con la de Guerrero. En los poemas épicos se acentúa el aspecto extraño del personaje, insistiendo en su asimilación, bien que superficial, a los indios, en una representación tópica de la imagen del indio, semejante a de un Lope de Vega o un Tirso de Molina. Un buen ejemplo es la descripción de Lasso de la Vega:

> En tierra saltan de arcos ocupadas
> Las manos, y de agudos passadores,
> De palo, y pedernal muchas espadas,
> Matizadas de mil varios colores;
> Piernas, manos, y caras esmaltadas,
> De cárdeno color muchas labores,
> Los vezos de la boca agujerados,
> Do sortijones de oro traen colgados[5].

Algunos autores insisten en que sólo la necesidad condujo al de Écija a adoptar la vida y las costumbres de los indios, y en que siempre guardó la ley de Dios, como demuestra su firmeza ante las diversas tentaciones a las que fue sometido, principalmente contra la castidad. La historia de Aguilar es mejor conocida: se fue con Cortés, al que sirvió de intérprete, parece que tuvo hijos con una india, y finalmente murió de sífilis.

La actitud de su compañero Gonzalo Guerrero es excepcional porque supone una asimilación incondicional a la cultura y la sociedad indígenas, mucho menos habitual que la identificación en sentido inverso, como ocurrió en el caso de la Malinche[6]. Guerrero, al parecer marinero de Palos, adopta la lengua, las costumbres y, tal vez, la religión de los mayas, hecho tan sorprendente que un buen número de historiadores intentarán explicarlo[7]. Recordemos brevemente el caso: conocida por medio de una carta la cercanía de Cortés, Jerónimo de Aguilar la puso en conocimiento de Guerrero, que se negó al ofrecimiento de volver con los españoles. Según las fuentes utilizadas por los que se ocupan del episodio, Aguilar mandó una carta Guerrero, o bien fue personalmente a comunicárselo. Es importante señalar que en ningún momento los hombres de Cortés llegaron a ver al de Palos, desconocimiento que no impedirá su descripción, hecha por Aguilar. La transmisión de su historia tiene interés: Cortés no habla de Guerrero, hecho explicable porque no supuso nada para su empresa, en todo caso un fracaso al no lograr que lo acompañara. Andrés de Tapia supone que Jerónimo de Aguilar ni siquiera llegó a avisarlo al suponer que

> no querría venir, por otras veces que le había hablado, diciendo que tenía horadadas las narices y orejas, e pintado el rostro y la manos, e que por esto no lo llamó cuando vino[8].

Es a Bernal Díaz a quien debemos el relato más completo de la historia. Cuenta que Jerónimo de Aguilar, en cuanto hubo leído las cartas que le envió Cortés, pidió licencia a su amo y fue a buscar a Guerrero. La respuesta de éste es bien conocida:

> Hermano Aguilar, soy yo casado, tengo tres hijos, y tiénenme por cacique y capitán cuando hay guerras: íos con Dios, que yo tengo labrada la cara e horadadas las orejas, ¿qué dirían de mí desque me vean esos españoles ir desta manera? E ya veis estos mis tres hijitos cuán bonicos son. Por vida vuestra que me deis desas cuentas verdes que traéis, para ellos, y diré que mis hermanos me las envían de mi tierra.

Díaz del Castillo pone en escena a la mujer de Guerrero, que no aparece en ningún otro texto. Ella responde airadamente a la propuesta de Aguilar: «Mira con que viene este

3
Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de C. Sáenz de Santamaría, Madrid, CSIC (Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo), 1982, I, p. 53.

4
Escribe Antonio de Solís que Aguilar «no acertaba a desasirse de la costumbre, ni a formar cláusulas enteras, sin que tropezase la lengua en palabras, que no se dexaba entender». (*Historia de la conquista de México*, Barcelona, Imprenta de los PP, Carmelitas Descalzos, 1766, p. 49).

5
Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte de Cortés valeroso y Mexicana*, Madrid, Pedro Madrigal, 1588, p. 23 y *Mexicana,* ed. de José Amor y Vázquez, Madrid, Atlas, 1970 (BAE, 232), p. 28.

6
Comenta Todorov: «Curieux en ce qu'il illustre l'une des variantes possibles du rapport à l'autre, le cas de Guerrero n'a pas une grande signification historique et politique (en cela aussi il est le contraire de la Malinche): son example n'est pas suivi et il est clair pour nous aujourd'hui qu'il ne pouvait l'être, il ne correspondait en rien au rapport des forces en présence» (Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, París, Seuil, 1982, p. 202).

7
Para Jaime Concha el esquema de los efectos del cautiverio en sus virtualidades ideales es triple: «desjerarquiza, transgrede fronteras y genera un movimiento de fusión» (Jaime Concha, «Réquiem por el 'buen cautivo'», *Hispamérica*, 15:45 (diciembre 1986), p. 8).

8
Tapia, *op. cit.*, p. 557.

esclavo a llamar a mi marido; íos vos, y no curéis de más pláticas». Aguilar vuelve a tratar de persuadir a su compañero, «que mirase que era cristiano, que por una india no se perdiese el ánima; y si por mujer e hijos lo hacía, que la llevase consigo si no los quería dejar; y por más que dijo e amonestó, no quiso venir»[9]. Las palabras de la mujer son interesantes porque establecen la diferencia entre Aguilar, un mero esclavo, y su marido, capitán de los ejércitos. Más adelante se nos informa de que no sólo dirige las guerras contra enemigos indígenas, sino que es acusado de prepararla contra los propios españoles, como sucedió en la expedición de Francisco Hernández de Córdoba. Cortés, ante tan gran traición, dice airadamente: «En verdad que le quería haber en las manos, porque jamás será bueno. ¡Dejarlo he!».

Además del relato de Bernal Díaz, elaborado retóricamente, tiene particular importancia para la construcción del personaje de Gonzalo Guerrero en el siglo XX, la relación de Fray Diego de Landa, tanto porque añade detalles nuevos como porque lo presenta totalmente asimilado a la nueva cultura, no sólo amante de su familia y capitán de sus ejércitos, sino también convertido en «indio» y en idólatra. La importancia de sus palabras justifica la longitud de la cita. Después del naufragio,

> [...] esta pobre gente vino a manos de un mal cacique, el cual sacrificó a Valdivia y a otros cuatro a sus ídolos y después hizo banquetes (con la carne) de ellos a la gente, y que dejó para engordar a Aguilar y a Guerrero y a otros cinco o seis, los cuales quebrantaron la prisión y huyeron por unos montes. Y que aportaron a otro señor, enemigo del primero y más piadoso, el cual se sirvió de ellos como de esclavos; y que el que sucedió a este señor los trató con buena gracia, pero que ellos, de dolencia, murieron quedando solos Gerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, de los cuales Aguilar era buen cristiano y tenía unas horas por las cuales sabía las fiestas. Y que éste se salvó con la ida del marqués Hernando Cortés, el año de 1519, y que Guerrero, como entendía la lengua, se fue a *Chectemal*, que es la Salamanca del Yucatán, y que allí le recibió un señor llamado *Nachancán*, el cual le dio a cargo las cosas de la guerra en que (est)uvo muy bien, venciendo muchas veces a los enemigos de su señor, y que enseñó a los indios a pelear mostrándoles (la manera de) hacer fuertes y bastiones, y que con esto y con tratarse como indio, ganó mucha reputación y le casaron con una muy principal mujer en que hubo hijos; y que por esto nunca procuró salvarse como hizo Aguilar, antes bien labraba su cuerpo, criaba cabello y harpaba las orejas para traer zarcillos como los indios y es creíble que fuese idólatra como ellos[10].

Años más tarde de la llegada de Cortés a Cozumel, en 1528 Guerrero vuelve a rechazar la invitación de Montejo de unirse a los españoles e incluso parece que organiza la guerra contra éste y Dávila, siéndole culpable de la derrota inicial, como quiere Gonzalo Fernández de Oviedo, quien lo califica de «mal cristiano», «traidor e renegado marinero llamado Gonzalo»[11]**.** Finalmente, en la carta de Andrés de Cereceda de 1536 se habla de la muerte de Guerrero en 1534 por un tiro de arcabuz, cuando fue a ayudar al cacique Ciçumba en Honduras contra Pedro de Alvarado[12].

Así las cosas, es sobre todo a partir de la década de los 70 cuando asistimos en México a la transformación del escurridizo Gonzalo Guerrero en un mito, en un «icono cultural». A las confusas y escasas noticias de la historia «oficial» han venido a añadirse unas supuestas memorias de Gonzalo Guerrero, publicadas por el periodista Mario Aguirre Rosas en 1975, bajo el título de *Gonzalo Guerrero, padre del mestizaje iberoamericano*, que serían la transcripción de sus escritos realizados en unas pieles de venado y en unos papeles. Este supuesto documento habría estado en poder de los mayas hasta 1935, que pasó a un coleccionista de la ciudad de México. Otras memorias con apariencia de historicidad son las de Fray Joseph de San Buenaventura, *Historias de la conquista del Mayab. 1511-1697*, publicadas en 1994, en las que se supone que el fraile franciscano transcribe en 1724 el «Relato de Gonzalo Guerrero», escrito por él en unas pieles de venado y en trozos de papel que le pudieron dar Hernán Cortés o Francisco de Montejo. Leemos en el relato que Guerrero pidió a Cortés un cuchillo y papel para guardar la memoria de los acontecimientos:

> [...] que si fuese de buen parecer que yo tenga un cuchillo castellano y unas hojas de papel recado con lo que yo escriba, tendré memoria de la su llegada a esta tierra y tendré memoria de vosotros y de los que vengáis con el señor capitán de Castilla; y así os ruego

9
Díaz del Castillo, *op.cit.*, p. 50.

10
Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas del Yucatán*, introd. de Ángel Mª Garibay, México, Porrúa, 1973 (1ª ed. 1959), pp. 6-7.

11
La respuesta de este «Gonzalo, marinero» al requerimiento de Francisco de Montejo es la siguiente: «Señor, yo beso las manos de vuestra merced, e como soy esclavo, no tengo libertad, aunque soy casado e tengo mujer e hijos, e yo me acuerdo de Dios; e vos, señor, e los españoles, ternéis buen amigo en mí.» (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. de Juan Pérez de Tudela, Madrid, Atlas, 1959 (BAE 119), III, libro XXXII, cap. III, p. 405). Las razones que movieron a Gonzalo Guerrero a quedarse entre los indios, así como los pormenores de su historia, varían, y aun se contradicen, entre distintos historiadores y han sido estudiadas, entre otros, por Rolena Adorno, Salvador Campos, Rolando J. Romero, Roseanna Mueller. Para su presencia en la épica remito a mi artículo «Gonzalo Guerrero, el primer aindiado. (Historia y literatura, siglos XVI y XVII)», *Nuevo Texto Crítico*, 5:9-10 (1992), pp. 61-72.

12
Rolena Adorno resume la información sobre las circunstancias de su posible muerte: «la carta del gobernador Andrés de Cereceda de 1536 aparentemente anuncia su muerte [...] llamándole «Gonzalo Azora», o en otras transcripciones «Gonzalo Aroça» [...]. En el valle del Río de Ulúa en 1534, Pedro de Alvarado atacó la fortificación principal del cacique Ciçumba; en esta ocasión se supone que Gonzalo Guerrero habría llevado tropas mayas para socorrer al cacique [...]. Dos años más tarde en su informe al emperador Cereceda afirmaba que «con un tiro de arcabuz se había muerto un cristiano que se llamaba Gonzalo Azora, que es el que andaba entre los indios en la provincia del Yucatán veinte años ha y más». [...]. Y esto ha bastado entre los historiadores para establecer la identidad entre Azora, Morales y Guerrero, que aparece en un momento posterior.» (Rolena Adorno, «La estatua de Gonzalo Guerrero en Akumal. Iconos culturales y la reactualización del pasado colonial», *Revista Iberoamericana*, 63:176-177 (julio-diciembre 1996) p. 913).

yo me lo hagáis saber para que yo tenga memoria de aquesto[13].

Aunque sus editores mantienen la autenticidad del documento, parece razonable pensar que se tratar de memorias falsas, de falsificaciones de documentos antiguos que nunca existieron, no sólo porque nunca aparecieron los originales, sino porque hay contradicciones entre los textos de San Buenaventura y de Aguirre Rosas. Las diferencias fundamentales entre estos dos textos se deben al momento de su publicación. Tiene interés señalarlas ya que estas «memorias» serán en algunos casos el punto de partida de las obras de ficción. Las de 1975 presentan a un Gonzalo Guerrero de origen humilde; las de 1994 como un hombre de armas y letras; el primero es rebelde y aun traidor contra los españoles y capitán de los mayas; en el segundo es pacífico y leal a los españoles, además añade un hijo mestizo que se rebela contra la colonización española, y acaba invirtiendo la historia de su padre: es cautivo de los españoles, aunque luego lo liberen. Como indica Rolena Adorno:

> Si el primero de estos dos Gonzalos es típico de los años 1970s, leal a su nueva patria y su defensor, genera a la vez una familia que se conforma con la imagen clásica de un mestizaje feliz y armonioso. El segundo Gonzalo, de los años noventa, es el que genera con el mestizaje todos sus conflictos y traiciones interiores; es decir, ofrece una conceptualización más actualizada del mestizaje[14].

La reinvención del personaje –de traidor a «padre del mestizaje»– se basa en unos elementos que se manifiestan en los distintos historiadores. A modo de síntesis, la estructura que se transmite es la siguiente:

- Sobrevive a un naufragio y llega a las costas del Yucatán en 1511. Cuando llega Cortés en 1519, sólo quedan Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero. Aguilar regresa con los españoles, mientras que Guerrero se queda con los mayas.
- Se casa con una noble maya y tiene hijos, en número variable.
- Tiene el cuerpo tatuado y las orejas horadadas.
- Se convierte en instructor y dirigente de los indígenas en temas de guerra, en *nacón.*
- Su negativa a volver con los españoles lo convierte en un traidor e idólatra.
- Muere peleando contra los españoles[15].

La elevación de Gonzalo Guerrero a icono cultural, símbolo del mestizaje e incluso padre de la patria, se refleja tanto en su presencia iconográfica como literaria. Así, tenemos el grupo escultórico de Guerrero y su familia realizado por Raúl Ayala Arellano en 1974 del que hay una fundición en Akumal y otra en Mérida. La interpretación que hace al autor anónimo de un folleto editado con ocasión de la inauguración del retrato de Guerrero y su familia maya es totalmente utópica:

> Gonzalo contempla el mar, el viento del Caribe juega con su cabello. Él es marinero y esparce su vista en una mezcla de melancolía y desafío…Los chalchihuites no se relacionan en nada con lo que usaba al salir del puerto de Palo. Ya no es uno sino que está ligado con amorosas ataduras a los hijos de su unión con la noble maya que tranquila y serena dirige a él la mirada mientras amamanta al más pequeño de sus críos…Cierra el conjunto la pequeña que, sin saber de su origen, juega con el viejo casco de su padre…Ella está al sol, al aire y al agua. Nació libre y feliz. Tiene padre y madre que la protejan y pertenece al mundo que la rodea[16].

Además de un mural en el ayuntamiento de Mérida de 1978, pintado por S. Cuevas, titulado *Origen del mestizaje*, en el que también figuran la mujer de Guerrero y un hijo mestizo, a Gonzalo Guerrero se le dedica una estrofa del «Himno a Quintana Roo» (1985), con letra de Ramón Iván Suárez Caamal y música de Marco A. Ramírez, en la que se sigue insistiendo en su carácter del padre del mestizaje:

> Esta tierra que mira al oriente
> cuna fue del primer mestizaje
> que nació del amor sin ultraje
> de Gonzalo Guerrero y Za'asil[17].

La historia de Guerrero se puede considerar un ejemplo, que prácticamente quedó fuera de la historia, de lo que no pudo ser, un futuro de armonioso mestizaje. Las escasas noticias sobre su persona, de la que desconocemos hasta su nombre, propician su construcción ficticia. Los autores de ficciones parten de los escuetos testimonios de la historia oficial para crear un mundo posible, intentando conseguir ese doble carácter de la ficción que propuso Juan José Saer en su ensayo «El concepto de ficción»:

> La ficción no es, por lo tanto, una reinvindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo

13
Fray Joseph de San Buenaventura, *Historia de la conquista del Mayab. 1511-1697*, Solís Robleda, Gabriela y Bracamonte y Sosa, Pedro (Eds.), Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 1994, p. 55. Para la caracterización del personaje en este «relato», véase el estudio de Persephone Braham, «El feliz cautiverio de Gonzalo Guerrero», *Hispanic Review*, 74:1 (winter 2006), pp. 1-17.

14
Rolena Adorno, «La pertinencia de los estudios coloniales para el nuevo milenio», *Andes*, 11 (2000).

15
Como señala Salvador Campos: «Guerrero cobra – como personaje histórico localizado en los orígenes de la nación mexicana-una distinta vitalidad mítica y que, las distintas versiones, constituyen *variaciones* de una estructura, inconsciente o no, que transmitieron informantes y redactores.» (Salvador Campos Jara, «Gonzalo Guerrero, anotaciones entre la historia y el mito», *Estudios del Hombre*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2 (1995), p. 90).

16
Cf. Adorno, *op.cit.*, p. 909.

17
www.qroo.gob.mx/qroo/Estado/Himno.php

falso de un modo deliberado-fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera-, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. [...] La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar la credibilidad[18].

La mayoría de las construcciones de la vida de Gonzalo Guerrero son especulativas. Para dar apariencia de verdad sus autores, a excepción de la novela de Otilia Meza, señalan las fuentes consultadas en la bibliografía final, intercalan citas sin preocuparse demasiado por el rigor filológico, y mencionan a historiadores de Indias y contemporáneos. Además, para la recreación de la vida de los mayas, se basan en estudios antropológicos. Antes de comenzar el recorrido, cabe observar que Gonzalo Guerrero no ha tenido todavía demasiada suerte con sus «biógrafos»; todos los textos están descuidados y no sólo por el «fuego de las erratas» y las incorrecciones ortográficas, sino por errores de bulto como anacronismos no deliberados y graves desacuerdos sobre el carácter del personaje y su modo de expresión, entre otras cosas.

La primera novela mexicana en la que Guerrero es protagonista absoluto –dejando de lado las falsas memorias públicas por Aguirre Rosas– es *Gonzalo Guerrero. Novela histórica* (1980) de Eugenio Aguirre[19]. En ella se alterna la primera y la tercera persona para narrar las venturas y desventuras de su protagonista, iniciadas en España, de las que no me voy a ocupar. Aguirre presenta a un soldado que, antes de pasar a Indias con Valdivia, está atormentado por la profecía del gitano Don Elear –«¡Nunca regresarás!», imitando a la historiografía clásica y de Indias en la que la profecía era un elemento de la historia, a la que se unen sus propias pesadillas. Ambos recursos funcionan como prolepsis narrativas:

> Rogóle que le explicara, que le descifrase los hilos del sueño, de aquella pesadilla que hablaba de una eterna ausencia, de una pérdida total de los atributos de su personalidad. ¿Caería en el infierno, en las heces de la idolatría[20]?

Nacido en Palos, el Gonzalo Guerrero de Eugenio Aguirre es un hombre de guerra y marinero, por lo tanto carece de letras. Desde el primer capítulo se muestra como un paladín contra la esclavitud que sufren los negros, lo que adelanta su actitud ante la conquista española y hará que, sin demasiados conflictos de lealtades, combata a los españoles. Una de sus características, ausente en los demás escritos sobre el tema, es la lascivia, que le lleva a tener relaciones sexuales con buena parte de las mujeres con las que se va encontrando: desde Rosario, la novia española, a su propia esposa Ix Chel Can, a la que será fiel, pasando por doña Marina y, durante el cautiverio de Taxmar, por la esclava Ix Náu Nic, «florecilla», cuyas «hazañas cortesanas» llenas de «lascivia desenfrenada» le causan admiración en el recuerdo. También insiste en lo durísimos que le resultaron los períodos de abstinencia sexual. Tal actitud sirve para resaltar la castidad de Jerónimo de Aguilar, que es capaz de soportar las más duras pruebas, como estar durante tres días a solas con Ix Mucuy, la hija de Taxmar, quien se la ofreció en matrimonio.

Desde el principio, Gonzalo Guerrero es fascinado por la civilización de los mayas. Continuamente entona la alabanza de su organización, sus costumbres, sus maravillas arquitectónicas, sus saberes, lo que facilita la adopción paulatina de la nueva cultura. El primer paso es vestirse el *ex* de los indios; el segundo, el aprendizaje de la lengua, gracias a Taxmar, que permite a los cautivos Aguilar y Guerrero el conocimiento de un mundo distinto, y que llevara prácticamente al olvido del propio idioma[21]. Si con Taxmar, a pesar del buen trato, era todavía un esclavo, cuando es regalado a su aliado Na Chan Can, cacique de Chetumal, su situación cambiará radicalmente, ya que tiene el firme propósito de «superar su estado de indigencia social, a costa de lo que fuere» (p. 132). Así demostrará su maestría y valentía como cazador, superará duras pruebas, entre ellas seis meses de abstinencia sexual, hasta lograr la libertad y sus privilegios:

> Sus derechos fueron los de un patricio y sus privilegios los de un ciudadano destacado. Pudo usar armas para defenderse de las ruines fieras de los bosques, de sus enemigos personales; contar con una parcela y una habitación propia en los linderos del poblado; casarse, si así lo deseaba; y aspirar, en la rama de las armas, al cargo de capitán o de *Nacón* en un trienio (p. 133).

Dentro de lo que está dispuesto a hacer para lograr un lugar preeminente en la sociedad se encuentra el matrimonio con la hija de Na Chan Can y el cambio de religión. El proceso es lento, pero siempre progresivo, y Eugenio Aguirre dedica muchas páginas a su

Eugenio Aguirre.

18
Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 12.

19
Salvador Campos cita dos novelas mexicanas en las que aparece Guerrero, las de José Beltrán Pérez, *Ocho años entre salvajes*, Mérida, Club del Libro Yucateco, 1970, y la de Benjamín López Martínez, *Rutas extraviadas; cuento macabro de ensayo mayista*, Mérida, Club del Libro Yucateco, 1949. También la del español Torcuato Luca de Tena, *El futuro fue ayer* (Campos, *op.cit.*, p. 77). Por su parte, el propio Campos prepara una novela sobre Gonzalo Guerrero, *El hijo de los alacranes*, o *El alacrán emplumado*, según P. Braham que también cita una novela de Manuel Pimentel, *Puerta de Indias*. (Braham, *op.cit.*, p. 8).

20
Eugenio Aguirre, *Gonzalo Guerrero. Novela histórica*, México, Editorial de la Universidad del Valle de México, 1983, p. 15. Las citas siguientes remiten a esta edición.

21
«Es curioso que después de tanto tiempo de estar alejado de la patria la lengua se me ha trastornado, al grado que ya no acierto bien a recordar algunas de las palabras que, en castellano, solía pronunciar con absoluta familiaridad. La dulce y bien modulada lengua de estos pueblos me ha ganado y, si bien aún continúo maldiciendo a la andaluza, mi comunicación se realiza en las voces de los *cheles*» (p. 148).

Portada de *Gonzalo Guerrero. Novela histórica*, de Eugenio Aguirre.

descripción, así lo vemos aceptando paulatinamente sus dioses y ritos en un sincretismo que se debe tanto a la necesidad de integración y ascenso social como a no encontrar consuelo en su fe cristiana. Los problemas de conciencia se solucionan rápidamente por medio de una aparición sobrenatural. Un sacerdote maya sugiere que sea iniciado en ciertos ritos; pide ayuda a Dios, que le responde con «voz estruendosa»:

> Vives entre pueblos paganos que no me conocen, pero que me intuyen y adoran en cada uno de sus ídolos. Me han fragmentado en muchos más que Tres, siendo ese el número de mis concepciones, mas esto no está mal. Tanto me sirven adorando a *Itzamná* como a *Ah Puch*; de igual forma que si un cristiano se dirige al Padre o al Espíritu Santo; por eso no te preocupes, que no pecas en mi contra sirviendo a un fragmento de mi personalidad, a un reflejo de mi presencia. Simplemente recuerda que, en las ofrendas que hagas a *Acanum*, alabas al Verbo, y dedícaselas a él en tus oraciones (pp. 150-151).

De este modo, eliminados los problemas de conciencia, Gonzalo es iniciado en los ritos de Acanum, dios de la caza y los flecheros, a quien ofrecerá sangrientos sacrificios y llegará a ser su sacerdote. De este modo, poco a poco y tras duras pruebas de iniciación logra su propósito de ascensión social; a lo que se suma el matrimonio con Ix Chel Can, la hija del cacique Na Chan Can, que si bien al principio no la quiere, después de la boda «nos amamos, desde aquel día, con una fuerza incontenible» (p. 163). Una vez casado, se somete a otro ritual, el del tatuaje y se perfora las orejas.

La situación se complica para Guerrero cuando aparecen los españoles: no quiere luchar contra ellos, y se limita, en calidad de *nacón*, a organizar a los indios y a delegar el mando en uno de sus capitanes. La justificación es que sus compatriotas sólo buscan someter y robar a los indios, y él, como se ha visto anteriormente, es «un hombre limpio y honrado» (p. 170). Esta decisión, unida a no aceptar los requerimientos de los españoles para que regrese, supone pasar a la historia como un infame, pero ya se ha convertido en un *chele*, lo que conlleva que acabe aceptando sus costumbres para la educación de sus hijos, aunque en un principio quisiera iniciarlos en la religión cristiana. En un momento dado, con el nacimiento de su tercera hija, es absolutamente consciente de su aculturación y comienza a sentirse el padre de una nueva raza de hombres. Tan integrado está, que debido a una plaga de langosta, accede a sacrificar a su propia hija a la diosa Ix Chel, junto con otros nueve niños, en el adoratorio majestuoso y terrible de Chichén Itzá. Por esta razón, si en un primer momento había rehusado guerrear contra los españoles, ya no duda en hacerlo cuando aparecen Francisco de Montejo y Alonso Dávila, siguiendo en este punto a Fernández de Oviedo. Finalmente, sale a combatir contra el capitán Lorenzo de Godoy, y morirá en el encuentro, como señala Andrés de Cereceda.

Como vemos, el Gonzalo Guerrero que nos presenta Eugenio Aguirre no es tanto un «padre el mestizaje», entendiendo por tal no sólo la raza sino la cultura, sino el proceso de transformación de un europeo en maya. Los iniciales intentos de unir las dos culturas, fundamentalmente por medio del sincretismo religioso, pronto se ven abandonados debido tanto a su firme propósito de ascenso social cuanto a la adopción sin fisuras de la nueva condición.

En *Gonzalo Guerrero, el primer aliado de los mayas* (1991) Salomón González-Blanco Garrido adopta la forma epistolar; en una larga dirigida a sus padres, cuya primera fecha es 1519, la de la llegada de Cortés, Gonzalo Guerrero cuenta en primera persona su historia desde el naufragio en 1511 hasta la víspera de entrar en combate donde morirá. El epílogo en tercera persona narra su muerte. La novela, que tiene una estructura más bien fragmentaria y llena de digresiones sobre las costumbres, la naturaleza y la civilización mayas, es sólo una parte del libro que ofrece bibliografía, notas a pie de página, ilustraciones y anexos en los que recorre varias obras sobre el tema con las que está en desacuerdo. En este caso, casi parece un libro para jóvenes, por el estilo desenvuelto, las explicaciones didácticas, el tipo de ilustraciones. La forma de carta remite a las supuestas memorias de Guerrero, publicadas por Marcos Aguirre Rosas[22].

La historia que cuenta Guerrero, como era de esperar, no difiere demasiado de lo sabido. Una diferencia que presenta con la novela de Aguirre, es respecto a su matrimonio. Ahora lo encontramos enamorado de Nicte-Há, Flor de Mayo, y asistimos a las dificultades del noviazgo. Si en la novela anterior la razón para ir asimilándose al nuevo medio era fundamentalmente el ascenso social, ahora es el amor. Posteriormente, será este amor a su familia el que le impide regresar con los españoles.

22
«De ahora en adelante y de todo lo que me acuerdo o que vaya sucediendo, hasta que les pueda enviar esta relación, lo voy a escribir en uno de los libros que usan los mayas, que es una hoja larga doblada con pliegues, como un pequeño biombo, que se cierra todo entre dos tablas que hacen muy galanas. El papel lo elaboran de las raíces de un árbol y después le dan lustre blanco para poder escribir o dibujar bien.» (Salomón González-Blanco Garrido, *Gonzalo Guerrero, el primer aliado de los mayas*, México D.F., Miguel Ángel Porrúa, 1991, p. 17). En adelante, sólo se indica la página.

Después de labrarse los brazos con una ceiba, el árbol sagrado de los mayas, comenta:

> No obstante ello, quiero dejar bien claro que el estar marcado del cuerpo no fue la causa de que no me embarcara con los españoles que llegaron a Cozumel, pues repito, creía y creo que mi obligación es quedarme con mi familia y esto también está marcado, pero en el alma. (pp. 119-120).

A falta de sacerdote, el propio Guerrero bautiza a sus hijos, pero confirma a Aguilar que siempre se mantuvo firme en su fe, su creencia en un ser supremo, con lo que no se le plantea sin ningún problema a la hora de adoptar otros ritos, así lo vemos rezando a la «virgencita» y a Ix Chel[23].

A pesar de que se siente cada vez más maya, este Gonzalo Guerrero no acaba de aceptar todas sus creencias y costumbres. Es un buen agricultor y mejor artesano, que no quiso aceptar ser *nacón*, pero finalmente decide luchar contra los españoles, a sabiendas de que allí encontrará la muerte. En el epílogo, además de dar cuenta de los nombres de los cinco hijos de Guerrero, González-Blanco intenta la conciliación de los opuestos, e insinúa que más que un maya fue su aliado:

> No volvió Gonzalo, pero nos dejó su ejemplo.
> Quiso ser conquistador, y se convirtió en el primer aliado de los mayas.
> No llegó por su voluntad, pero se quedó porque quiso.
> No peleó contra España, sino contra los saqueadores.
> No renegó de su Dios, sino de los curas mercenarios.
> Nada fue más importante que su familia. (p. 243).

En un momento determinado Guerrero escribe «Yo era uno de ellos, ya era, ya soy un maya» (p. 118), pero la transformación en otro, a diferencia del caso anterior, no es completa. Se trata de otra posibilidad: la alianza del español y del indio, sin acabar de perder la primera identidad; no pierde la lengua materna y bautiza a sus hijos con nombres mixtos, como Juan Ah-Itsam (cocodrilo), Carlos Ah-Koh (puma), e impide que les deformen la cabeza, a diferencia del personaje creado por Aguirre. Al igual que critica a los españoles por su actuación en la conquista, lo hará con ciertas costumbres mayas, y si termina por luchar al lado de éstos contra los españoles lo hace no contra su patria de origen, sino contra unos hombres concretos, que van a destruir al pueblo maya.

Otilia Meza en *Un amor inmortal. Gonzalo Guerrero, símbolo del orígen (sic) del mestizaje mexicano (Novela histórica)* (1994) presenta un Gonzalo Guerrero nacido en Extremadura, siguiendo las «memorias» de Aguirre y San Buenaventura, que a pesar de su humilde origen, logra iniciarse en las letras con el Señor Joseph. Si en los demás casos, los autores exhiben su conocimiento historiográfico, ahora se insertan canciones populares, poemas, episodios de la historia de España, sin ningún criterio. El dictado de su relato a su amigo Sinac Siu, a quien enseñó castellano, no contribuye a la verosimilitud de esta supuesta «novela histórica». En buena medida es una novela sentimental, con todos los clichés del género. Puesto que es una «novela de amor», será éste el que rija la narración. A diferencia de otros textos, es ahora «la princesa y sacerdotisa Izpiolotzama» quien se enamora a primera vista del español y logra casarse con él, quien en un principio no la ama; es más, mantiene con ella diferencias sustanciales, ya que es insensible a la religión cristiana[24]. De momento, a Gonzalo sólo le interesa el oro, hasta tal punto que logra que su mujer le muestre el lugar secreto de donde lo sacan, para robarlo y huir hasta reunirse con los españoles.

Pero un buen día, de forma repentina, se despierta enamorado de la princesa. Pronto tienen su primer hijo, que será el origen de una nueva raza. Ahora bien, Guerrero, que a estas alturas ya ha aprendido la lengua, el calendario y se ha perforado las orejas, piensa mandar a sus hijos, todos ellos con nombre español, a España, aunque él no piense en volver. A pesar de que los de Chetumal se admiren de su adaptación y de su comportamiento tan distinto al resto de los españoles, crueles, violadores y ambiciosos, Gonzalo Guerrero en esta novela muestra notables diferencias con otras creaciones. Así, en ningún momento se plantean problemas religiosos ni de fidelidad a los españoles e, incongruentemente, se alegra de la toma de México por Cortés y guerrea contra los españoles, muriendo en la pelea en 1534.

Un año más tarde, en 1995, se publica *Gonzalo Guerrero, memoria olvidada. Trauma de México* del periodista Carlos Villa Roiz. Ahora, 1573, la hija de Guerrero va recuperar y hacer justicia a la memoria de su padre, escribiendo la verdadera historia, que será sobre todo un ajuste de cuentas con Fray Diego de Landa; además del recuerdo personal anuncia que incluirá textos escritos por su padre, porque «Guerrero, más que un apellido, es un símbolo»[25]. En la narración

23
«-Espera, espera Jerónimo, mi religión como hombre, después de todo lo que hemos pasado, es sin templos, sin altares, sin ritos, sólo la limito al culto al dios supremo y a los deberes eternos de la moral, o sea la pura y sencilla religión del evangelio, la verdadera creencia en un dios personal y providencial creador y conservador del mundo, lo que puede llamarse el derecho divino natural» (pp. 187-188).

24
«El niño o la niña estaba próximo a nacer, como consecuencia del florecer de un amor que el (sic) nunca llegó a pensar que existiera. Pero su Dios y los dioses de su compañera habían decretado otra cosa: la mezcla de sangres tan distintas que llegarían a constituir la nueva semilla de la que brotaría una nueva raza». (Otilia Meza, *Un amor inmortal. Gonzalo Guerrero, símbolo del orígen (sic) del mestizaje americano. (Novela histórica)*, México D.F., ALPE; 1994, p. 71).

25
«Los vencedores imponen sus costumbres y su historia./ Al escribir la biografía de mi padre le hago justicia porque, quien no guarda sus recuerdos, corre el peligro de que se los inventen y eso es lo que están haciendo los conquistadores, escribir su versión triunfalista de los crímenes que cometieron. En este libro incluyo algunas páginas donde mi padre registró sucesos; cosas olvidadas…» (Carlos Villa Roiz, *Gonzalo Guerrero. Memoria olvidada. Trauma de México*, Mèxico D.F., Plaza y Valdés, 1995, p. 22). Las citas siguientes corresponde a esta edición.

alternan la tercera persona, que corresponde a la hija, con la primera, la de Guerrero. La profusión de citas ajenas hace que parezca una antología más que una narración, que es confusa y adolece de graves faltas gramaticales y ortográficas. Además de un índice temático, que resulta ser onomástico, y la bibliografía hay ilustraciones, no siempre congruentes con el texto; así, por citar solo un caso, se incluye una fotografía de «Momia congelada de un niño inca. Museo Provincial de Santiago de Chile» (p. 293).

Después de las conocidas penalidades de naufragio y cautiverios, cuando pasa a manos de Nachan Can, se enamora de su hija de ojos verdes, color en el que se insiste en todas las novelas citadas, y debe pasar por una serie de pruebas para demostrar su fidelidad y valor, entre ellas no podía faltar el tatuaje ritual y las perforaciones de orejas y labios. Una diferencia que presenta el Guerrero de Villa Roiz con respecto a los anteriores es que quiere transformar Chetumal en una pequeña Castilla, en su ignorancia de las cosas fundamentales que irá aprendiendo. Así, no será sólo un hábil instructor de soldados, sino un buen artesano –el de Otilia Meza era un hábil carpintero–. Poco a poco va aprendiendo la nueva lengua, a la vez que enseña la suya a Nachan Can, que lo inicia en sus creencias, pero, en la medida de lo posible, siempre se mantuvo fiel al Evangelio. El recuerdo de que durante el naufragio se viera impelido a comer carne humana hace que, a pesar de la repugnancia, no se atreva a juzgar el canibalismo, en este caso de su propia esposa: «había contraído nupcias con una antropófaga y mi alma la ha había consagrado a ella en eterna unión; no la podía culpar. Yo también había comido carne humana.» (p. 206). En otro lugar, se ve a sí mismo como Saturno, devorando a su raza[26].

Durante años, Gonzalo Guerrero logra evitar los conflictos entre las dos patrias, a pesar de que el tatuaje fue «un bautizo de sangre, una iniciación estética esotérica que lo obligaba a renunciar a su cultura.» (p. 197), pero cuando su pueblo va a ser atacado por los españoles debe tomar partido y lucha contra ellos, debido a las iniquidades cometidas.

> Ya no podía permanecer imparcial. El destino lo regresaba al campo de batalla; era juez y parte pero tenía que abandonar la neutralidad adoptada en los últimos años. Tanto tiempo aislado…era pecador, inquisidor pero también su confesor y Papa. Ante todo, no podía ver sufrir a los mayas ante las continuas vejaciones que cometían los hombres de su raza; para mayor confusión de sus sentimientos, anhelaba el triunfo del evangelio. (p. 536)

Esta actitud no implica una traición, pues lo único que hizo Guerrero fue ser fiel a sus propios principios. El final de la novela es significativo para su interpretación. Dice la hija: «Me busco en el interior de su historia, encuentro recuerdos; para saber más de mí, requiero reflejarme en otros y el mejor espejo para entender mi sangre mestiza, la primera en estas latitudes, es la vida de mi padre: Gonzalo Guerrero» (p. 568). Estas palabras suponen una variación con respecto a lo visto anteriormente. Podemos ver que la hija mestiza sólo se refleja en el padre español y cristiano, a la parte materna, la maya, no hace ninguna referencia a lo largo de más de quinientas páginas, aun cuando parece que Guerrero no consiguió del todo que sus hijos se educaran como españoles. Parece concluir que el «trauma de México» es la pérdida de su propia cultura por la conquista, ya que la imagen que prevalece en este caso concreto es la del padre español, así la novela poco afortunada de Villa Roiz se acercaría a la tesis de Octavio Paz del «malinchismo».

Si en las novelas anteriores el personaje central es Gonzalo Guerrero, hay otros textos en los que comparte protagonismo con Jerónimo de Aguilar, cuya función era servir de contrapunto a la actitud adoptada por el de Palos. No hay que olvidar que los dos nombres van unidos hasta la llegada de Cortés, cuando toman caminos vitales opuestos. Siguiendo el desarrollo argumental de Díaz del Castillo, Enrique Buenaventura presenta a Guerrero y Aguilar en su obra teatral, una especie de pantomima, *Crónica (La enrevesada historia de Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar)* (1988), como cautivos esclavos cuando se produce la llegada de Cortés. Para entonces el andaluz ya está tatuado, tiene mujer y un hijo. Guerrero siente que los dos son ya «otros», aunque Aguilar no tenga marcado el cuerpo ni familia, ya que ha mantenido la castidad a pesar de las tentaciones. Aunque todavía cree en Dios, incluso Aguilar ofició el matrimonio, Guerrero no dudará en enfrentarse a los españoles.

La reacción de Cortés al saber que Guerrero «es» un indio es significativa. Aguilar le dice que no tiene sentido ir a buscarlo:

26
Roseanna Mueller señala que: «Guerrero's story recapitulates the destruction of Mayan civilization and the imposition of Christianity. This, says Villa Roiz, is the real blow to the indigenous culture. A whole culture has been forced go underground, has been forced to lie, has been made to forget its beliefs, made to deny its truths and worsiph a totally alien religion. Villa Roiz states that the forced acceptance of Catholicism only reinforced the Mayans' faith» (Roseanna Mueller, «From Cult to Comics: The Representation of Gonzalo Guerrero as a Cultural Hero in Mexican Popular Culture», en *A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature,* Newark, University of Delaware Press-London, Cranburg NJ, Associated, 2001, p. 145).

> ¡Cómo que no vale la pena! ¡No podemos consentir esas transformaciones! Un mal ejemplo de ésos puede prosperar y puede llegar un momento en el que no sepamos quién es quién en México. No podemos evitar las mezclas, pero un mestizo es un mestizo y un mulato es un mulato y un tercerón es un tercerón y un tente-en-el-aire es un tente-en-el-aire, pero un cristiano no se puede convertir en un indio[27].

La actitud de Aguilar es cuando menos ambigua, ya que avisa de los planes de guerra de Cortés a Guerrero, pero sigue al lado de los españoles. A diferencia de otros textos, Buenaventura hace que peleen Cortés y Guerrero, que resulta vencedor aunque le entristece la victoria. Guerrero no quiere aliarse a los españoles, ya que éstos han sido vencidos, sino la paz. Cortés lo traiciona, manda a soldados a apresarlo y es ahorcado en esta «crónica falsa» o «la única verdadera» para representar en el día de la raza. Como vemos, en esta pieza se va más lejos en la consideración de la historia del «fantasma» Guerrero, ya que el conquistador español no duda en traicionar su palabra y acabar con lo que podría haber sido una opción de la relación con los indios. La ironía de la oportunidad de esta «crónica» para celebrar el día de la raza, que invierte el final del aindiado, reflexiona sobre la imposibilidad de esa otra historia que pudo haber sido, que reflejan otros textos.

Finalmente, «Las dos orillas» (1993), de Carlos Fuentes, adopta el forma de un manuscrito escrito en primera persona donde Jerónimo de Aguilar, que acaba de morir, quiere contar todo lo que pasó, ya que lo que escriben los historiadores sobre él es muy escueto, y lo hace invirtiendo el tiempo: del presente al pasado, que se refleja en la numeración de los capítulos que van del diez al cero. En la obra de Enrique Buenaventura aparecía Aguilar como un figura cuando menos ambigua ya que transmite información tanto a Cortés como a Guerrero; ahora Fuentes lo presenta de forma contraria a su figura histórica, ya que su única meta fue «el triunfo de los indios contra los españoles»[28], para ello el arma fundamental es el conocimiento de la lengua maya primero y del náhuatl después. Otra variante es que se enamora de Malintzin desde el primer momento, cuando se le presenta habitualmente como modelo de castidad. Abandonada por Cortés y con un hijo, doña Marina es la «madre y origen de una nación nueva» (p. 44).

En «Las dos orillas» se produce el encuentro, que no tuvo lugar, entre Guerrero y Cortés. Dado el propósito de Jerónimo de Aguilar de actuar contra los españoles, es indispensable que el de Palos, ya capitán de los mayas, permanezca con los indios «para que mi propia empresa de descubrimiento y conquista se cumpliese» (p. 49) y que el propio Aguilar regrese con los españoles:

> En cambio, me llevó a mí con él [Cortés], sin sospechar siquiera que el verdadero traidor era yo. Pues si yo me fui con Cortés y Guerrero se quedó en Yucatán, fue por común acuerdo. Queríamos asegurarnos, yo cerca de los extranjeros, Guerrero cerca de los naturales, que el mundo indio triunfase sobre el europeo (p. 51).

Detalle del programa de mano de *Crónica*, de Enrique Buenaventura.

Aguilar fracasó en el intentó de que Cortés no conquistara México, pero Guerrero debe lograr el triunfo de su empresa: el descubrimiento y conquista de España por los mayas, con un ejército adiestrado por él mismo[29]. Convertido en una estrella después de su muerte, Aguilar acompaña a Guerrero, buen constructor de barcos, en esta empresa que no se narra, simétrica de la de Cortés. La única victoria segura es la de la lengua, que con todos los aportes americanos, triunfa en las dos orillas, por eso por medio de las palabras y de la forma inversa de la narración, es posible «un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas, pero sólo a condición de que las presida, como en el cuento maya de los Dioses y los hielos y de la Tierra, la palabra.» (pp. 60-61).

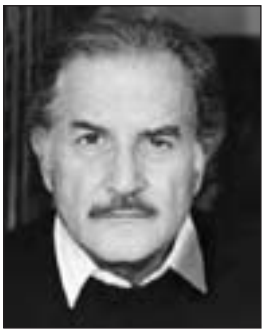
En este relato Carlos Fuentes apuesta, como viene desarrollando en esos años, por el «territorio de la Mancha», en que el origen del México actual, no es tanto el mestizaje de razas, ya sea de descendientes de la Malinche o de Guerrero, sino que reside en el poder de la palabra común, que es en realidad el tema de «Las dos orillas». Sólo faltaría, tal vez, como se dice en el texto el viaje de vuelta.

A lo largo de estas páginas se comprueba que Gonzalo Guerrero ha pasado de traidor a padre de la patria, convirtiéndose en esta transformación en un mito, un símbolo. La escasez de datos sobre su persona ha contribuido notablemente a que se produzca no tanto una recreación cuanto una construcción

27
Enrique Buenaventura, *Crónica. (La enrevesada historia de Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar)*, en *Los papeles del infierno y otros textos*, México, Siglo XXI, 1990, p. 260.

28
Carlos Fuentes, «Las dos orillas», *El naranjo*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 28. En adelante, sólo se indica la página.

29
«Quizás, como si adivinara su propio destino, el capitán español dejó a Guerrero entre los indios para que un día acometiese esta empresa, réplica de la suya, y conquistara España con el mismo ánimo que él conquistó a México, que era el traer otra civilización a una que consideraba admirable pero manchada por excesos aquí y allá: sacrificio y hoguera, opresión y represión, la humanidad sacrificada siempre al poder de los fuertes y el pretexto de los dioses.» (pp. 58-59).



Carlos Fuentes.

del personaje, que no sólo daría voz a los silenciados por la conquista, sino que reinscribe el origen en una utopía, una visión edénica que culminaría en el nacimiento de una nueva raza, como se insiste en las novelas consideradas[30]. Este mundo posible, y en buena parte ficticio, es simultáneo del supuestamente «real», el histórico, del que sería su reverso; frente a una Malinche, violada y traicionada por el conquistador, se propone un nuevo mito, el de Gonzalo Guerrero, amante padre y esposo, capaz de dar la vida por su nueva patria[31]. Como escribe José Emilio Pacheco en el poema «Doña Marina» a estos traductores, Aguilar, Guerrero y doña Marina:

> Debemos en gran parte
> La conquista y colonia, el mestizaje,
> El enredo llamado México, la pugna
> De hispanismo e indigenismo[32].

30
Para Rolando J. Romero: «That the encounter produced bilateral changes. Gonzalo Guerrero as a counter Malinche serves, in my opinion, as a new model of cultural syncretism. This model is based not on the violation and destruction suggested by Paz's Malinche, but on the respect and the willing acceptance of the cultura of the Other. Guerrero as a counter model to the conquist shows that the territory the Spaniards founds on their way to the Orient changed booth the Old and the New World.» (Rolando J. Romero, «Texts, Pre-Texts, Con-Texts: Gonzalo Guerrero in the Chronicles of Indies», *Revista de Estudios Hispánicos*, 26: 3 (1992), p. 363.

31
Señala Salvador Campos al respecto: «por oposición al llamado espíritu 'malinchista' de preferir lo extranjero a lo nacional mexicano, el 'Gonzalismo' aparecería como el espíritu inverso, a saber, el del extranjero que-yendo incluso contra los suyos-se entrega, transterradamente, a la defensa de lo mexicano.» (*op.cit.*, p. 97).

32
José Emilio Pacheco, *Islas a la deriva (1973-1975)*, en *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*, México, FCE, 2000, p. 170.

José Rovira Collado

Profesor de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Alicante. Ha sido colaborador y Experto Lingüístico de la Università degli studi di Salerno (Italia), ha obtenido la Suficiencia Investigadora en la Universidad de Alicante con el trabajo «La Colección *Navigazioni et Viaggi* de Giovanni Battista Ramusio y su influencia en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes». Ha publicado diversos artículos sobre la literatura hispanoamericana colonial. Otro ámbito de investigación es el uso de la literatura hispanoamericana en el aula de español como lengua extranjera con trabajos sobre Benedetti, Neruda, Cortázar y García Márquez.

DE *ISABEL, TRES CARABELAS Y UN CHARLATÁN* A *JOHAN PADAN EN EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA*. REPRESENTACIONES EN AMÉRICA DE LA VERSIÓN DEL DESCUBRIMIENTO DE DARIO FO

JOSÉ ROVIRA COLLADO

La historia y las gestas de la conquista y del descubrimiento es, según el país donde nos encontremos, rememorada, reinterpretada o criticada por las literaturas contemporáneas. La figura de Colón ha sido glosada desde múltiples perspectivas con mejores o peores intenciones. El siguiente trabajo analizará la visión particular que presentó en dos obras teatrales uno de los dramaturgos italianos más controvertidos y que, como veremos, ha tenido un importante éxito en la difusión de sus obras en el continente americano.

Desde el estreno de la obra *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* en 1963 hasta la versión cinematográfica de las aventuras de Johan Padan en 2001, la peculiar versión del descubrimiento de América del premio Nobel Dario Fo ha tenido éxito, gracias a diversas representaciones y a la traducción de la obras. En primer lugar, describiremos la imagen que transmiten ambas obras del personaje histórico partiendo del «charlatán», que convence a la reina Isabel para financiar su viaje hacia las indias, hasta el éxito mediático y de representaciones del héroe inventado Johan Padan que pasó del escenario a las pantallas en 2001. La segunda parte recorrerá la difusión de la imagen que ha dado Fo del descubrimiento y de la conquista a través de las representaciones teatrales en toda Hispanoamérica. Dos obras, con casi treinta años de distancia, que nos acompañarán también en la evolución teatral de este autor y en su visión de los personajes, que alcanza su punto más álgido con el premio Nobel por la revitalización de las formas teatrales tradicionales.

COLÓN POBRE ENANO

Partiendo de su primer trabajo, *Poer Nano ed altre storie* (Pobre enano), una serie de monólogos grotescos transmitidos radiofónicamente por la RAI en 1952, Fo plantea una visión satírica de grandes personajes (históricos, bíblicos y literarios) que reinventan la historia transformándola en una crítica a los cánones establecidos. Vemos transformadas las historias de Rómulo y Remo, de Hamlet, de Romeo sometido a una sádica Julieta o burlas a las escenas bíblicas de Caín y Abel y de Sansón y Dalila. Esta desacralización de figuras principales es una constante del teatro de Fo, que llegará a su punto más alto con *Mistero Buffo,* defendida por el mismo autor en el prefacio de *Poer Nano* de la siguiente manera:

> Estas evocaciones no fueron hechas sólo por gusto, sino que fueron una negativa sacrosanta a aceptar la

Guión para radio de "Cristoforo Colombo" *Poer Nano* (1952). Del Archivo Franca Rame.

lógica de la convención, una rebelión contra el contingente moral que siempre ve el bien de un lado y el mal del otro (...) La comedia y el entretenimiento liberador yacen en el descubrimiento de que los contrarios se erigen mejor que los lugares comunes (...) es más, son más verdaderos, más creíbles[1].

Encontramos ya en esta colección de sátiras una primera representación de Cristóbal Colón o «Cristoforo Colombo» para los italianos. Citando una famosa canción popular italiana de la época el texto comienza así:

> Mamma mia dammi 100 lire che in america voglio andar.
> Dai...dai non fare la crumira dammi ste 100 lire che voglio andare a scoprire l'America! «Muchela Cristoforo ci diceva la signora Colombo», invece di pensare a quelle stupidate lí cerca di far bene il tuo mestire: che è quello del pollivendolo, e di vendere le uova, avanti vai a venderle e non farti più prendere, però a gibolarmele tutte la mania che cia hai di farle stare in piede da sole[2].

La canción popular recordaba a los inmigrantes italianos que viajaban a América para trabajar y después de la introducción, nos sigue contando las ideas del joven Colón que quiere viajar a América pero su madre no se lo permite y le dice como la madre de su amigo Marco Polo sí le permitió ir hasta China y que a su otro amigo Americo Vespuccio sí que le dan permiso para salir a navegar. Ya en esta primera versión encontramos una visión satírica donde se mezclan todos los tópicos para dar una imagen del personaje histórico desacralizada y humana.

EL PRIMER CHARLATÁN DE DARIO FO

Fo, al final de la misma década (1959) y junto a su mujer Franca Rame, fundará la compañía de teatro que lleva el nombre de ambos, iniciando una colaboración a través de distintas compañías y experiencias teatrales que continúa hasta la actualidad. De los trabajos iniciales de la compañía, forma parte la primera obra de la que nos ocuparemos, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* («Isabel, tres carabelas y un charlatán») estrenada el 6 de septiembre de 1963 en el teatro Odeon de Milán.

En la obra un actor condenado a muerte por la inquisición en el siglo XVI es obligado a poner en escena, como «último deseo» una representación sobre las peripecias del genovés para financiar su viaje y la posterior desgracia de sus últimos viajes, poniendo especial atención en los juicios que sufrió. Como dice el profesor Giuseppe Bellini «la commedia, che a per protagonista Colombo, è un esempio di teatro nel teatro: il Genovese, infatti, è impersonato da un condannato a morte, al quale viene imposto da rappresentare il personaggio di Colombo e che alla fine della sua parte ritorna ad essere il detenuto di prima, condannato alla pena di morte: gli viene, infatti, subito mozzata la testa dal boia»[3].

Ya durante las pruebas de la representación, la peculiar visión de teatro de Dario Fo anunciaba críticas y ataques de una parte del público. Algunas de estas críticas las podemos encontrar en el dossier de prensa recogido en el Archivo de Franca Rame[4]. En ellas vemos que una parte importante de la prensa atacó la grotesca representación del ilustre genovés, incluso antes de su estreno:

1. *Franca Rame non vuole pomodori in palcoscenico*. Suo marito Dario Fo sta per portare in scena una parodia di Cristoforo Colombo. Sono scoppiate le polemiche, ma nessuno –dice l'attice– vuole offendere il navigatore genovese[5].
2. Per «Isabella, tre caravelle e un cacciaballe», *Voleva rapire Dario Fo un «commando» di arditi genovesi*[6].
3. *Le vele de Colombo issate sulla forca*. Dario Fo ritornerà al teatro ai primi di settembre con un suo stravagante lavoro sul navigatore genovese[7].

La primera reacción del público ante la sátira sobre uno de los héroes nacionales

1
Tony Mitchell, *Dario Fo: People´s Court Jester,* Londres, Methuen, 1986, p. 38.

2
Dario Fo, «Cristoforo Colombo», *Poer Nano*, 1952. Trascripción y traducción del guión recogido en el Archivo Franca Rame. «Madre ¡dame 100 liras que a América quiero ir!, Venga mamá no seas tacaña, dame estas 100 liras que quiero ir a descubrir América. (…) La madre de Colón le decía: «en vez de pensar estupideces intenta hacer bien tu trabajo, que es el de vendedor de pollos y huevos, venga, pero no te dediques a rompérmelos con la manía que tienes de que estén de pie por sí solos».

3
Giuseppe Bellini y Dario G Martíni *Colombo e la scoperta nelle grande opere letterarie*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato, 1992, p.173. La comedia, que tiene como protagonista a Colón, es un ejemplo de teatro en el teatro: De hecho, el Genovés está representado por un condenado a muerte, que es obligado a representar el personaje de Colón, y que al final de su actuación vuelve a ser el preso de antes y se cumple la condena, el verdugo le corta enseguida la cabeza.

4
El Archivio Franca Rame http://62.110.58.111/home.html es un estupendo portal que recoge infinidad de informaciones sobre la producción teatral de la pareja y a él nos referiremos constantemente a lo largo de nuestro estudio.

5
Franca Rame no quiere tomates en el escenario. Su marido Dario Fo va a llevar a escena una parodia de Cristóbal Colón, pero nadie, dice la actriz, quiere ofender al navegante genovés (sin referencia de fecha y periódico).

6
Por *Isabel Tres Carabelas y un charlatán*. Quería raptar a Dario Fo un atrevido comando de genoveses. *Il Telegrafo* 20 de septiembre de 1963.

7
Las velas de Colón izadas en la horca, Dario Fo volverá a los escenarios a inicios de septiembre con un extravagante trabajo sobre el navegante genovés. Sin referencia de Periódico, 30 de agosto de 1963.

italianos será la habitual en las obras de este autor tan criticado y apreciado al mismo tiempo. Por una parte una buena acogida y por otra grandes críticas. El mismo Fo, en la presentación de la obra para una versión televisiva de la que hablaremos más tarde, nos comenta el inmediato «éxito» de la obra: «Un triunfo «incontrastable», hubo gente que empezó a gritar, a silbar, incluso alguien quiso subir al escenario, resumiendo, un teatro vivo.» La importancia de este teatro vivo será una constante en la evolución teatral del autor que de la representación tradicional «burguesa» pasará en los años sucesivos a recuperar el teatro popular y llevarlo a todas las clases sociales. En *Isabella* todavía estamos limitados al espacio de un escenario fijo pero es necesario presenciar una representación para apreciar la riqueza de la obra. Dice el profesor Bellini: «siamo di fronte a un testo di grande originalità, che vive sopratutto nella rappresentazione, e in essa per le eccezionali facoltà di un attore «istrionico» (...) Il copione, interessante, certamente, non dà che un'idea di quella che è la rappresentazione della commedia»[8].

La escena parte y acaba en el patíbulo del actor condenado obligado a representar a Colón. Sobre el espacio de la horca se representarán los arcos de la corte de la reina Isabel, el tribunal que juzgará a Colón y por último los mástiles de su carabela. Aún no se ha eliminado la «cuarta pared» que separa la representación del público. La representación está limitada al escenario, aunque en la versión televisiva veamos al público muy cerca de este. En las sucesivas representaciones que ha tenido la obra a lo largo de los años y comparándola con la siguiente obra que presentaremos, podemos ver también una evolución de la dramaturgia del autor. Es una obra del periodo de formación de Fo, pero gracias a ella podemos ver su evolución del teatro «burgués» al teatro «popular» posterior al año 68[9].

Además del actor-embustero-Colón encontramos a muchos personajes de la historia colombina. La obra «ficticia» dentro de la obra comienza con la España del final de la Reconquista y nos presenta a los Reyes Católicos acuciados por las deudas y preocupados uno solamente por guerrear y expulsar a los árabes, y la otra por lavarse y qué vestido ponerse en la próxima victoria. La infanta Juana que desde su locura defiende a lo largo de toda la obra el trabajo del genovés y el Inquisidor Fonseca que dirige todo el proceso contra Colón pero al final reconoce la importancia de su figura son otros de los personajes principales.

El primer acto describe el proceso de Colón para convencer a los Reyes Católicos antes del primer viaje, burlándose de los problemas económicos planteados por la guerra contra los moros y explicando el motivo de la expulsión de los judíos para solucionar ese problema. El navegante genovés tiene que usar todas sus dotes para poder hablar con la Reina y conseguir el apoyo para su viaje.

El segundo acto describe los problemas después del segundo viaje y cómo es sometido a un fantástico proceso iniciado por el Inquisidor Fonseca donde el tribunal, que intenta rebatir todos los triunfos de Colón, inicia a rifar las condenas a muchos años de prisión por las numerosas afrentas a la corona y a sus marineros, conmutadas posteriormente por diversas gracias reales y religiosas. Cuando se le permite volver a embarcarse después del proceso sin concluir nada, se presenta su último viaje donde sus fantásticas dotes de marino salvan a su tripulación de un huracán.

Estreno de *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) Compañía Fo Rame.

Sin embargo no todo fueron ataques, de hecho, desde una crítica más especializada, podemos encontrar juicios más concretos. Simona Soriani[10] recoge en su artículo «Dario Fo e la fabulazione epica» algunas referencias de la prensa del momento:

> A. Lazzari, *L'Unità*, 7/9/1963: Dal preciso (...) impegno demistificatorio nei riguardi della storia e dei moventi dei «grandi» alla struttura a scene staccate (...) c'è in questa *Isabella* un preciso e, ripetiamo, ambizioso riferimento brechtiano (e anche, talvolta, a soluzioni o a idee di altri, per esempio, nelle scene della discussione scientifica tra Colombo e i dotti, nelle processioni, nel cerimoniale religioso, in cui non si può fare a meno di pensare al *Galileo* di Strehler)[11].

8
Bellini, *op. cit.*, p. 173. «Estamos ante un texto de gran originalidad que vive sobre todo en la representación y en ésta por las excepcionales facultades de un actor «histriónico» (...) El guión, realmente interesante, no es más que una idea de la representación de la comedia».

9
Para analizar el periodo inicial de Dario Fo cf. Ana Martínez-Peñuela, «Tratamientos de algunos códigos teatrales en una obra de Dario Fo», *Cuadernos de Filología Italiana* (Madrid, Servicio Publicaciones UCM), 5 (1998), pp. 231-247.

10
Simone Soriani, «Dario Fo e la fabulazione epica», en *Per una nuova performance epica, PROVE dii Drammaturggia 1/2004, Rivista di inchieste teatrali* X:1 (julio 2004), Università degli studi di Bologna www.muspe.unibo.it/period/pdd/index.htm.

11
Del preciso empeño desmitificador frente a la historia y las acciones de los «grandes» a la estructura de escenas partidas (...) hay en esta *Isabella* una precisa, y repetimos, ambiciosa referencia bretchiana (y quizás también a soluciones o ideas de otros, por ejemplo en las escenas de discusión científica entre Colón y los doctos, en las procesiones, en el ceremonial religioso, que nos hace pensar en el *Galileo* de Strehler).

La creación de *Johan Padan* después de una enorme metedura de pata.

–C. Terron, *Corriere Lombardo*, 7/9/1963:-[Nell'*Isabella*] la storia e il personaggio piuttosto ingombrante che [...] il copione prende a pretesto [...] si porta dietro l'influenza di superficiali quanto perigliose suggestioni letterarie, a cominciare dal frequentato esercizio di sgonfiare miti [...]; per finire col prestar [...] orecchio alle sirene brechtiane, ormai inevitabile tributo, pare, di qualsiasi autore impegnato colle bandiere rosse[12].

–R. De Monticelli, *Epoca*, 15/9/1963: –Che ha fatto [...] il Fo [nell'*Isabella*]? Ha preso il personaggio del grande navigatore e [...] ce lo ha presentato come [...] un machiavellico trafficone, pronto a mentire, a barare, perfino a rubare [...] pur di smuovere a proprio favore la volontà dei potenti, e ottenere i mezzi per realizzare l'impresa che sogna. C'è, sotto tutto ciò, lo zampino del «Galileo» brechtiano? Il tema dell'ambiguità che spacca i grandi personaggi storici [...] esercita una sua suggestione ritardata? Si sarebbe tentati di crederlo[13].

La representación que hemos trabajado es la versión televisiva que el mismo Dario Fo presentó en la RAI en 1992. El actor-director nos iba comentando cada acto y cada escena además de recordar algunas críticas como la antes citada. Anteriormente la comedia también se había llevado a la televisión desde la *Palazzina Liberty* en el otoño de 1977, en el programa de RAI2 *Il teatro di Dario Fo*.

Al repasar los textos y la vida del Almirante para comprobar las fuentes de la comedia de Fo, la «ironía» con que se refleja al personaje no me pareció tan «exagerada» para algunos de los textos trabajados. Pero enseguida me di cuenta de que mi visión del Almirante no era tan ejemplar como la que podía ser en los años sesenta de Italia. La obra de Fo anunciaba algunos de las descripciones más actuales del «embustero genovés»[14]. El mismo Fo no se considera un actor sino un intérprete de sus personajes. Como dice Agustín Barreno «La parodia como desmitificación de personajes históricos resurge con fuerza en la estructura de algunas de las comedias de los años sesenta»[15]. Esta ironía como veremos le dará problemas en su representación, pero pensamos que sigue la línea teatral de Fo para representar problemas sociales y no hay un especial ataque a la figura del «cacciaballe». Sobre la interpretación del personaje histórico nos dice el profesor Bellini:

> La figura di Colombo è presentata in una dimensione grotesca e seria, ma è fuor di dubbio che Dario Fo abbia per questo «cacciaballe» un'accentuata simpatia. (...) Nella figura di Cristoforo Colombo, Dario Fo denuncia la vittima del potere, dell'invidia e della malvagità degli uomini, ma anche rimprovera al personaggio di aver voluto giocare d'astuzia con i furbi e di aver creduto nella magnanimità e nella giustizia di chi sta in alto, colmo della ingenuità[16].

La figura del navegante es al final reconocida por todos los potentes que son el objeto de las críticas de la comedia y en la última escena de la obra, antes de volver a la «realidad del condenado», dice el Inquisidor Fonseca:

> Ma non dite stupidaggini! I fatti dimostrano che è il piú grande marinaio che mai abbia avuto el mondo. E guardate il mondo come l'ha ridotto! E voi vorreste pur incriminarlo? Chiudiamola con questa storia![17].

JOHAN PADAN, POR UNA ENORME METEDURA DE PATA

Colón fue respetado por Fo, pero la historia y los otros personajes fueron presentados como ambiciosos y egoístas. Esta crítica de los potentes nos lleva directamente a *Johan Padan a la descoberta de l'America* (*Johan Padan en el descubrimiento de América).* El personaje Johan Padan nace, según palabras de Mario Pirovano, actor de la compañía de Dario Fo de «Una gaffe della madonna»[18], Nos dice Pirovano[19], en una entrevista argentina con Hilda Cabrera:

> *¿Cuál fue el tropiezo del que nació Johan Padan?*
> –En 1991 estábamos en Sevilla de gira con Dario, haciendo *Mistero buffo*. En medio de una conferencia de prensa, se le preguntó si haría algo para el

12
En *Isabella* la historia y el personaje bastante complicado que (…) el guión toma como pretexto (…) lleva detrás la influencia de superficiales y peligrosas sugestiones literarias, empezando por el ejercicio habitual de desinflar mitos (…) para acabar (…) escuchando a las sirenas bretchianas, ya inevitable tributo, parece, de cualquier autor que apoye a las banderas rojas.

13
¿Qué ha hecho Fo en la obra? Ha cogido el personaje del gran navegador y nos lo ha presentado como un maquiavélico traficante, listo para mentir, engañar e incluso a robar, para poner a su favor la voluntad de los potentes y obtener los medios para realizar la empresa que sueña. ¿Está todo esto, bajo la influencia del «Galileo» de Brecht? ¿El tema de la ambigüedad que rompe los grandes personajes históricos (…) ejercita una sugestión retardada? Podríamos creerlo.

14
Por ejemplo el acertado artículo de Alain Milhou «Colón, modelo de «idiota» que alecciona a los sabios», en Consuelo Varela, *Actas del Primer encuentro internacional colombino*, Turner, 1990, pp. 133-144.

15
Agustín Barreno Balbuena, «La evolución teatral e ideológica de Dario Fo», *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, UCM 5 (1998), p. 250.

16
Bellini, *op.cit.*, p. 173, «La figura de Colón está representada en una dimensión entre grotesca y seria, pero sin duda Fo tiene por este «charlatán» una acentuada simpatía (…). En la figura de Colón, Fo denuncia la víctima del poder, la envidia y la maldad de los hombres, pero también le reprocha el haber querido jugar con astucia con los astutos y haber creído en la magnanimidad y en la justicia de los que están por encima de él, ejemplo de ingenuidad.»

17
Dario Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* en *Le Commedie di Dario Fo*, Turín Einaudi, 1966, p. 84. «¡Pero no digáis estupideces! Los hechos demuestran que es el mejor marinero que ha tenido el mundo. ¡Y mirad el mundo en que estado lo ha dejado! ¿Y vosotros queréis acusarlo? ¡Acabemos con esta historia!

18
Traducimos por una «enorme metedura de pata» o más literalmente una «metedura de pata de la hostia».

19
«Ocio y cultura» en p. 12, http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-11/99-11-14/NOTA4.HTM 14 de noviembre de 1999.

Quinto Centenario del descubrimiento de América. Él habló de una comedia que había escrito mucho tiempo atrás, *Isabel, tres carabelas y un mentiroso*. Quedaba claro que el mentiroso en esta historia era Colón, quien enmascaraba su pedido de dinero bajo la forma de un «proyecto científico». Dario contó el episodio irónicamente, como a él le gusta. Decía, por ejemplo, que Isabel había sido tan buena como para expulsar a 250 mil judíos, despojándolos de todos sus bienes. Mientras él fabulaba, sentimos un frío de hielo desde la platea. «¿Qué dije?», nos preguntaba él con la mirada. Como pudimos, le recordamos que ese día se había difundido la noticia de que importantes sectores de la Iglesia y del Gobierno habían pedido al Vaticano que santificase la «buena gestión» de la reina católica. Entonces inventó ahí mismo la historia de un renegado, fugitivo de la Inquisición de Venecia, que se embarca sin saber adónde va. Ese hombre, al que le pasa de todo, está a punto de ser comido por los indios, pero se salva y se enamora de una india, es Padan.

Pero la historia que cuenta no es tan simple...

–No, porque cuando Dario retornó a Italia comenzó a investigar en los diarios de viaje, cartas y crónicas de la conquista, de marinos españoles, portugueses, italianos y alemanes... Gente muy distinta, que había viajado a América por distintos motivos. Quería mostrar la historia desde los vencidos y los relegados. Padan es un personaje ficticio, pero las historias que cuenta son reales.

Han pasado casi 30 años y la «Isabella» no era adecuada para conmemorar el Quinto Centenario del descubrimiento de América, por lo que Fo presenta un nuevo personaje. De las palabras de Pirovano podemos también extraer algunas claves que nos lleven a Padan. En 1991, la fama de Fo es indiscutible por el enorme éxito de la recuperación de las técnicas juglarescas, seguramente motivo principal de su premio Nobel. Desde la primera representación de *Mistero Buffo* (1969), monólogo que se puede representar en cualquier sitio y que se acompaña de la expresividad del actor y de todas las características del «Grammelot», lenguaje corporal, el arte escénico de Fo y su compañía se han transformado totalmente. El premio Nobel describe en su *Manual Mínimo del Actor*:

> Es un término de origen francés, acuñado por los cómicos del arte... Es una palabra que no tiene un significado intrínseco, un engrudo de sonidos que logran igualmente evocar el sentido del discurso. «Grammelot» significa, precisamente, juego onomatopéyico de un discurso, articulado de forma arbitraria, pero que es capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un entero discurso completo[20].

Fo y los dibujos de Johan Padan.

La denuncia social y política es recurrente en todos los espectáculos de Fo y le llevará al éxito más rotundo y a la crítica más feroz. El mismo Pirovano nos cuenta que es precisamente *Mistero Buffo* la que representaban en Sevilla, por lo que los códigos teatrales para la nueva obra estaban ya dados. *Johan Padan a la descoberta de l'America* se representa por primera vez ese mismo año, anunciando los fastos del Quinto Centenario. Desde el monólogo juglaresco, acompañado de dibujos y toda la expresividad del «grammelot», el actor nos narra las aventuras de este joven bergamasco que, huyendo de la Inquisición en Venecia, llega a la ciudad de Sevilla donde conoce a Colón y ve todos los preparativos para varias expediciones. Éste acaba embarcado en la cuarta expedición de Colón y allí empieza su contacto con los indígenas que, capitaneados por el mismo Padan, consiguen derrotar al «ávido» conquistador español.

De esta breve presentación podemos deducir algunos aspectos que han evolucionado desde *Isabella*. Centrándonos en primer lugar en el personaje, vemos como Fo, aunque siga planteando una grotesca crítica a cómo se desarrolló la conquista, ya no descarga sus burlas contra figuras históricas y plantea una historia inventada, quizá incluso apoyada por relatos[21] y mitos del descubrimiento, pero refiriéndose brevemente a los protagonistas de los hechos como Colón y la Reina. Podemos imaginar que, por ejemplo, el aventurero bergamasco Johan Padan sea una recuperación del condenado de la primera obra que sí consiguió escapar de Europa y del hacha del verdugo.

Además, el espacio del escenario, tétrico y pobre, reelaborado desde el patíbulo del condenado que se transforma en carabela o corte de los Reyes Católicos, en esta obra desaparece de la escenografía para limitarse a un escenario negro donde las palabras del actor, único protagonista que interpreta todos los papeles, son apoyadas por dibujos e ilustraciones[22] del mismo Fo, imitando a los juglares al contar sus historias. Esta narración transcurre principalmente en el Nuevo Mundo[23], en las tierras vírgenes de los indígenas a las

20
Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Turín, Einaudi, 1997, p. 107.

21
Como referentes reales podríamos pensar en la historia de Alvar Núñez, Jerónimo de Aguilar, Gonzalo Guerrero o Francisco del Puerto. De todas maneras, Fo no hace referencia a ninguna historia real, aunque seguramente se basó en alguna de estas.

22
Dario Fo, *Johan Padan en el Descubrimiento de las Américas,* Barcelona, Seix Barral, 2001.

23
Para un resumen de la obra cf. Roberto Alonge y Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Trame per lo spettatore*, IV, Turín, Einaudi, 2001, p. 365. Es de resaltar que este listado de obras recoge varias comedias más de Dario Fo, pero no hace referencia a *Isabella*.

Johan Padan en la versión animada de 2001.

que llegamos gracias a las palabras del actor-juglar. Este cambio de perspectiva será totalmente transformado en la siguiente obra de la que hablaremos, la adaptación al cine de Johan Padan.

UN HÉROE DE DIBUJOS ANIMADOS

En 1999, le llega a Fo la propuesta de llevar esa obra al cine, transformándola en un largometraje de animación. Esta aventura de la RAI lleva a Fo a reelaborar totalmente la obra, ya que se encuentra en un nuevo medio y tiene que adoptar otras técnicas de narración. Recordemos que son los años del boom de las películas de animación, con la recuperación de la Disney que lleva al cine personajes principales (Aladín, Hércules o más cercana al tema, Pocahontas) y del nacimiento de nuevas compañías como la Pixar con grandes éxitos y reconocimiento de público y crítica.

Con la ayuda del director Giulio Cingoli y con la voz de Fiorello, popular presentador de radio y televisión en Italia, que ya había prestado su voz a varios de los éxitos apenas nombrados, Fo se lanzó a la aventura de llevar su peculiar visión del descubrimiento a las salas de cine, estrenándola en septiembre de 2001[24] y presentándola fuera de concurso en el Festival de Venecia de 2002.

Los estereotipos en la imagen entran en todas las escenas o dibujos de la nueva versión y del atractivo protagonista (basado en una imagen de joven del mismo Fo) pasamos a la malvada reina (muy lejana de la simpática Isabel y similar a las brujas malas de Disney) o al siniestro capitán, estereotipo de conquistador asesino que solamente busca el oro y la destrucción frente a su antagonista, el noble y poderoso jefe indígena. Los hechos narrado-inventados son los mismos, pero la pérdida de ironía y la intención pedagógica que está implícita en este tipo de películas hace que pierda gran parte de su vitalidad y no tenga tanto éxito como la versión teatral del 92. Es cierto que no podemos comparar ambos medios y la percepción del éxito depende aquí también de otros factores como distribuidoras y multinacionales.

REPRESENTACIONES AMERICANAS

Una vez descrita la evolución del personaje a través de las dos obras de Fo y sus versiones televisivas o cinematográficas, vamos a centrarnos en la representación teatral de las obras en Hispanoamérica para confirmar el éxito de esta visión del descubrimiento. A partir de aquí nos basaremos en los testimonios recogidos por los críticos teatrales de los distintos países que acogieron los montajes, en la mayoría de los casos, mucho mejor que en su propio país.

FO Y LA CENSURA

Nos es momento aquí de centrarnos en todas las críticas y prohibiciones que ha sufrido y suscitado el trabajo de Fo. Si partimos de que algunas obras principales llevan el título de *Muerte accidental de una anarquista,* duro ataque a las fuerzas del orden, podemos imaginar que muchas veces haya sido censurado o cortado. La primera obra de la que hemos hablado reúne todos los ingredientes para ser censurada: Irreverencia religiosa, crítica al poder establecido, alegato contra la pena de muerte… son motivos suficientes para que en alguna (muchas) ocasión sea perseguida.

La primera referencia directa en el ámbito hispano de esta censura nos la sugiere Fo en la retrasmisión televisiva antes citada. Después de comentar el «éxito» del estreno milanés nos cuenta como, todavía durante la dictadura franquista (dice 1975, aunque puede haber error cronológico), una versión que se preparó en Valencia con la compañía «Els Jonglars» (¿Joglars?) fue prohibida la noche antes del estreno y todos desde el director hasta el apuntador, acabaron en la cárcel[25].

Aunque esta censura no está documentada, no sería extraño entenderla si citamos una importante referencia atemporal de la obra. Durante el segundo acto mientras el juicio de Colón oscila entre años de condena y amnistía, se comentan las guerras de Fernando el Católico contra Francia y dice:

> *Araldi*: Evviva, evviva! La Spagna ha dichiarato la guerra alla Francia!
> *Coro*: A morte, a morte! Il franco e l'infedel! Sí!
> *Araldi*: Vittoria, vittoria! Il Franco è caduto, fuggito...
> *Giovanna*: Evviva! Evviva! La Spagna è libera, è libera!
> *Colombo* Macché libera!? Che avete capito, principessa, di che Spagna state parlando?

24
En http://www.mollica.rai.it/celluloide/fo2/index.htm encontramos una completa entrevista sobre la transposición del teatro al cine.

25
No hemos encontrado referencias específicas a este montaje y, como veremos más adelante, parece una licencia del autor en la presentación televisiva para hacer la representación más llamativa.

Giovanna: Ah, non è... Eh già, è vero, non pu`p essere quel Franco: siamo nei primi anni del Cinquecento... Sono propio pazza... Però che peccato, eh![26]

La ironía de la referencia aparece en todas las versiones y nunca se ha actualizado. La broma puede llevar a la hilaridad en las representaciones actuales como vemos en la versión televisiva, pero pensamos que en las primeras representaciones italianas de los años 60 podía llevar a un aplauso de aprobación y deseo del público de Fo.

Un momento de censura real y documentada fue durante la dictadura uruguaya. La crítica Serrana González Puig recoge en la página web «Allá lejos y hace tiempo»[27] el siguiente testimonio sobre la obra:

> A mediados del 74, la Comedia Nacional anuncia el estreno de una obra de Dario Fo: *Isabel tres carabelas y un charlatán*. Recordamos que en esa época ya estaba instalada la censura, pero la obra salvó el examen y pasó, así que comenzaron los ensayos y se anuncia su estreno. Nunca se realizó, fue prohibida. Pocos, muy pocos llegamos a ver un ensayo general abierto que se realizó un par de días antes de la fecha de estreno prevista.

Después de ponernos en contacto con la compañía Comedia Nacional de Uruguay, la señora Estela Mieres[28] muy amablemente nos informa de que:

> *Isabel Tres carabelas y un charlatán* nunca llegó a ser representada, ya que la noche del ensayo general concurrió a verla una Comisión especial, nombrada por la dictadura militar, que consideró que era una obra subversiva y la prohibió. Lo que no es de extrañar, pues esa fue una época muy oscura, donde desaparecieron los intelectuales e izquierdistas de entonces, y los militares que tomaron el poder eran muy soberbios e ignorantes. La dirección de la obra era de Elena Zuasti, la traducción de Julia Valdés, música original de Fiorenzo Carpi.

Y sigue:

> También lo increíble es que la directora de la obra de Darío Fo, era, no me gustaría decir simpatizante, pero estaba bastante a favor del régimen de la dictadura militar. Por eso no es fácil entender los motivos de la censura, podían haber sido políticos o por cualquier otro motivo. Tal vez algún gesto amanerado en un actor, o lo más mínimo era motivo de censura.

Pero la obra no sufrió solamente esa censura. La comisión sevillana del Quinto Centenario «prefirió» la historia de *Padan*, considerando la visión del Colón de *Isabel* demasiado irónica y grotesca para actos tan ilustres. La metedura de pata antes citada llevó a Fo a crear otro espectáculo siguiendo las líneas del *Mistero Buffo* aunque como veremos más adelante no abandonó su obra sobre Colón y la reina Isabel.

Estreno en el Festival de Guanajuato (1992) de *Isabel, tres carabelas y un charlatán*, Compañía Italia, dirigida por Adalberto Rossetti.

PRIMERAS VERSIONES DEL EMBUSTERO

La primera representación americana fue, casualmente, también en Uruguay. El Archivo de Franca Rame recoge en su dossier de prensa de la representación en 1988 por la «Compañía Café Teatro dirigida por Carlos Viana» en Montevideo. En una reseña de Alfredo Goldstein, publicada en *La República* del 21 de noviembre de 1988, con el título «*Isabel tres carabelas y un charlatán*, lo que nuestras maestras no nos contaban», nos recuerda el episodio anterior de la censura militar y la dificultad para llevar la obra a escena. Sobre la representación y el personaje de Colón dice:

> Este teatro dentro del teatro que Fo ha trabajado en varias de sus obras (...) se convierte aquí en pie para una gran «joda» que combina texto y música y donde la personalidad de Colón está bajada del pedestal, algo que no siempre se da con personajes casi míticos. La reinvención de la historia, a veces «a piacere», es válida en cuanto es cuestionante y removedora. Todos los personajes caen bajo la picota de Fo.

Durante el Quinto Centenario Dario Fo junto con la *Compañía del Centro Dramático de la Generalitat Valenciana* estrenó en el Teatro Rialto de Valencia el 8 de mayo 1992 la obra. El Archivo de Franca Rame también recoge una crítica del periódico *Levante* del 7 de mayo que presenta el título traducido al catalán *Isabel, tres caravel.les i un embolicador* (aunque no hay referencia a la lengua de la representación: italiano, castellano o catalán) y dice en los titulares: «Dario Fo estrena en Valencia la obra más crítica del V centenario». El artículo dice que luego la representación viajará al Teatre Grec de Barcelona y que Fo ha elegido Valencia para su estreno porque

26
Fo, *Isabella…, op. cit.,* p. 79. *Heraldos*: ¡Viva, viva! España ha declarado la guerra a Francia/ *Coro*: Muerte, muerte al franco y al infiel, ¡Sí!/ *Heraldos*: ¡Victoria, victoria! El Franco ha caído, huido…/ *Juana*: ¡Viva, Viva, España es libre, libre!/ *Colón*: Pero ¿qué dices de libre? Qué habéis entendido princesa, de qué España habláis?/ *Juana*: Ay, no es que… Ya, es verdad, no puede ser ese Franco, estamos a inicios del siglo XVI… Estoy realmente loca… Pero ¡qué pena!, ¿eh?

27
«Allá Lejos y hace tiempo» Página web de información cultural sobre Uruguay http://memorias.todouy.com/memteatro.htm

28
Estela Mieres nos ha dado otras muchas informaciones interesante sobre el montaje como por ejemplo el reparto que no llegó a representar nunca que recogemos a continuación:
Dos carpinteros: Alberto Mena y Enrique Martínez Pazos; un verdugo, Jorge Triador; Actor condenado a muerte: Dumas Lerena; su sobrina: Cristina Lagorio; su acompañante: Camilo Bentancor; Compañía de Cómicos: Estela Castro, Eduardo Schinca, Filomena Gentile, Antonio Baldomir, Eduardo Marzoratti; algunos curiosos: Delfi Galbiati, Jaime Yavitz, Bebel Pombo, Catherina Di Mucci, César Indarte; dos monjes al servicio de la Inquisición: Carlos Peret y Mario Palisca; músicos: Alvaro Pierri a la guitarra y Héctor Poggi a la flauta. Dirección y Puesta en escena: Elena Zuasti, Escenografía Hugo Mazza, Vestuario Martha Grompone, Dirección musical Eduardo Gilardoni.

«estuve aquí hace unos diez años y el publicó demostró ser inteligente». Sin embargo, el artículo no hace ninguna referencia al supuesto montaje de la época del franquismo, por lo que pensamos que seguramente la referencia anterior de la censura durante la dictadura en España es sólo una licencia para hacer el espectáculo más atractivo. En cambio, sí aparecen referencias a la censura sevillana y cita a Fo explicando que «Cuando propuse *Isabel*… al alcalde y los notables intelectuales de la ciudad y dije de lo que se trataba se quedaron como el hielo». A cambio consiguió proponer la alternativa de *Johan Padan* e incluso pensó en estrenarla allí, pero luego decidió no hacerlo porque «acabaría aburriendo y también porque en Sevilla no me lo aceptarían».

FESTIVAL DE GUANAJUATO, COMPAÑÍA ITALIA, PRIMER ÉXITO AMERICANO

Tienen que pasar más de 10 años desde la versión uruguaya para encontrar referencias a una representación con éxito en América. En el *XXVI Festival Cervantino de Guanajuato* (octubre de 1998) la Compañía Italia dirigida por Adalberto Rosseti presentó la obra. Las críticas recogidas son todas positivas, pero hay que destacar el dato de que el autor acababa de ser nombrado Premio Nobel de Literatura por eso toda la selección de artículos citados están bajo la influencia del premio[29]:

> –Sergio Zurita, *El economista*, diciembre 1998: *Isabel, tres carabelas y un charlatán*: ¡bravissimo! ...su montaje emplea todos los recursos de la Comedia del Arte italiana; es decir, se vale de la gran tradición teatral de su país para lograr un espectáculo deslumbrante, que sacude al espectador por su habilidad para imprimir actualidad en una historia ocurrida hace más de 500 años.
> –Alejandro Laborie Elías, *SKENE, Cartelera Teatral*: Una de las mejores puestas que he tenido la oportunidad de admirar en los últimos tiempos. Un verdadero acierto de la puesta son la escenografía, iluminación y vestuario de Uberto Bertacca y la musicalización de Fiorenzo Carpi. La escenografía es de lo más sencilla que, en principio, se pueda uno imaginar. Creatividad y talento hacen de unos metros de tela un castillo, o una tienda real de campaña, o..., y un efecto escénico indescriptible de una tormenta donde el agua, que no es tal, azota con toda su fuerza las carabelas.
> –Bruno Bert, *Tiempo Libre*, 19 de noviembre de 1998: Un Fo «a lo grande», con muy buenos momentos, una clara lectura textos y la capacidad de hacernos gozar del teatro como herramienta de comunicación y cultura.
> –Guadalupe Appendini, *Excelsior*, 12 de noviembre de1998: Adalberto Rosseti realizó con maestría una puesta vivaz, sabiamente medida, llena de inventiva. Esta obra es de las mejores que se hayan realizado en México en el sector de la prosa.
> –Miguel Martínez A., *El Sol de León*, 24 de octubre de 1998: ...una compañía teatral que, ante todo ha entendido la idea de Rosseti, y han logrado juntos –actores y director– una adaptación espléndida de Fo, lo cual no es cosa fácil, ciertamente. La escenografía excelente, a cargo de Uberto Bertacca, debe destacarse, ya que dio el marco idóneo para una puesta que sin recurrir a los golpes de efecto del lenguaje «fuerte» o escenas escabrosas, logró capturar a los asistentes.

La misma compañía representó luego la obra en el Teatro de las Artes del CENART y encontramos diversas reseñas en Internet que hablan de una gran aceptación. El crítico Salvador Cisterna le dedica a la representación dos amplias reseñas que la definen como «Teatro Lúdico e inteligente»[30]:

> ¿Loco o visionario? ¿Qué lo movió a arriesgar su vida en una aventura de la cual no tenía certeza alguna de salir airoso; salvar la vida, la creencia ciega en un sueño imposible, la ambición o acaso el deseo de inmortalizar su nombre? Estos son algunos de los interrogantes que no resuelve ni la historia oficial ni la dramaturgia de Dario Fo, pero que se erigen en piedra de toque de *Isabel, tres carabelas y un charlatán*.
> Pocas obras de teatro se escenifican en la actualidad en las que convergen el ludismo, la ironía llevada a los extremos de lo cáustico y el cuestionamiento audaz acerca de hechos históricos que se han mitificado, alejándolos de la realidad y, en cierto modo, descontextualizándolos del entorno social, político y económico en que vieron su génesis.
> Por ello, el trabajo dramático que elaboró el Nobel de Literatura italiano Dario Fo en la convulsa década de los años 60 con *Isabel, tres carabelas y un charlatán*, evidencia no sólo el estado de cosas que privaba en el siglo XV, sino que, más allá, arriesga a ser extrapolado a cualquier época posterior, pues en esta obra se barajan elementos de vigencia atemporal como son el poder, la riqueza, el lucrativo negocio de la guerra, la efervescencia social y la persecución de la fama, la fortuna y la inmortalidad, a cualquier precio, incluida la propia cabeza.

La versión de la Compañía Italia además de propiciar las carcajadas del público presenta una esplendida puesta en escena,

29
Web de la representación con fotos y reparto http://digilander.libero.it/compagniaitalia/isabella_foto.htm

30
Salvador Cisterna, «*Isabel, tres carabelas y un charlatán*, teatro lúdico e inteligente», http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/171198/isabeltr.html

intercalando motivos italianos y mexicanos actuales con la intención de hacer reflexionar al público frente a cuestiones actuales como la corrupción propia de los distintos estamentos de poder en todos sus niveles como Iglesia, Estado, ricos y poderosos, siendo muy bien acogida por el público mexicano. Sobre los personajes sigue Salvador Cisterna[31]:

> Además, este singular montaje escudriña el papel histórico que ha jugado el género femenino en los ámbitos del poder y la economía, así como los móviles que sustentan la toma de decisiones de los poderosos, sin descuidar, desde luego, el cuestionamiento iconoclástico e incisivo de la historia oficial que se maneja en torno al descubrimiento de América.

El mismo crítico Cisterna nos ofrece una entrevista al director Rossetti donde plantea todas las dificultades de la adaptación para el público mexicano[32]. Dice Rossetti:

> Debido a los problemas que había que sortear con la barrera del idioma, opté por proponer que la Compagnia Italia trabajara con producción italiana –escenografía, vestuario, etcétera–, pero con actores locales (...). Elegí a Fo no por el hecho de que le hayan otorgado el Nobel de Literatura el año pasado, sino porque aparte de ser el dramaturgo italiano contemporáneo más importante, es el más traducido del mundo. Respecto a la obra, la seleccioné pensando en el público mexicano, que conoce muy bien la historia del descubrimiento de América. Contra lo que pudiera pensarse, la traducción que hice de Dario Fo no fue literal, sino teatral, es decir buscando lugares comunes, universales, ya que para cumplir con el objetivo de mover al público a diferentes emociones, la obra debe sincronizarse perfectamente con un juego matemático de ritmos, a partir del cual se propician las reacciones en los espectadores.

Además el director plantea la profundidad de la obra no como una mera comedia y plantea el trabajo de los personajes para conseguir lo que buscan (en este caso Colón) y «la crítica que se hace de los intelectuales que están siempre detrás del poder, cuando debieran estar detrás del pueblo». Rosetti además destaca el papel en esta representación de los actores, que trabajan para divertirse y concretamente la figura femenina representada por la actriz Lucero Trejo que encarna tanto a la reina Isabel como a la infanta Juana lanzando «el cuestionamiento para averiguar si la reina es, efectivamente, más reina o más mujer, porque para él la mujer es más fuerte que el hombre».

La representación tuvo tanto éxito que la Compañía Italia, siguió representándola en el Centro Helénico de México DF en noviembre de 2001. El crítico Manuel Casillas recoge en su página web sobre representaciones teatrales en México una importante reseña, «Darío Fo está más vivo que nadie»[33], e incluso encontramos bastantes enlaces para ver imágenes de la representación[34].

> *La Compañía Italia* se ha lanzado a poner en escena, una vez más, la obra de este autor: *Isabel, tres carabelas y un charlatán*, que cuenta en su haber algunas variables a favor y otras en contra. (...). Para aquellos que no la han visto, vale la pena que hagan un esfuerzo cualquiera de los tres próximos lunes (12, 19 ó 26 de noviembre) antes de que salga de la cartelera y se pierdan la oportunidad de disfrutar un magnífico ejemplo de la obra de éste creador y premio Nóbel, innovador del teatro del siglo XX con obras humorísticas, burlonas, rompe mitos y, en este caso, con más chismes de alcoba real que cualquiera de los números recientes del *Hola!*, para morirse de la risa o de la pena, según se vea. (...) Ahora, bajo la dirección de Adalberto Rosseti, presentan la obra donde se narra la historia del «descubrimiento» de América, sobre las bases de una profunda y seria investigación de la vida de Colón, la corte de la Reina Isabel de Castilla y la «limpieza étnica» que hubo en ese siglo cuando expulsaron a los árabes y judíos de España. La obra critica los «dogmas» de la cultura dominante y expone descaradamente los mitos que nos encontramos en los «libros de textos» y los mitos de Colón, junto con el de los Reyes Católicos, se convierten en hechos de la vida íntima.

El crítico vuelve a destacar el papel de los actores destacando incluso el de los heraldos, representados por Fernando Bersoza y Carlos Camarillo que presentan el trasfondo histórico con las canciones como hacía la versión original de Fo pero adaptándola con un *Rap* «para estar de moda».

También en Quito en 2001 el Grupo de Teatro *La Carreta* estrenó otra versión como primera obra bajo la dirección de Antonio Ordóñez, en ese entonces Director de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador[35], pero no hemos encontrado referencias a la representación.

JOHAN PADAN UN ÉXITO CONTINUO

Las posibilidades (o facilidades) escénicas del monólogo juglaresco junto con una

31
Ibid.

32
Salvador Cisterna, «El teatro nació para hacer pensar, es un estímulo para la curiosidad: Adalberto Rosseti», http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/161198/vestiral.html

33
Manuel Casillas, «Darío Fo está más vivo que nadie con *Isabel, tres carabelas y un charlatán*», http://www.mcasillas.net/teatro7.html#top

34
Colección de fotografías de las representación del fotógrafo Bouvier en el Teatro Helénico, en http://groups.msn.com/BouvierFotografo/teatroencentrohelnico.msnw?Page=1

35
Portal sobre el grupo La Carreta http://www.edufuturo.com/educacion/lacarreta

historia no tan desacralizadora como la de *Isabel* hace que la segunda obra tenga múltiples representaciones en América. En la gira internacional de la obra aparece la siguiente presentación del autor:

> Questo non è il racconto lamentoso sulle stragi perpetrate dai conquistatori sugli indios. Non è la storia dei soliti perdenti. È, anzi, l'epopea di un popolo di indios vincenti[36].

El nombre de Mario Pirovano, discípulo del autor quedará ligado al del personaje que llevará por todo el mundo. En 1999 empezó la gira mundial para presentar al bergamasco que vivió con los indios. Sobre Pirovano dice el mismo Fo[37] en un artículo en castellano sobre el estreno en Australia en octubre de 2003:

> Mario Pirovano es un autodidacta de grandes cualidades expresivas. Por años ha observado mis presentaciones, ha seguido muy de cerca las lecciones y demostraciones que ofrecí a los jóvenes actores. Así ha asimilado todos los trucos y conocimientos, al punto de llegar a exhibirse él solo con gran éxito. Personalmente he asistido a una de sus presentaciones en la Universidad de Florencia, en la Facultad de Leyes, y me ha parecido excepcional, sobre todo porque demostraba una carga de personalidad, lejos de llegar a imitarme. Ponía en evidencia su gran talento de fabulador.

En noviembre de 1999 se estrena en Hispanoamérica con la representación en la Sala Muiño del Teatro San Martín en Buenos Aires. En la rueda de prensa Fo explicó la obra acompañado por el libro de la editorial Abele que registra como si fuera un cómic la peripecia de Padan. Los dibujos pertenecen a Fo y son, como hemos dicho, el apoyo del juglar a la representación. El Archivo Rame y en otras ediciones[38] de la obra podemos encontrar estos dibujos que van representado las escenas y podrían considerarse un «storyboard» de la versión de dibujos animados.

Esta gira ha seguido por varios continentes a lo largo de los años, e incluso tenemos reseñas en español de su triunfo en Melbourne en octubre de 2003 como hemos citado anteriormente. Recientemente también se representa en el marco del *XXXI Festival Internacional de Teatro de Oriente* el 17 de octubre de 2006 en la Casa Fuerte de Barcelona (Venezuela), con gran aceptación del público[39].

Álvaro Solar, actor chileno, ha adaptado la obra al castellano y la ha representado bajo la dirección de Ferruccio Cainero. El estreno de la versión fue en mayo de 2000 en el Instituto Chileno Alemán De Cultura Goethe con el título *Johan Padan descubre América.* Solar ha presentado su trabajo en Alemania, Suiza, Austria, Bélgica, Italia, Suecia, Lituania, la República Dominicana, Holanda, Cuba, El Salvador, Chile y Los Emiratos Arabes. Obtuvo el premio Schwerte en Alemania. Fue el primer proyecto cultural del Instituto Goethe alemán en Cuba, presentándose en septiembre de 2001 en el X Festival de Teatro de La Habana en el Museo de Bellas Artes y en el Teatro Nacional. De la página web[40] del actor recogemos algunos fragmentos de las reseñas periodísticas:

> *El Mercurio de Santiago* (Chile): Solar despliega en las casi dos horas de este unipersonal una energía inagotable, y una variedad asombrosa de recursos, hasta deslumbrarnos. Vestido de negro y con un telón de fondo también negro, luce –como lo hace– dotes de mimo e improvisador, e incerta de vez en cuando oportunas chanzas de actualidad...
> *El Llanquihue* (Puerto Montt/Chile): La conjunción de autor y actor fue como la de los astros en el sistema solar, una explosión que conmovió todo el firmamento de los Temporales Teatrales...
> *Kieler Nachrichten* (Kiel, Alemania): Solar maneja el arte de la comicidad mímica y lingüística, y además es capaz de interrumpir en la cumbre de la exageración para súbitamente crear una atmósfera totalmente distinta, concentrada y enternecedora...
> *Süddeutsche Zeitung* (Munich, Alemania): Solar actúa esta obra de Fo en el Münchner Volkstheater de Munich en un espacio absolutamente negro. El es Juan, el ejército español, un chamán o 5000 indios. Sólo él y sus instrumentos de percusión...de una forma inconcebible nacen de la nada imágenes que solamente la fantasía es capaz de crear. Solar escupe unos fuegos artificiales con las chispas más hermosas que se han visto.
> *La Prensa Gráfica* (El Salvador): Cátedra magistral de teatro popular.
> Pedro de la Hoz, *GRANMA* (Cuba), *Solar descubre América*: Un buen texto, una excelente puesta en escena, un actor con pleno dominio de sus recursos expresivos: tal fue el caso de Juan Padan descubre a América, obra del italiano Dario Fo, protagonizada por el chileno Álvaro Solar quien dejó una huella perdurable en la trama del X Festival de Teatro de La Habana. (...).
> Esta vez le dio vida escénica Álvaro Solar, siguiendo las pautas del director italiano Ferruccio Cainero, quien optó por dimensionar las claves propuestas por Fo sobre la base de la suprema ductilidad del actor para la recreación de una fábula que se nos presenta

36
Dario Fo, Cartel y Folleto publicitario de la gira mundial con Mario Pirovano. «Esta no es la historia triste de las matanzas de indios realizadas por los conquistadores. No es la historia de los que pierden siempre. Es, al contrario, la epopeya de indios vencedores».

37
«*Johan Padan* según Mario Pirovano» *Noticiero NIP – News ITALIA PRESS agencia de noticias* – N° 206 – Año X, 22 de octubre de 2003, en http://apps.imginternet.com/NIP_spagnolo/default.asp

38
Como hemos dicho, nosotros hemos trabajado con la edición bilingüe de Seix Barral de 2001, donde podemos encontrar otras versiones de los mismos dibujos que se recogen en el Archivo Rame.

39
Daniel Delgado Arocha, «Un juglar recreó la llegada al continente americano», 20 octubre 2006, http://www.eltiempo.com.ve/noticias/imprimir.asp?id=90221 y «*Johan Padan en el Descubrimiento de las Américas* con Pirovano llega a Barcelona», 29 septiembre 2006, http://www.analitica.com/va/arte/actualidad/cdt/2559339.asp

40
Página del actor Álvaro Solar http://www.alvarosolar.de/padan-kritike.htm.

como una contundente operación de desmitificación de la Conquista, sin rodar por el despeñadero de la «leyenda negra». Ese proceso desmitificador, que mucho, más de lo que parece, le debe a la tradición picaresca hispánica, al complementarse con una lectura reivindicativa de la cultura sojuzgada, es el que dota a Juan Padan.

Podemos afirmar que la obra ha supuesto un éxito internacional y que podemos encontrar varias versiones en España *Johan Padan en el descubrimiento de las Américas* Dirección de Caroline van Gastel, actor Alberto García Sánchez, Teatre Nacional de Barcelona[41], Estados Unidos por *ejemplo Johan Padan and the Discovery of the Americas* traducida y dirigida por Ron Jenkins e interpretada por Thomas Derrah en septiembre de 2001 en el Loeb Drama Center[42] e incluso variantes como la versión femenina italiana interpretada por Marina De Juli en el Teatro Olmetto de Milán *Johanna Padana a la descoverta de le Americhe*.

La conjunción de la crítica histórica de *Isabella*, las técnicas desarrolladas a través de *Mistero Buffo*, la manipulación del lenguaje y el paso a la gran pantalla dieron a Fo uno de sus mayores éxitos. El pícaro-juglar bergamasco es al fin y al cabo una figuración del mismo Fo, idea que se nos descubre al final del largometraje cuando el héroe se ha convertido en un dibujo del actor. Nos queda la duda de si esta obra más políticamente correcta fue una baza para el Nobel, porque es obvio que después de este ha sido una obra de gran difusión en todo el ámbito hispanoamericano.

41
Más información en http://www.teatrenacional.com/obres/J.html

42
La crítica aparece en inglés en http://www.amrep.org/johan/

José Carlos Rovira Soler

Catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad de Alicante. Es autor de libros, artículos y ediciones sobre autores contemporáneos (Rubén Darío, Miguel Hernández, Pablo Neruda, José María Arguedas, Juan Gil-Albert) así como sobre poetas de la tradición cancioneril en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, literatura novohispana, relaciones del mundo cultural italiano con la tradición hispanoamericana, siendo sus últimos libros *José Toribio Medina y la fundación bibliográfica y literaria del mundo colonial hispanoamericano* (2002), *Ciudad y literatura en América Latina* (2005), *Neruda, testigo de un siglo y Álbum Neruda* (2007).

NEZAHUALCÓYOTL Y LA INVENCIÓN DE LAS TRADICIONES

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Creo que mi primer encuentro con el rey prehispánico Nezahualcóyotl fue a través de Rubén Darío, al que leía yo muy joven con el ímpetu juvenil de lector asiduo de la «Oda a Roosevelt»:

> Mas la América nuestra, que tenía poetas
> desde los viejos tiempos de Nezahualcóyotl

decía el nicaragüense en sus *Cantos de vida y esperanza* para afirmar «la América ingenua que tiene sangre indígena / que aún reza a Jesucristo y habla en español», la indígena y la hispánica, frente a la invasora, la anglosajona, en el decurso crucial de los primeros años de siglo, cuando se acababa de producir por parte del gobierno del presidente Roosevelt la apropiación indebida del canal de Panamá. El nombre de aquel poeta y rey de Tezcoco, que había vivido entre 1402 y 1472, creó un espacio de memoria a rellenar al que le intenté dar cuenta repetidas veces, leyendo todo aquello que caía en mis manos y que podía servir de explicación de un rey y poeta conocido, en el interior de un mundo, el prehispánico, que me atraía poderosamente.

Tuve algún encuentro posterior desconcertante y lo voy a relatar desde la perplejidad. Leí una vez:

> Un rato cantar quiero
> pues la ocasión y el tiempo se me ofrece:
> ser admitido espero,
> que mi intento por sí no desmerece;
> y comienzo mi canto
> aunque fuera mejor llamarle llanto.
> [...]
> Yo tocaré, cantando,
> el músico instrumento sonoroso;
> tú, las flores gozando,
> danza y festeja a Dios que es poderoso;
> gocemos hoy tal gloria,
> porque la humana vida es transitoria.

que son dos estrofas de unas famosas y extensas «Liras de Nezahualcóyotl», que, junto a un «Romance de Nezahualcóyotl», son la primera textualidad anunciada del rey poeta[1]. La lectura de las «Liras de Nezahualcóyotl» nos trasporta a una sensación de clasicidad; sólo que no es ésta la del mundo azteca como parece evidente, sino la recia clasicidad castellana del siglo XVII. El Nezahualcóyotl aquí presente poéticamente por primera vez en un texto, con sus reflexiones sobre el tiempo y la vida, más parece un mal poeta en la *imitatio* de Fray Luis de León que un poeta prehispánico traducido. Y así es como fue presentado en sociedad en América en el marco cultural de lo que llamamos crónica mestiza. Era a comienzos del siglo XVII y el descendiente Fernando de Alva Ixtlilxóchitl no tuvo mejor ocurrencia que trasmitirlo así. Era la forma de leer en pleno barroco novohispano la propia tradición, la forma de recrearla y normalizarla en el conjunto de la nueva sociedad.

Las liras y el romance, todo lo apunta, debieron ser obra del propio don Fernando, quien había leído en náhuatl la fijación de la transmisión oral de la poesía de su antepasado realizada por Juan Bautista Pomar en los *Romances de los señores de la Nueva España*, incluida en la *Relación de Tezcoco* y había construido como sabemos la primera biogra-

1
Los dos textos están en José Luis Martínez, *Nezahualcóyotl, vida y obra*, México, FCE, 1993, pp. 257-262. Sin duda es el trabajo más riguroso crítico y textual sobre el príncipe poeta.

fía del rey poeta. Sabemos también que en el manuscrito de los *Cantares mexicanos* hay varios textos atribuidos al rey poeta[2].

La realidad histórica de Nezahualcóyotl, «coyote hambriento», está atestiguada por la pictografía azteca y no será la invención de las tradiciones a las que me refiero la propia existencia del rey poeta, sino su incursión a lo largo de cinco siglos en un proceso que es el de la evolución de la cultura y la sociedad mexicana. Su inclusión y las transformaciones de su presencia, las sucesivas lecturas, reescrituras y manifestaciones de las mismas.

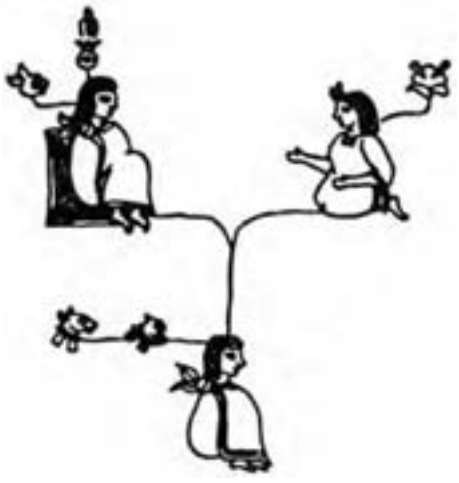
Un recorrido rápido por las imágenes de Nezahualcóyotl en los códices nos lleva al *Códice Xólotl*, *Códice Acaztitlán*, *Calendario de Boban*, *Códice Mendocino* (108), Códice Quinatzin o a la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra firme* de Fray Diego Durán[3].

Un recorrido textual por la historia de Nezahualcóyotl nos llevaría a multitud de fuentes de las que enumero las principales: la *Historia de la nación chichimeca*, de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, escrita a comienzos del siglo XVII y reutilizada por Lorenzo Boturini en el XVIII, ya que los papeles de Alva fueron a parar a manos del caballero milanés. La *Monarquía indiana* de Fray Juan de Torquemada, publicada en Sevilla en 1615, es la primera reconstrucción impresa de una historia que jalona la obra de múltiples cronistas e historiadores, hasta la *Historia antigua de México* de Francisco Javier Clavijero[4].

La dimensión del poeta y rey de Tezcoco ha tenido el trazo historiográfico imprescindible de Ángel María Garibay, Miguel León Portilla y sobre todo de José Luis Martínez[5].

LA HISTORIA DE FERNANDO DE ALVA IXTLILXÓCHITL

La *Historia de la nación chichimeca*[6] de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl es una obra escrita en el primer tercio del siglo XVII. Descendiente Fernando de Alva de Nezahualcóyotl nos cuenta, en el entramado cultural de la sociedad colonial novohispana, la vida del príncipe y poeta de Tezcoco, que un siglo y medio antes había llenado la historia mexicana. Omito la narración de la historia, del asesinato del padre perpetrado por el tirano Tezozomoc, que el niño Nezahualcóyotl ve desde un árbol, su lucha contra Maxtla, su esfuerzo por restituir la monarquía en Tezcoco, su reinado, sus templos en Tezcoco y su presencia y alianza con Tenochtitlan en donde realiza obras civiles como el acueducto de la zona de Chapultepec. Me centro sólo en tres aspectos de la biografía realizada por su descendiente: a) El primero y principal es el camino de Nezacualcóyotl desde el politeísmo al monoteísmo. Cuando establece su reinado, nos cuenta su descendiente, elevó grandes templos a Huitzilopochtli y Tlaloc, a Quetzalcoatl y a otros dioses en oratorios menores. Realizó sacrificios de prisioneros para aplacar a los dioses, pero un buen día según nos cuenta el capítulo XLV de la *Historia de la nación chichimeca*, en medio de la guerra con Chalco, Nezahualcóyotl tuvo su revelación:



Nezahualcóyotl y sus padres. *Códice Xólotl*.

> El rey Nezahualcóyotl, considerando lo poco que podían sus fuerzas y el daño que los dichos indios de Chalco le habían hecho a sus ojos, y lo poco que había aprovechado el sacrificio hecho a sus dioses de gente humana; y poniendo los ojos en el cielo dijo: «verdaderamente que los dioses que yo adoro que son ídolos de piedra que no hablan ni sienten, no pudieron hacer ni formar la hermosura del cielo, el sol, luna y estrellas que lo hermosean y dan luz a la tierra, ríos, aguas y fuentes, árboles y plantas que lo hermosean; las gentes que la poseen y todo lo creado. Algún dios muy poderoso, oculto y no conocido es el creador de todo el universo. El solo es el que puede consolarme en mi aflicción y socorrerme en tan grande angustia como mi corazón siente; a él quiero por mi ayudador y amparo». Y para mejor alcanzar y conseguir lo que pretendía, acordó de retirarse, como se retiró, a su bosque de Tezcutzingo, y allí recogido y apartado de los negocios y cosas que le pudieran perturbar, ayunó cuarenta días al dios todopoderoso, creador de todas las cosas, oculto y no conocido; y ofreciéndole, en lugar de sacrificios, incienso y copal al salir el sol y al medio día, y a puestas del sol, y a la media noche[7].

La conversión y la cuaresma de Nezahualcóyotl dedicada al dios todopoderoso sigue con la presencia de un «mancebo hermoso y muy resplandeciente, con ricas vestiduras», imaginativamente un ángel que, a través de

2
La recopilación más amplia de los materiales de Pomar, que tuvieron edición por Joaquín García Icazbalceta como *Relación de Tezcoco* en *Nueva colección de documentos para la historia de México*, México, 1891, está en la actualidad en *Poesía Náhuatl*, Paleografía, versión, introducción, notas y apéndice de Ángel Mª Garibay K., México, UNAM, 1993, vol. I. Los volúmenes II y III corresponden a la edición de los textos poéticos de los *Cantares mexicanos*.

3
Ha recopilado un conjunto de imágenes esencial, procedente de estos códices, Víctor M. Castillo F, *Nezahualcóyotl. Crónicas y pinturas de su tiempo*, Texcoco, Gobierno del Estado de México, 1972.

4
Para formarnos una idea de la multiplicidad de fragmentos y crónicas en las que aparece, hay una amplia reconstrucción de los mismos en el *Diccionario biográfico de Historia antigua de México* de Rafael García Granados, México, UNAM, 1952.

5
A los trabajos citados de Garibay y Martínez hay que añadir el de Miguel León-Portilla, *Nezahualcoyotl. Poesía y pensamiento, 1402-1472*, Texcoco, Gobierno del Estado de México, 1972.

6
Ha seleccionado y prologado los textos referentes al príncipe poeta Edmundo O´Gorman (ed.) en Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Nezahualcóyotl Acolmiztli*, México, Gobierno del Estado de México, 1972.

7
Ibid., pp. 138-139.

Nezahualcóyotl presencia la muerte de su padre. *Códice Xólotl*.

un criado le anuncia la victoria y continúa la narración, en acción de gracia, con la elevación de un templo al «dios incógnito y creador de todas las cosas».

b) Nezahualcóyotl obtiene un paralelismo con la historia bíblica del rey David, según el cronista, en un episodio del capítulo XLIII de la *Historia de la nación chichimeca* en la que Fernando de Alva explica cómo consiguió a su esposa Azcalxochitzin, casada de niña con su primo Cuacuahtzin, al que manda a la guerra con Tlaxcala para que lo maten. Es una historia calcada de la historia del rey David y su esposa Betsabé, para cuyo logro el rey hebreo manda a su marido Urías a la guerra (*Libro de Samuel*, II, XI). La comparación explícita con la historia del rey David la realiza Fray Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana*[8] (capítulo 45 del libro segundo: «El que hubiera leído las sagradas escrituras, echará de ver este caso el mismo (o poco menos diferente) que el que le sucedió al rey David, en el adulterio que tuvo con Betsabé, mujer del fidelísimo, leal vasallo suyo Urías; pues para cubrir el pecado y adulterio que contra él había cometido, le envió a la guerra, y mandó al capitán Joab que le pusiese en lo más fuerte de la batalla, y allí le dejase morir, como sucedió, y después de muerto se casó con Betsabé, mujer que había sido del inocente Urías». Las desgracias personales y militares por esta abominable acción sólo serán salvadas por el episodio de su conversión a un dios supremo que he narrado antes.

c) No encuentro que se haya reparado, al tratar la historia civilizadora del rey de Tezcoco, en la relación que mantiene con la figura de Moisés y con elementos del *Deuteronomio*: las leyes que instituye Nezahualcóyotl para su pueblo, transmitidas por el cronista descendiente tienen una profunda relación con las que Yaveh dicta a Moisés, y algunos aspectos ya recordados, como el ayuno de cuarenta días, o la destrucción del becerro adorado por israelitas en el episodio de su subida al monte Sinaí para recibir las Tablas de la Ley, forman una sintaxis narrativa que tiene paralelismos amplios con la historia construida por Fernando de Alva.

¿Cuál es el significado último entonces de la historia de Fernando de Alva? Intentaba introducir en el mundo novohispano una historia del mundo anterior, el indígena, que permitiese restituir un nombre real en la explicación del propio ser. La reconstrucción de la *Preparatio Evangelica*[9], a través de Nezahualcóyotl, sería un argumento de indudable eficacia para recorrer lo que había escrito el descendiente. La cultura doble de los Alva Ixtlilxóchitl era una evidencia: él introducía a Nezahualcóyotl, a través del paralelismo con David, con Moisés y sobre todo con su monoteísmo, en la preparación del mundo indígena para asumir la llegada del cristianismo. El hermano de don Fernando, Bartolomé de Alva, mientras tanto, traducía al náhuatl *El gran teatro del mundo* de Calderón y *La madre de la mejor* de Lope de Vega[10].

EL FALSO TEXTO DE GRANADOS Y GÁLVEZ

En 1778, en la imprenta mexicana de Felipe Zúñiga y Ontiveros, aparecen las *Tardes americanas*[11] de Joaquín Granados y Gálvez. Es el diálogo entre un indio y un español en el que se da cuenta, a través de 540 páginas, de la historia de Anahuac, desde la llegada de los toltecas «hasta los presentes tiempos». Tiene sin duda el obispo Granados el objetivo de dar a conocer con su libro el mundo de los criollos mexicanos junto al mundo de los indígenas que formaron el primer pasado. Una restitución de éstos es el compromiso del religioso por hacer valer una historia mexicana que el virreinato, considera implícitamente Granados, no acaba de entender. La obra se forma en el espacio crítico que ha abierto Eguiara y Eguren que hace años identifiqué con la Ilustración novohispana que reivindica el pasado indígena, y con fuentes precisas que puedan dar cuenta de los dos mundos que, para Granados, se encontraron felizmente. Cronistas como Antonio de Solís, Fray Juan de Torquemada, Francisco López de Gómara, Antonio de Herrera, se juntan a los cronistas mestizos como Fernando de Alva, Alvarado Tezozomoc, Domingo Francisco Chimalpain, para dar cuenta de un proyecto civilizador dialogado que, su editor último, Horacio Labastida, resume como que «el español desempeña en América las divinas labores de la salvación. El indio evangelizado encuentra ahora en su pasado una grandeza que no lo vuelve a la gentilidad, y sí, por el contrario, acrecienta su fidelidad a la verdad revelada. El criollo, por su lado […] acepta el origen trascendental de las jerarquías, y ocupa en consecuencia el sitio que en ellas le corresponde»[12]. El programa de Granados es el de un mundo fraterno

8
Fray Juan de Torquemada, *Los 21 libros rituales y Monarquía indiana*, ed. facsímil de la de Madrid (1723), e introducción de Miguel León-Portilla, México, Ed. Porrúa, 1969, III vols.

9
La reinterpretación consciente o determinada por el prestigio de las ideas de Eusebio de Cesarea, el padre de la Iglesia del siglo IV que escribe, entre varias obras de historia del cristianismo, la *Preparatio evangelica*, es habitual en contextos culturales del Nuevo Mundo y ha sido muy estudiada en relación al Inca Garcialaso de la Vega en su mirada al mundo indígena del incario como «preparador» y civilizador en el anuncio de la llegada del cristianismo.

10
Los datos y el estudio de las traducciones de Bartolomé de Alva, en Ángel María Garibay, *Historia de la literatura Náhuatl*, México, Ed. Porrúa, 1987, vol. II, pp. 341 ss. Existe lógicamente una polémica sobre el monoteísmo de Nezahualcóyotl que recoge Benjamin Keen, *La imagen azteca*, México, FCE, 1984, pp. 46 ss. y 435 ss.

11
Edición facsimilar, con prólogo de Horacio Labastida, en José Joaquín Granados y Gálvez, *Tardes americanas. Gobierno gentil y católico: breve y particular noticia de toda la historia indiana (…) trabajadas por un indio y un español*, México, UNAM/Grupo Porrúa, 1987.

12
Ibid., p. 73.

iluminado por la religión romana, como dice el americano en su diálogo:

> Miembros son del Cuerpo Católico los Gachupines, Criollos y Naturales de estos Reynos; ¿pues por qué no han de vivir unidos, amándose y sujetándose al Papa y Rey como cabezas?

La historia de Nezahualcóyotl, entre tantas historias, entre tantas referencias de clásicos griegos y latinos (Tales, Euclides, Tolomeo, Horacio, Cicerón, Platón y Aristóteles), entre recuerdos de la filosofía cristiana de Juan Dum Escoto, San Agustín y Santo Tomás de Aquino, era imprescindible. Y se reconstruye en varios fragmentos, como la muerte de su padre, la recuperación del trono, su promulgación de leyes que, en el discurso del español, son admiradas por los reyes europeos como Federico de Prusia y el mismo Papa Clemente XIV, y más adelante el indio recuerda el monoteísmo de Nezahualcóyotl y su ayuno de cuarenta días, y en medio, tras una amplia divagación sobre el desconocimiento de sus iguales de la filosofía griega o de la de los Padres de la Iglesia, afirma que supieron pensar y conocer el más allá, y la retórica y la Música, y de la poesía, si no imitaron a Catulo, ni a Juvenal, ni a Marcial, ni a Ausonio, imitaron, nos dice, el estilo trágico de Séneca y Pomponio, el estilo dulce de Euclides y el heroico de Silio. Y el ejemplo mayor dice que fue Nezahualcóyotl, del que conoce dos cantares, y va a trasladar uno «escrito en versos yámbicos»[13], que da en nota en su lengua otomí, y que es un famoso y largo texto que dice:

> Son las caducas pompas del mundo como los verdes sauces, que por mucho que anhelen a la duración, al fin un inopinado fuego los consume, una cortante hacha los destroza, un cierzo los derriba, y la avanzada edad y decrepitud los agobia y entristece.

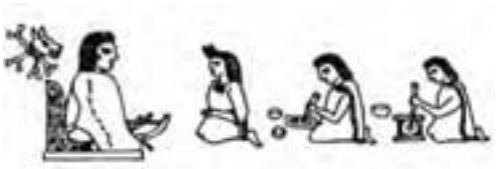
Y sigue transmitiendo la muerte como destino de la vida breve:

> Toda la redondez de la tierra es un sepulcro [...] Llenas están las bóvedas de pestilentes polvos que antes eran huesos, cadáveres y cuerpos sin alma....

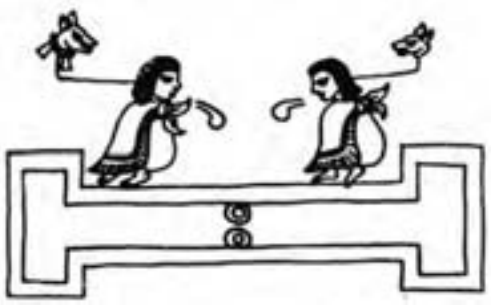
Y concluye tras una amplia ejemplificación en la que dice el indio que pondera «la brevedad de la vida»,

> Anhelemos, invictísimos príncipes, capitanes esforzados, fieles amigos y leales vasallos; aspiremos al cielo, que allí todo es eterno y nada se corrompe. El horror del sepulcro es lisonjera cuna para el sol, y las funestas sombras, brillantes luces para los astros...

El «canto de Nezahualcóyotl», con un texto en otomí que según demostró el padre Ángel María Garibay, no es otomí ni ninguna lengua indígena sino un pastiche lingüístico, es sin duda (Garibay fue el primero en el siglo XX en hablar de su falsedad) una invención del propio Granados y Gálvez para secundar su tesis civilizada sobre la gentilidad americana, con gentiles que cantan la brevedad de la vida y el horror del sepulcro. Un análisis del poema nos demuestra además dos *topoi* retóricos esenciales: el «ubi sunt?» y el «vanitas vanitatis», como resquicio constructivo de una lección de clasicidad inventada. Nezahualcóyotl servía de nuevo para cantar la unidad de mundos. Era inevitable que sirviese como ejemplo mayor de un pasado que se podía reinventar cada vez.



Nezahualcóyotl, la princesa Azcalxochitzin y dos escultores de Texcoco. *Códice Tloltzin*.



Nezahualcóyotl y Coyohua juegan a la pelota. *Códice Xólotl*.

La corte de Texcoco. *Códice Quinatzin*.

NEZAHUALCÓYOTL Y LA INDEPENDENCIA: LA RESTITUCIÓN DE CARLOS MARÍA BUSTAMANTE

Un personaje de la primera mitad del XIX es Carlos María de Bustamante, sobre todo por su trabajo como periodista, que en 1805 le lleva a fundar el *Diario de México,* y en 1817 le conduce a enlazar con el padre Morelos y con el proceso de la independencia. La figura intelectual de Bustamante tiene siempre aquella prevención y advertencia que le dedicara William Prescott cuando escribía en la primera mitad del siglo XIX su afamada *Historia de la conquista de México*, y le dijo al embajador de España en la nueva república, don Ángel Calderón de la Barca, aquella afirmación terrible: «sospecho por el carácter de sus afirmaciones que se le podría clasificar como un burro». Es, en cualquier caso, una interesante

13 *Ibid.*, pp. 90 ss.

Nezahualcóyotl guerrero en el *Codex Ixtlilxochitl*.

figura con una obra que, iluminada por su maestro Fray Servando Teresa de Mier, intenta unir la nueva nación mexicana con el pasado prehispánico. Con una obra prolija, que se ha editado informáticamente para unir los cincuenta volúmenes históricos que produjo, es un historiador que, asumiendo su liberalismo independentista junto a su catolicismo radical e insistente, acepta su síntesis del mundo mexicano en paralelismo con la Biblia, situando el pasado indígena «en el Génesis, la insurgencia en el Éxodo, la patria independiente en la Tierra Prometida, y con esa concepción creó el retablo barroco de la historia mexicana», como ha explicado Enrique Krauze[14].

En 1835, en obra de madurez, Bustamante publica sus *Mañanas de la Alameda de México*, cuyo título recuerda, aunque en otra situación del día, las tardes de Granados y Gálvez. Y la forma de diálogo también, aunque aquí es el de treinta y cuatro mañanas, dialogadas por una pareja inglesa (don Jorge y Milady) con la mexicana Margarita sobre la historia antigua de México. Los personajes responden a la intención de un libro cuyo objetivo es, como dice en portada, «facilitar a las señoritas el estudio de su país». Pedagogía femenina que en un momento, a través de Fernando de Alva, de Francisco Javier Clavijero y de Alvarado Tezozomoc, reconstruye la historia de Nezahualcóyotl y, de nuevo, da un texto del rey poeta que atribuye a una traducción de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Es un «Canto de Nezahualcóyotl. En el banquete que dio el rey para celebrar la fundación de su palacio»[15]:

> Oíd con atención las lamentaciones que yo el rey Nezahualcóyotl hago sobre el imperio, hablando conmigo mismo, y presentándolo a otros como ejemplo.
> ¡Oh rey bullicioso y poco estable! Cuando llegue tu muerte serán destruidos y deshechos tus vasallos; veránse en oscura confusión, y entonces ya no estará en tu mano el gobierno de tu reino, sino en el Dios Creador y Todopoderoso.

Un nuevo «vanitas vanitatis» que confluye en la abundancia floral del verano que también pasará, como el imperio, como los reinos antiguos que ya no persisten. Una metáfora múltiple, histórica sobre todo, se oculta en esta nueva invención en la que los imperios se acaban marchitando como las flores.

CONTINUIDAD ROMÁNTICA

Tendría que recorrer ahora un poeta de apellido tan poco sugerente como José Joaquín Pesado[16], quien a mediados de siglo XIX escribe unos «Cantos de Nezahualcóyotl, rey de Tezcoco», dentro de una serie mayor que llama «Los aztecas». Posiblemente el nauatlato Faustino Chimalpopoca Galicia le ofreció una versión del manuscrito de Pomar y a partir de ésta inventó, más que recreó, siete cantos del rey poeta. La lira estrófica era inevitable en el recuerdo de la primera textualidad:

> No bien había nacido
> y entrado a esta morada de dolores,
> cuando sentí mi corazón herido
> del pesar con los dardos pasadores...

dice en el primer canto que es anuncio, en su ínfima calidad sobre todo, de la horaciana exhortación «a gozar de los placeres antes que acabe la vida», donde un Nezahualcóyotl imitativo traduce, desde su sabiduría prehispánica, el «collige, virgo, rosas» para la posteridad:

> Coge, pues, hoy las flores
> que los jardines brindan a tu frente:
> antes que triste llores
> engaños y dolores,
> disfruta los placeres del presente.

o su conversión manriqueña en el tono y en la estrofa a la copla de pie quebrado:

> Flores del jardín hermosas
> ciñan con placer tu frente
> descansada:
> Goza entre apacibles rosas
> de la vida, dulcemente
> descuidada.
> ¿Qué es en duración la vida?
> Flor que nace y ya es cogida;
> breve llama
> que a su fin se exhala y vuelve:
> si en Dios tu ser se resuelve,
> a Dios ama...

o imita al apócrifo de Granados y Gálvez en el poema que sigue:

14
Enrique Krauze, *La presencia del pasado*, México, Tusquets ed., 2005, p. 51.

15
En Martínez, *op.cit.*, pp. 262-263.

16
Ibid., pp. 265-278.

Son del mundo las glorias y la fama
como los verdes sauces de los ríos,
a quienes quema repentina llama,
o los despojan los inviernos fríos.

No le va a la zaga Juan de Dios Villalón, con su «Canto de Nezahualcóyotl en sus bodas»[17], donde indica con la palabra paráfrasis que está utilizando una fuente que es de nuevo el apócrifo de Granados y Gálvez:

Caducas son las pompas de este mundo
como los verdes sauces de la fuente
que en este fuego sin rival fecundo
sombra y frescura dan; mas de repente
el fuego los devora furibundo,
o del hacha al poder doblan la frente...

El siglo se cerraba con la biografía de José María Vigil[18], que fue sin duda el trabajo de reorganización de la historia del rey poeta más riguroso de los que se habían producido, y también con una curiosa tesis doctoral de Pedro Mascaró y Sosa, defendida en la Universidad Central, en Madrid, con el título *El emperador Nezahualcóyotl considerado como poeta elegíaco*[19], obras en las que no me puedo detener.

LA RECUPERACIÓN DE NEZAHUALCÓYOTL EN EL SIGLO XX

Cité a Garibay, León Portilla y José Luis Martínez como constructores de una historiografía que devuelve las posibilidades de la textualidad real del poeta y de la historia política del mismo.

Parece inevitable además que nos sigamos encontrando con creaciones literarias que hacen referencia al rey poeta. Son ahora más pudorosas y no intentan recrear, imitar o presentar sus cantos. Ni hacer invenciones apócrifas de sus textos.

Una novela o recreación histórica de Marco Antonio Campos, titulada *En recuerdo de Nezahualcóyotl* es un testimonio reciente (1992) y poco aconsejable para adentrarnos en su lectura. Diremos que en ella un autor omnisciente, representado por un cronista y consejero del rey poeta, pretende hacer un recorrido por personajes, mitos, religión, costumbres de la época, basándose en las fuentes que el autor conoce y tropezando y haciéndonos tropezar con las mismas fuentes[20].

Los poetas han sido otra cosa y hay textos insoportables en ellos como las más de trescientas páginas que en 1998 Arturo Carrasco Bretón tituló *Acolmiztli un poema prehispánico. Camino y huella de Nezahualcóyotl.* La historia de Nezahualcóyotl se entrelaza a gigantescos armadillos que compartían con el hombre primitivo la humedad del ambiente, a arcanos calendarios enterrados, a olmecas, toltecas y dioses que simbolizan animales…no es legible…[21].

Sin embargo, sí hay dos textos que exigirían una lectura, y aquí no voy más que a esbozarla: el nicaragüense Salomón de la Selva, un interesante poeta, escribió en Roma en 1958 su *Acolmixtli Nezahualcóyotl. Poema en tres tiempos clásicos*[22]. Se trata de nuevo de la historia de Nezahualcóyotl pero enlazada y reutilizada en dos ámbitos, el primero es el procedente de la formación clásica de Salomón de la Selva, capaz de audaces identificaciones como cuando decía que «los aztecas tuvieron una mitología no menos bella que la griega, y un Nezahualcóyotl no menos profundo que Platón». Su obra es un conjunto de estímulos, como su escritura en inglés (*Tropical Town and Other Poems*, 1918), o la pacifista *El soldado desconocido*, construida en el ámbito de quien había vivido como soldado voluntario en el ejército británico la primera guerra mundial. Su formación europea, clásica, renacentista, lo había convertido en un horaciano insistente, y en su último libro, hizo acopio de tradición indígena y clasicidad. El primer canto de su Nezahualcóyotl está dedicado al «Príncipe de Texcoco» y construido «A la manera del ditirambo dialogado *La llegada de Teseo a Atenas* de Baquílides». Un coro y Tezozomoc, el rey de Azcapotzalco, nos narran la historia desdichada inicial del príncipe de Texcoco:

También miró a su padre.
Vio la primera flecha
cómo lo hería,
y el revuelo de avispas
de muchos dardos
que lo abatieron

El segundo canto está dedicado a Nezahualcóyotl, «Emperador de México», y «escrito a la manera de los *Eoaie* atribuidos a Hesíodo», y la historia de su alianza con

Portada de la *Historia del rey Nezahualcóyotl*.

17
Ibid., pp. 279-280.

18
José María Vigil, *Nezahualcóyotl. El rey poeta*, prólogo de F. Deán, México, Biblioteca Mínima Mexicana, 1957.

19
El emperador Nezahualcótl considerado como poeta elegíac (poesía Méjico-gentílica), discurso que presentó el licenciado Pedro Mascaró y Sosa, al graduarse de doctor…, Madrid, Universidad Central de España, Facultad de Filosofía y letras/ Imprenta Calle de la Estrella núm. 3, 1878.

20
Marco Antonio Campos, *En recuerdo de Nezahualcóyotl*, México, Diana Literaria, 1994.

21
Arturo Carrasco Bretón, *Acolmiztli un poema prehispánico. Camino y huella de Nezahualcóyotl*, México, Plaza y Valdés editores, 1998.

22
Salomón de la Selva, *Acolmixtli Nezahualcóyotl. Poema en tres tiempos clásicos*, México, Gobierno del Estado de México, 1972.

Billete de 100 pesos mexicanos con la imagen de Nezahualcóyotl.

Tenochtitlan es narrada con momentos cruciales:

Nezahualcóyotl dijo:
–Hay sólo un Dios. Es grande,
es innombrable, es invisible,
pero se advierte en toda cosa.

El Nezahualcóyotl monoteísta discurre por un decir en el que se reelaboran motivos de sus poemas transmitidos, de los suyos esta vez, para conducirnos a un tercer tiempo escrito, nos dice, «en el estilo de Píndaro tebano», que tiene un título que sorprende: «Presidente de la República» y no es que haga el personaje esa función, sino que está dedicado, en su toma de posesión, al presidente «Adolfo López Mateos»:

Desde Roma eternal canto al eterno México
[...]
te ofrezco este poema que celebra
como nadie lo había celebrado,
en mármol griego friso mexicano,
al rey Nezahualcóyotl, de quien tú derivas.

Salomón de la Selva murió un año después y no tuvo tiempo de comprobar si su «envío» había servido para que:

Reviva en ti Nezahualcóyotl, y alza
la larga sombra que cayó con su muerte,
y sencilla verdad, que no lisonja, sea
este loor que de ti digo, amigo.

Un Nezahualcóyotl griego y encomiástico era la nueva reaparición en manos de un poeta que, desde luego, no tuvo tiempo de comprobar que los años del Presidente López Mateos, no siendo de los peores del siglo, no eran los idealizados por los cronistas y los poetas del Rey de Texcoco convertido ahora simbólicamente en presidente de los Estados Unidos Mexicanos.

El testimonio de Carlos Pellicer, una de las más interesantes figuras del grupo de *Contemporáneos*, es sin duda un cierre oportuno y conmemorativo. Cinco cuartillas apretadas crean *Noticias sobre Nezahualcóyotl y algunos sentimientos*, precisamente el año en el que se conmemoraba el quinto centenario de la muerte del Rey-poeta, 1972, año en el que se reeditaron algunos textos de los que he recorrido. El de Pellicer, a pesar de momentos de belleza, no parece tener más trascendencia que la conmemorativa[23].

Brevemente he propuesto un recorrido que, por supuesto, tiene más lecturas, más comentarios y más derivaciones. Desde luego, si Quetzalcóatl me da fuerzas, espero hacer un libro sobre el argumento de la invención de las tradiciones. Dejémoslo ahora en el intento de mostrar y demostrar, aun con brevedad, cómo la figura del rey-poeta se fue articulando en momentos esenciales de la colonia, la independencia y la contemporaneidad, para construir discursos a sus espaldas que tenían que ver con la formación de la nueva conciencia que se pretendía. Se reinventó un Nezahualcóyotl monoteísta, y calcado de la historia bíblica de David en una de sus maldades, o de la peripecia civilizadora de Moisés, para reinsertar al rey poeta del siglo XV en la conciencia criolla que se estaba formando: se afirmaban las diferencias criollas mediante un uso selecto de fragmentos de la gran cultura universal (bíblica y clásica) que, a trompicones, entraba en la sociedad novohispana y daba forma a retazos de la vida prehispánica. Y se reinventaron textos para ello, que nos harían oír a Nezahualcóyotl en liras castellanas, romances y hasta en coplas de pie quebrado manriqueñas. Quedaba la textualidad del poeta, dispersa y reiterativa, y formada en un tiempo en el que la transmisión oral en náhuatl pudo ser capturada por el alfabeto romance. Esa invención de las tradiciones, reinvención mejor ya que las tradiciones existían, conforman una de las características del mundo novohispano y del México independentista y contemporáneo. Pero este discurso nos llevaría ahora mismo a recorrer los cerros de Úbeda o las cumbres del Popocatepetl, el Malinche o el Orizaba.

23
Carlos Pellicer, *Noticias sobre Nezahualcóyotl y algunos sentimientos,* México, Gobierno del Estado de México, 1972.

ABEL POSSE. COLÓN Y SU EPOPEYA DESDE EL SABER DEMIÚRGICO

LUIS SÁINZ DE MEDRANO

Luis Sáinz de Medrano

Catedrático Emérito de la Universidad Complutense de Madrid. Ha obtenido el doctorado Honoris Causa por varias Universidades. Ha publicado numerosos trabajos sobre literatura colonial y contemporánea, siendo Rubén Darío una dedicación principal (dirige la «Cátedra Rubén Darío» de la Universidad Complutense). Neruda fue objeto también de varios estudios, entre los que destaca *Pablo Neruda. Cinco ensayos* (1996). Es autor, entre otros libros, de *Letras de la Nueva España* (1992), *La conquista literaria del Cono Sur* (1992) y de una *Historia de la literatura hispanoamericana* de amplia resonancia. Dirigió durante muchos años los *Anales de Literatura Hispanoamericana* de la Universidad Complutense. Ha dirigido, entre otros congresos, el del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de 1984, institución de la que fue presidente entre 1983 y 1985.

Al abordar este sugestivo tema, es inevitable manifestar que nos encontramos ante uno de los autores surgidos en el «postboom» que ha suscitado mayor atención por parte de la crítica. Yo mismo tengo que declarar que desde el momento en que fui requerido para aportar en uno de los cursos de verano de la Universidad Complutense en El Escorial (1991) mi visión de la obra de Posse hasta entonces publicada, quedé atrapado en un sostenido interés por cuanto proviniera también en adelante de su pluma.

Desde el primer momento tuve claro que entre todas las obras publicadas –y las que siguieron apareciendo me lo confirmarían– existía una profunda conexión, fundamentada en que todos sus personajes principales son buscadores de algo que está más allá de la historia que les ha tocado vivir, que nos encontramos ante una narrativa que me atreví a calificar de «religiosa» en cuanto persigue una religación con los dioses y con sus huellas auténticas en el reino de este mundo, algo que, en suma, podemos definir como «lo absoluto»[1], aunque Posse utiliza diversas denominaciones, en especial la de «lo Abierto».

Rubén Darío, que anticipó tantas cosas en versos que a veces se juzgaron «mármol» y eran «carne vida», lo había dicho en un poema citado sólo por razones circunstanciales: «Es incidencia la Historia. Nuestro destino supremo está más allá del rumbo que marcan las fugaces épocas»[2]. Seguir la narrativa de Abel Posse significa encontrarse, al menos en la mayor parte de los casos con personajes que de un modo u otros tienen este convencimiento y anhelan, en consecuencia, algo que está por encima de lo que les marca la cotidianidad en el reino de este mundo.

Hay otro factor: la historia de los territorios localizados por Europa, sean los Viajes de Marco Polo o las Crónicas de Indias, ha sido elaborada, y no por voluntad de falsear los hechos sino por acomodarlos a lo que resultaba adecuado, privilegiando esto último. Sin salir del ámbito español, encontramos en *Don Quijote* una explicación de la importancia y justificación que puede tener la introducción de acontecimientos no verdaderos. Lo manifiesta el supuesto traductor del texto de Cide Hamete Benengeli, quien, refiriéndose a la posible invención por éste del episodio de la Cueva de Montesinos, recoge las palabras del mismo, quien remite a su vez a las del propio Caballero Andante, el cual en su lecho de muerte «dicen que se retractó della y dijo que él la había inventado por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias»[3]. De modo que el protagonista pudo haber imaginado algo de lo que se desdijo in extremis, por razones comprensibles basadas en el «convenir» y «cuadrar». Pensemos también en Borges y su «Pierre Menard autor del Quijote», donde asistimos a la peculiar creación de una novela igual y distinta a la de Cervantes, que conviene, por esta segunda circunstancia, a los lectores del siglo XX. En fin, añadiré la apostilla, sin apoyo ajeno alguno, porque se trata de una firme opinión personal que asumí desde siempre, de que todo texto histórico está destinado a ser leído, con el tiempo, como un texto literario.

Cuando hablamos de «el saber demiúrgico» debemos añadir que, en realidad, si nos movemos en el terreno de la historia y de sus comentaristas, es inevitable suponer que normalmente estamos operando sobre las varia-

1
Me refiero en particular a mi artículo «Abel Posse: la búsqueda de Lo Absoluto», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* Universidad Complutense, 21 (1992) al que han seguido la participación y coordinación en la *Semana de autor* organizada por La Casa de América (Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997) y otros sobre *Los cuadernos de Praga* (Berlín, 2003) y *El largo atardecer del caminante* («Renacer en el atardecer. Álvar Núñez visto por Abel Posse», *América Sin Nombre,* 5-6 (2004), pp. 223-229).

2
Rubén Darío, «Salutación al águila», en *El canto errante.*

3
Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,* 2a parte, cap. XXIV.

Cristóbal Colón (grabado).

das interpretaciones que rodean a acontecimientos que casi inevitablemente las han suscitado, considerando que en algunos casos éstos versan sobre circunstancias y personajes especialmente proclives a dar lugar a la autoridad creativa.

El caso de Colón, sobre quien tanta tinta se ha derramado, es un importante paradigma de esto. Sabemos, por muchos conductos, pero nos acogemos a la sistematización hecha por Salvador Bernabeu Albert[4], de las imágenes que con el paso del tiempo llegó a ofrecer el personaje:

En primer lugar está el Colón místico, diseñado por Roselly de Lorgues, conde dentro de la nobleza vaticana, quien llegó a publicar en París en 1845 una obra titulada *La croix dans les deux mondes,* sumamente difundida, en la que proclamó la santidad de Colón, a la que siguió en 1856 *Christophe Colón. Histoire de sa vie et de ses voyages d'apres des documents autentiques tires d'Espagne et d'Italie,* libros según los cuales «Colón procedió en su empresa auxiliado por la Santa Sede y sostenido por el clero, actuando «como mensajero del Evangelio y no para añadir tierras a España»[5]. De ahí siguieron muy diversos apoyos, abundante bibliografía incluida hasta finales del siglo XIX, que culminaron en las propuestas de canonización del almirante, que no llegaron, sin embargo, a verse aceptadas por la Congregación de Ritos, cuestión de la que se ocupó Carpentier, desde una posición negativa, en *El arpa y la sombra* (1979).

La segunda imagen, menos exigente, pero igualmente enaltecedora en el orden espiritual, fue la del Colón idealista acuñada por una interpretación romántica del mismo sostenida por un gran número de poemas y novelas en varios países de Europa que lo mostraron como «una figura heroica» (p. 114), algo que contó con el asentimiento de don Marcelino Menéndez Pelayo al manifestar su admiración por la biografía hecha por Fernando, el hijo del almirante Colón.

Por último, señala Bernabeu Albert una tercera interpretación, en este caso negativa, del personaje, quien habría ofrecido comportamientos tan lamentables como el de mostrar a la corte de Castilla la gran posibilidad de obtener esclavos que los nuevos territorios ofrecían, actuando como un individuo dominado por la avaricia, la crueldad, el orgullo y la insensatez, que promovieron el derrumbamiento de su autoridad y su envío a España encadenado. En esta línea crítica están, entre otros detractores, M. Goodrich y María A. Brown, ambos norteamericanos y autores, respectivamente, de *A history of the charácter and achievement of the so– called Cristophe Columbus* (1874) y *The icelandic discoverers of America or honor to whom honor is due* (1889), donde se acusaba a Colón, entre otras ruindades, de la de haber usurpado a los islandeses la prioridad en el descubrimiento del Nuevo Mundo.

Los elogios desmedidos y las no menos desmedidas acusaciones que han conseguido resistir los razonamientos y averiguaciones de la crítica más ecuánime, entre la que me complace citar a título de excelente ejemplo el *Mirabilis in altis* de Juan Pérez de Tudela[6], nos han dejado la estampa de un Colón proclive a las sospechas en cuanto a sus ambiciones y a sus fantasías, inestable en muchos sentidos, demasiado sensible ante el erotismo sin mengua de sus convicciones morales y religiosas, etc. En suma, un personaje que ya ha quedado a partir de cierto momento más a la espera de un narrador literario que de un nuevo historiador, cuyas posibilidades de encontrar inéditos pozos de datos fehacientes se nos antojan escasas, dicho sea con todo respeto por quienes se esfuercen en buscarlos.

Como ha dicho Irving A. Leonard en *Los libros del conquistador,* «esta súbita expansión [en lo que hoy es España] de los horizontes físicos e intelectuales hasta un límite increíble, unida a la convicción de cumplir un destino como instrumento de Dios en la gigantesca tarea de cristianizar el globo, liberó una prodigiosa cantidad de energía nacional y fue un poderoso estimulante de la imaginación (…). Tan extraordinarios eran los hechos de los conquistadores, que el relato estricto que de ellos hacían los prosaicos cronistas parecían novelas de aventuras. La realidad sobrepasaba a la fantasía. Era inevitable que existiesen mutuas interacciones entre los hechos históricos y la literatura de creación, entre lo real y lo imaginario». Así los conquistadores (cita a Vasco de Gama, Colón «y *otros* navegantes y exploradores») llevaron a las regiones que habían descubierto las creencias de la Edad Media» y así se justifica que «regresasen con noticias de islas misteriosas habitadas por amazonas y de positivas indicaciones de la proximidad del paraíso terrenal». Se facilitó, en suma, de este modo, «la crédula receptividad para los relatos ficticios, tanto de los

4
1892: El IV Centenario del Descubrimiento de América, C.S.I.C., Madrid, 1987.

5
Ibid., p. 113. La página de la cita que sigue de esta obra se indica dentro del texto.

6
Juan Pérez de Tudela, *Mirabilis in altis,* Madrid, C.S.I.C., 1983.

exploradores como de los novelistas, sin mayor interés en hacer distingos entre unos y otros»[7].

Si esto que podemos calificar como síndrome de los libros de caballerías afectó a Colón, cuya mente desbordaban muchas otras obsesiones, como a tantos otros (quizá el ejemplo más notorio fue el hecho de que el nombre de California proceda de *Las sergas de Esplandián,* y el adjetivo Patagón, y el nombre de él derivado, fuera tomado de un gigante de *Primaleón,* como recuerda Anderson Imbert, entre otros ejemplos, en su conocida *Historia de la Literatura hispanoamericana*, por no entrar en el estudio de Hernández Sánchez-Barba «La influencia de los libros de caballerías sobre el conquistador»[8]). Si esto ocurría, decimos, no es extraño que los primeros lectores, transcriptores e intérpretes de la inigualable peripecia de Colón se vieran especialmente fascinados. Y la cuestión sigue planteándose en nuestro tiempo. Cumplidos los cinco siglos de su muerte, la figura del almirante sigue envuelta, más allá de las ya superadas controversias sobre el lugar de su nacimiento –evidentemente, Génova– y el de dónde yacen sus restos (aunque tales controversias no hayan dejado de contribuir a intensificar su condición de personaje misterioso), en un cierto halo fantástico.

El autor de *Los perros del paraíso,* Abel Posse, se ha acercado a otros varios personajes de los tiempos iniciales de lo que llamamos Hispanoamérica y de la época contemporánea, entre los que son de especial interés Lope de Aguirre, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Eva Perón y el Che Guevara, con el propósito fundamentalmente de interpretarlos, no de parodiarlos, según su mejor saber. En todos ellos, ya lo hemos dicho, concurre la búsqueda de lo absoluto. Posse, respetando sin duda alguna la labor de los historiadores «formales», ha interpretado a sus personajes con la libertad con que ellos mismos actuaron.

Cristóbal Colón, sin haber alcanzado a conocer, naturalmente, el *Elogio de la locura* de Erasmo (introducido por cierto en España en 1516 por su hijo Hernando Colón, personalmente relacionado con el humanista[9], y sin duda con un justificado interés por los fecundos desvaríos de su padre), había situado su mente en la línea que señalaría el gran pensador, que tanta influencia habría de tener en este país, a la hora de soñar, o de practicar desmesuras. Erasmo, a su vez, pudo partir de ideas que ya tenían difusión ortodoxa: el cristianismo defendido como «locura sublime»[10] por la Escritura y sobre todo por San Pablo. ¿Y por qué no pensar que el apasionamiento colombino –una variedad de la locura que Erasmo juzgaría como fuente del impulso creativo en muchos órdenes y estamentos– no pudo ser tenido en cuenta entre otros modelos que justificaron su *Encomion Moriae*? Además, para la fecunda embriaguez colombina, cabe pensar en la precisión de María Zambrano: «La poesía es embriaguez, y sólo se embriaga el que está desesperado»[11]. Colón lo estaría a causa de su ansiedad, ansiedad por recuperar la Edad de Oro que todavía había de exaltar Cervantes en el episodio de los cabreros en el *Quijote.* Una Edad de Oro que incluía, ambiciosamente, el Paraíso perdido. Como dijo José Juan Arrom en cierto discurso académico, «La otra hazaña de Colón o la epifanía de América», y cita García Ramos: «Colón, tornando el papel de caballero andante en el de caballero navegante, continúa la estirpe de los Amadises y los Palmerines». Lo cual lleva al mismo García Ramos a añadir más adelante: «El Colón de Posse es (...) un personaje que nos recuerda en tantos aspectos la tenacidad y la obcecación de algunos de los coroneles de García Márquez (...), es acaso el fundador de las más radicales conjugaciones de los 'realismos mágicos' o los 'reales maravillosos' introducidos mucho más tarde por la terminología crítica hispanoamericana»[12].

Grabado de la edición de la Carta de Colón a Santángel. Basilea, 1493.

Pero también el narrador recuperador del mundo y las ambiciones frustradas se comporta como un poeta y se mueve por una fecunda desesperación que tampoco quiere dejar de tener. Interpretar a un desquiciado –gloriosamente desquiciado– no puede hacerse sino desde el desquiciamiento poético –otra variante gloriosa y, al cabo, irrenunciable de la poesía–. Y estamos ahora hablando de la empresa narrativa de Abel Posse.

Todo cuanto, sin duda con exceso, hemos expresado viene a justificar para quienes lo estimen necesario –no es mi caso– lo dicho por Abel Posse, o aún mejor, su interpretación de los distintos personajes americanos a no ser que optemos por indianos. Posse no pretende ser un historiador; se desenvuelve,

7
Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador,* México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 42, 43 y 44.

8
Revista de Estudios Americanos, XIX:102 (Sevilla, 1960).

9
Véase P. Rodríguez Santidrián en su edición de *Elogio de la locura,* Madrid, Alianza Editorial, p. 22, y A. Ruincii de Armas, *Hernando Colón, historiador del Descubrimiento de América,* Madrid, Cultura Hispánica, 1973, pp. 6 y 9.

10
Rodríguez Santidrián, *op. cit.*, p. 20.

11
María Zambrano, *Filosofía y poesía,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 33.

12
Juan Manuel García Ramos, *Colón entre la historia y la literatura,* Santa Cruz de Tenerife, Artemisa Ediciones, 2006, pp. 25 y 107.

Abel Posse

lo repetimos, como un poeta (¿hay algún historiador al que consciente o inconscientemente no le ocurra lo mismo, al menos en algún momento?). Por lo demás, siempre habrá que alabar el duro esfuerzo del hacedor de historia, pero será imposible no aceptar lo dicho. Cierto que esto no obliga a Posse a desdeñar sistemáticamente, ni mucho menos, la historia, como cuando, ateniéndose a su rigor, deja claro el origen genovés del almirante, lo cual, por otra parte le facilita enriquecer la complejidad del personaje. Si se apropia de él no es para manejarlo sistemáticamente a la ligera. Las libertades que con la manipulación de la historia se permite no son arbitrarias. No actúa con una irreverencia que se basta a sí misma (lo cual sería, por cierto, totalmente lícito). En mi opinión, lo hace con el mismo propósito de buscar la realidad última del personaje y «su tiempo» –sea el que conoció o el que inauguró»– que le acompaña en todas sus novelas.

Uno de los momentos clave en los que el novelista justifica su posición ante el hecho literario es aquel en que recoge el ambicioso pensamiento de la reina Isabel cuando, tras escuchar los consejos de su madre, en los que se mezcla el conservadurismo en cuanto al dominio de la sensualidad y la acción más enérgica contra los enemigos, decide convertir la suya en formidable cruzada, lanza una proclama en la que «freudianamente buscó una ideología para encauzar tanto deseo en una superestructura adecuada», a lo que acompaña el siguiente comentario: «Los cronistas no retienen el texto de aquella proclama; como siempre, captan lo fácil»[13].

Entendemos que aquí reside lo que acaso constituye uno de los puntos esenciales, que insta a ir más allá de lo que era habitual en los cronistas, algo a lo que ya nos hemos referido con anterioridad: dibujar un panorama en el que encajen los hechos que mejor se adecuen a la visión coherente de la conquista. Los ejemplos nos salen continuamente al paso. Uno de los editores, y crítico, de Francisco López de Gómara, José Luis de Rojas, comenta sin dejarse atrapar por las estrategias del objeto de su estudio: «Parece que Gómara gustaba más de las grandes hazañas que le permitían lucirse en el relato. Esto cuadra con su espíritu renacentista»[14]. Cierto que el mismo crítico destaca como un mérito, que se entiende como excepcional, el esfuerzo del cronista por informar sobre hechos que pueden resultar tediosos por su insignificancia. Recordemos también que había otras razones: las crónicas a juicio de sus comentaristas habían de ser ejemplarizantes, de modo que el propio Inca Garcilaso declara en alguna ocasión que renuncia a contar algunos hechos por carecer de ese valor. Por otro lado había de buscarse que el relato, aun siendo de interés, no fatigara al lector. Así, el Inca anuncia que va a simplificar cierta información «por que la historia no canse tanto»[15], a la par que silencia casi sistemáticamente cuanto pueda representar aspectos positivos de los pueblos del antiguo Perú que fueron sometidos por los incas, siguiendo en esto, por cierto, pautas marcadas por los clásicos latinos, como Tito Livio y Salustio, sin llegar a conceder a los incas, orgulloso de estar ligado a ellos desde su opción por asociarse a la cultura hispánica y cristiana, los valores que sólo con ésta se impusieron en el Perú.

Sean cuales fueren las razones o los casos, lo cierto es que la historia oficial de la América en la etapa anterior o inmediatamente posterior al Descubrimiento resulta discutiblemente fiable en su integridad. Enfrentados a esto, entendemos que cualquier literato –sírvanos este adjetivo de amplio espectro– está legitimado para salirse de los estrictos cauces de esa historia. (No entremos en si acaso lo dicho no concierna sólo al terreno que nos ocupa).

Tal sucede en el caso de Abel Posse. Pero no interpretemos sus «licencias» en el sentido de que desea poner en el ámbito de lo verdadero cuanto concierne al antes y el después inmediatos a la gesta de Colón. Su método no es el de buscar las constataciones más rigurosas o más acreditadas para apoyarse en ellas con el fin de fijar la historia auténtica. Por el contrario, desde la libertad más absoluta, la del poeta deseoso de saber, llena de matizaciones y fundadas alteraciones los hechos que describe, sin la pretensión de actuar desde lo que comúnmente se llama rigor, pero sin rehusar por sistema el legado de la historia oficial. Goza de la libertad de interpretar desde su lógica o desde la autoridad del demiurgo. Yo diría que nada es gratuito en su relato. No es ningún desatino ver al May Flower cruzándose con las carabelas, oír sonar «El manisero», en algún barco festivo, el uso de argentinismos por Colón «en la terminología del tango y del lunfardo», y las notas a pie de página «para aclarar extremos opacos del texto principal...», si bien el intento de tales aclaraciones «más parece una enfatización del dato tergiversado... que un verdadero interés por regresar

13
Abel Posse, *Los perros del paraíso*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987, p. 42. En adelante citaremos por esta edición dentro del texto.

14
Francisco López de Gómara, *La conquista de México*, Madrid, Historia 16, 1987, p. 39.

15
Cit. por Aurelio Miró Quesada en *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1971, p. 214.

al razonamiento lógico»[16], convertir en uno solo los cuatro viajes del almirante, revelar la concupiscencia de la reina Isabel, puntualizar la relación erótica de Colón y Beatriz de Bobadilla en La Gomera, hacer comparecer aquí y allá a la Beltraneja, aterrada por la amenaza que se cierne sobre ella, mientras el general Queipo de Llano, el que ordenó «dar café» a García Lorca, Díaz Plaja y Eugenio D'Ors aguardan ser recibidos por Enrique IV, ver a un Nietz(sche) con su anuncio de que «Gott ist *tot*» (p. 90) convertido en lansquenete, saber que al fin del relato, mientras Colón vuelve a España encadenado, quedan en el Nuevo Mundo, compartiendo espacio con el Palacio de la Inquisición el Banco Santangel, Hawkins Ltd., la United Fruit, La Agencia Cook, el Hotel Castilla, el Salón de Belleza Bologna, el anuncio de los Refrescos Sagardúa, mientras los perrillos mudos se encaminan pacíficamente hacia el sur… Todo eso y un muy largo etcétera, no es ningún dislate, repetimos. El resultado de un pormenorizado análisis no sería otro que todo, mezcla de personajes, de tiempos, de circunstancias, responde a una visión viva de lo que fue y de lo que ha seguido siendo América y cuantos fueron afectados por la empresa colombina. Visión intuitiva pero probablemente más cierta que la de las crónicas oficiales. Y por supuesto no olvidamos el Paraíso, causante implícito de todos los males, porque, como ha señalado Bellini, la causa del desastre final está en que «la desaparición del mal le quita sabor a la existencia»[17]. Y aquí me permito recordar a un casi olvidado gran novelista español, Wenceslao Fernández Flórez, quien en su obra *Las siete columnas* (1932), desarrolló en cierto modo la misma idea: sin los siete pecados la humanidad no funciona. De ahí la importancia del «purtroppo», que ha suscitado una lógica interpretación por el Dr. Bellini, y que los lectores poco conocedores de la lengua italiana no siempre han tenido muy en cuenta, cuestión paradójica, más aún si nos interesa interpretar que el almirante se siente «invencible», por la importancia de su gesta, al murmurar aquella palabra.

Portada de la edición de la *Semana de autor* dedicada a Abel Posse.

16
García Ramos, *op. cit.*, pp. 86 y 87.

17
Giuseppe Bellini, «El Colón de Abel Posse», en AA.VV., *Caminos hacia la modernidad. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*, Die Deutsche Bibliotek, Frankfurt am Main, Vervuert, 1993, p. 130.

Eduardo San José Vázquez

Doctor por la Universidad de Oviedo, con la tesis *Recuperaciones narrativas del siglo XVIII en la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Ilustración y modernidad en el Caribe*. Es autor de las monografías *La memoria posible: «El sueño de la historia», de Jorge Edwards. Ilustración y transición democrática en Chile* (Universidad de Oviedo, 2006) y *Las luces del siglo* (Universidad de Alicante, en prensa). Ha publicado trabajos sobre Alejo Carpentier, Abel Posse, Antonio Benítez Rojo y Edgardo Rodríguez Juliá, entre otros. Actualmente, es investigador posdoctoral en la Universidad de Alicante. Es crítico literario en varias publicaciones periódicas.

UTOPÍA Y PROGRESO EN *EL MUNDO ALUCINANTE*, DE REINALDO ARENAS: FRAY SERVANDO Y EL TIEMPO HISTÓRICO

EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ

> Aunque con veinte y cuatro años de persecución he adquirido el talento de pintar monstruos, el discurso hará ver que no hago aquí sino copiar los originales.
>
> (Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*)

Las novelas de Reinaldo Arenas han sido consideradas con frecuencia como «ejercicios» o «juegos» postmodernos. Su estilo neobarroco, el lúdico despliegue de la ironía y la parodia, las estructuras narrativas complejizantes, la abundancia de elementos paratextuales que deshacen la ilusión del artificio mimético, la alteración de la causalidad histórica y su general reflexión sobre la escritura desvelarían, de este modo, la crítica antihistórica del autor cubano. Ha sido común, en este sentido, estudiar la obra de Arenas como ejemplo de una aporía histórica postmoderna, contraponiéndola con toda intención a la narrativa de Alejo Carpentier; una oposición en la que, no en vano, al propio Arenas le agradó contemplar su obra en numerosas ocasiones.

Las interpretaciones postmodernas de la obra de Arenas pueden tener su parte de razones en apreciar en ella aspectos puntuales de una nueva (o parcialmente nueva) estética narrativa, concebida como mimesis desde la precisa negación de un objeto de la imitación. Asimismo, no es descabellado suponer que, a partir del carácter recesivo y escéptico de su percepción de la realidad histórica, tal estética pueda asimilarse, al igual que buena parte de la ficción postmoderna, con posiciones conservadoras alineadas contra una opción política como la que en su contexto puede representar la Revolución Cubana. Sin embargo, es preciso revisar esta interpretación postmodernizante de la obra areniana, en busca de una lectura más aquilatada.

Un caso de la trayectoria literaria del autor cubano destaca especialmente y es ilustrativo de la tendencia crítica apuntada. Así, el hecho de que una de las novelas más conocidas y celebradas de Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1969)[1], recupere el siglo XVIII, a través de la figura del fraile regiomontano Servando Teresa de Mier, ha favorecido especialmente que se haya automatizado y generalizado un orden de interpretaciones. Dicha lectura trata de descubrir en esta novela dieciochesca una crítica maximalista hacia la modernidad ilustrada, tomando en cuenta el siglo en que característicamente se plantearon algunas nociones como el racionalismo empírico, el progreso histórico o una filosofía de la Historia de valores emancipatorios. Ha sido moneda corriente entre la crítica suponer que el siglo XVIII resulta aquí un pretexto para refutar la modernidad, sobre todo al hacer que la estructura narrativa desmienta en la práctica la noción de progreso temporal, así como a través de su aparente irreverencia mimética. No obstante, un análisis más detenido permite descubrir que el propósito de Reinaldo Arenas en esta novela cae lejos de dicha intención, y que, al contrario, *El mundo alucinante* es toda una ponderación del progreso histórico tal como fue formulado en el siglo

1
Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Barcelona, Tusquets, 2001 [1969]. En adelante, citaré por esta edición, entre paréntesis y en el texto.

de las Luces, sustrayendo dicho concepto de las versiones más restrictivas de la utopía.

AUTORÍA Y ORÍGENES: LA DISPERSIÓN DE LA VERDAD HISTÓRICA

Al desconcierto crítico provocado por la publicación de una novela histórica irrealista como *El mundo alucinante* respondieron varios críticos con una valoración más reposada. Uno de los primeros en hacer una lectura capaz de determinar el valor de la novela y guiar futuros estudios fue Emir Rodríguez Monegal[2]. A partir de los años setenta, el crítico uruguayo, quien para Arenas era «la persona que mejor había interpretado todos mis libros»[3], comienza a apreciar la crítica dialéctica que se inscribe en la novela, más allá de cierta gratuidad vanguardista en la que podía haberse leído inicialmente. Monegal daba sentido a esa crítica dialéctica en su refutación de la linealidad cronológica, en el cuestionamiento de la referencialidad o en la sistemática contradicción interna de las designaciones literales, mediante la cual la narración desdice lo previamente afirmado. Así, son varios los capítulos de la novela que aparecen repetidos en su alusión numérica, en concreto los dos primeros, que narran la infancia y la salida del protagonista de Monterrey, y el séptimo, que describe las consecuencias del sermón de fray Servando sobre la Virgen de Guadalupe (1794). De este modo, aparecen tres «Capítulo I», titulados «De cómo transcurre mi infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también transcurren», «De tu infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también ocurren» y «De cómo pasó su infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también pasaron». El Capítulo II vuelve a reiterarse: «De mi salida de Monterrey», «De la salida de Monterrey» y «De tu salida de Monterrey». Los tres capítulos VII aparecen titulados «De las consecuencias del sermón», «De la consecuencia del sermón» y, de nuevo, «De la consecuencia del sermón».

En estas tres series, bajo las tres personas gramaticales, aparecen distintas versiones en conflicto, sin que pueda privilegiarse ninguna de ellas entre las opciones simultáneas y desjerarquizadas que narran, cada una, los orígenes de fray Servando, su inserción en el tiempo histórico y las consecuencias de la lectura del sermón sobre la Virgen de Guadalupe. En muchas ocasiones, la divergencia significante se produce en el interior de un simple párrafo. Ya desde el inicio del primero de los capítulos I se lee: «Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefas venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca» (p. 27). Para Alicia Borinsky[4], la imposibilidad de elegir «pone entre paréntesis la noción de *progresso* narrativo», algo que Monegal interpreta en clave política como «otro golpe mortal a la escuela de pensamiento «progresista» de los regímenes que se auto-proclaman socialistas»[5]. En la misma lógica, la alternancia de las tres personas gramaticales que caracteriza la reiteración numérica de los capítulos, que Emil Volek ha caracterizado expresivamente como un «chachachá epistemológico y narrativo»[6], impide la instauración de una perspectiva narradora única y contradice las implicaciones teóricas asociadas a la misma. Además de en estos tres capítulos, la proliferación gramatical se repite en el interior de varios de los capítulos *singulares*, como comienza sucediendo en el Capítulo III, ordenado en sendas partes correspondientes a las tres personas del verbo.

Reinaldo Arenas.

Borinsky, en cuyas interpretaciones precursoras reconoce apoyarse Monegal[7], considera que este recurso nace de una crítica a las nociones de autor y de orígenes, partiendo de la teoría de la escritura como (re)lectura y del autor como epígono que se deduce del cuento de Borges «Pierre Menard, autor del Quijote» (*Ficciones*, 1944). Al existir tres capítulos I como inicio de la obra, con contenidos semejantes pero disparejos, y al hacer éstos referencia, además, a la infancia de Fray Servando, la novela desmiente el concepto de orígenes. Esto, por añadidura, destruye la ilusión de linealidad cronológica y de sustancialismo histórico. Pero, lo que es más importante para esta autora, la dispersión gramatical obedecería al rechazo de la unidad y la identidad del sujeto y de la noción romántica de autor. Esto anularía el previsible intento de una impostación autobiográfica de Arenas a través del padre Mier.

La elección de los capítulos triplicados es significativa. Como apunta Borinsky, el Capítulo I establecería la noción de orígenes, que así se ve desmentida. El Capítulo II, que narra la salida de Monterrey del joven Servando, sería el que diera inicio al tiempo histórico en la novela, dejando atrás

2
Emir Rodríguez Monegal, «El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas», en Julio E. Hernández Miyares y Perla Rozencvaig (comps.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*, Glenview, Scott, Foresman / Montesinos, 1990, pp. 5-13. Este trabajo es una refundición de estudios anteriores del propio Monegal desde 1977 hasta 1981. La relación de los mismos figura al final del artículo.

3
Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca. Autobiografía*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 334.

4
Alicia Borinsky, «Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando», *Revista Iberoamericana*, 92-93:41 (1975), pp. 605-616.

5
Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 8.

6
Emil Volek, «La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas», *Revista Iberoamericana*, 130-131:52 (1985), p. 129.

7
Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 7.

Portada de *El mundo alucinante.*

el ahistoricismo de la infancia y atisbándose el inicio de una posible épica en su primer viaje a la capital novohispana. La dispersión de sentido provocada por la divergencia gramatical y por las contradicciones internas hace que la novela niegue a partir de aquí la idea misma de Historia. En consecuencia, el Capítulo VII, donde se describen los efectos causados por la lectura del sermón de Guadalupe, adelanta a su vez una teoría de la recepción, por la cual las consecuencias de su sermón no se podrían reducir a una única explicación. Además, el capítulo muestra una posición central, al ser el que narra el comienzo de la odisea represiva de fray Servando desde la primera prisión en su celda, a la conmutación de la pena de muerte a cambio del destierro. El descentramiento de este episodio, que es el que comienza a situar a fray Servando en la Historia, es, por esto, una forma de advertir que la lectura de su emblema histórico debe ser necesariamente controvertida y polémica.

LA HISTORIA, DESDE LOS MÁRGENES DE LA HISTORIA

Más allá del recurso descentrador de este «juego pronominal», como lo llama Borinsky[8], la crítica dialéctica de la obra comienza en los elementos paratextuales que preceden la fábula o se sitúan en sus márgenes. En estos fragmentos se vierten algunas opiniones de Reinaldo Arenas sobre el concepto de Historia y sobre el uso de la documentación histórica que ha manejado para componer la novela. El efecto de dispersión de la verdad histórica se refuerza entonces en elementos como los distintos prólogos y encabezamientos de la novela, las notas de carácter bibliográfico a pie de página o el epílogo consignando las últimas noticias de fray Servando, que recuerdan desde el comienzo y a cada paso la tramoya diegética del discurso historicista. De este modo, la supuesta objetividad de la acción histórica se apoya y se prolonga en la instancia subjetiva del historiador. Así, los mismos recursos que para el discurso histórico implican una justificación positiva, en particular los elementos que remiten a fuentes bibliográficas o las declaraciones de autoridad más o menos veladas de prólogos y noticias sobre el autor, sirven para recordar la presencia determinante del historiador en cuanto se narra, que además no es aquí sino una sucesión delirante de hechos.

Este recurso paródico hace que, al aplicarse a contenidos absurdos o recurrir a notas bibliográficas apócrifas, la obra enfatice la importancia de los recursos de sugestión y de creación de una voz de autoridad en el discurso histórico. Foucault considera que estos recursos institucionales de sugestión son, en realidad, una «coacción», por la que sociedades ritualizadas y restrictivas se apropian del discurso. Así, considera Foucault, «la verdad se desplazó del acto [...] de enunciación hacia el enunciado mismo»[9]. A través de recursos de este tipo, la verdad histórica se muestra en última instancia dependiente de las tres máximas de la poética aristotélica: la necesidad, la coherencia y la verosimilitud, además de un conjunto de decisiones retóricas que se vinculan al mandato de un decoro poético, como la economía narrativa, la suspensión del interés de los lectores, el diseño arquetípico de los personajes y de las acciones así como la justicia poética de ciertos desenlaces.

De este modo, *El mundo alucinante* aparece encabezada por la dedicatoria a Camila Henríquez Ureña y Virgilio Piñera, por su «honradez intelectual», homenaje que en su contexto inmediato constituía una innegable declaración de intenciones políticas contra la Revolución institucionalizada en Cuba. A ésta le siguen dos epígrafes extraídos del Libro X de *Los Mártires* y de la *Obra general sobre la historia de los mexicanos*, de Cristóbal del Castillo, a través de las que Arenas refuerza el carácter autobiográfico («Y yo también he sido desgarrado por las espinas de ese desierto») y la intemporalidad fatal del sufrimiento histórico («…de modo que andaréis atemorizados; en pago de vuestro valor andaréis venciendo y andaréis destruyendo» –p. 13–). El siguiente epígrafe, firmado con las iniciales «R.A.» a modo de una «Advertencia del autor», avanza la presentación genérica de la obra y de sus nociones historiográficas: «Ésta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela» (p. 15). Se observa que la triple simetría de la frase da lugar a tres conceptos diferentes de géneros ocupados de la Historia, de los cuales el orden de enunciación parece privilegiar el último: la historia positivista («tal como fue»), la aristotélica de la ficción histórica

8
Borinsky, *op. cit.*, p. 612.

9
Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 16.

clásica («tal como pudo haber sido») y la netamente ficcional, que refuerza el sentido de *El mundo alucinante* con el subtítulo original de la obra: *Una novela de aventuras*. Reinaldo Arenas se quejaba de que, aun después de la reedición supervisada de la novela, muchos editores habían decidido prescindir del subtítulo, ignorando así la visión irónica y crítica que proyectaba sobre sus referentes históricos[10].

Tras los distintos epígrafes, la edición original, publicada fuera de Cuba (en México) en 1969, incluía una carta a fray Servando, sin título, a la que a partir de 1980, con el escritor ya exiliado, se le antepone una introducción titulada «Fray Servando, víctima infatigable», firmada en Caracas el 13 de julio del mismo 1980. En este texto, Arenas se pronuncia explícitamente sobre la idea de Historia que anima *El mundo alucinante*. Es la ocasión de que el autor se exprese en términos críticos contra la idea de Historia y de realismo, al mismo tiempo que declara su ficción dentro de un doble proyecto que no se puede catalogar, por cierto, sino como historicista: una restitución de la figura de fray Servando en la Gran Historia americana y, a través de ella, una textualización autobiográfica.

Arenas señala que comenzó su novela con la idea de recoger, a través de figuras como la de fray Servando y la del cubano José María Heredia, con quien el dominico se encuentra al final de la novela, «el ciclo casi mítico del hombre americano» (p. 17). Éste no sería sino el destierro y la búsqueda de «lo imposible (su patria)» (p. 18). Arenas aclara que «la Historia no certifica si se llegaron a conocer», si bien «todo indica» (p. 17) que coincidieron en sus últimos días en el Palacio Presidencial mexicano. El encuentro entre estos dos personajes, «que la historia «oficial», como la mayoría de los instantes importantes, no registra» (p. 18), haría evidente que el destino del auténtico revolucionario americano habría sido subsistir a estructuras de poder de tipo absolutista y colonial, y que el exilio ha sido asimismo la característica de los primeros héroes nacionales, cuyo oscurecimiento completaría más tarde el discurso histórico, ocultando la significación real y precisa de sus figuras históricas:

> Por eso siempre he desconfiado de lo «histórico», de ese dato «minucioso y preciso». Porque, ¿qué cosa es en fin la Historia? [...]. Los impulsos, los motivos, las secretas percepciones que instan (hacen) a un hombre no aparecen, no pueden aparecer recogidos por la Historia, así como, aun bajo el quirófano, no se captará jamás el sentimiento de dolor del hombre adolorido [...]. Por eso, más que en la Historia busco en el tiempo (p. 19).

Reinaldo Arenas en EE.UU.

Éstas son ideas que se repiten en la novela, con interferencias evidentes entre el texto y el paratexto. Por ejemplo, se lee: «¡Cuántas ideas!...Y sin embargo, pensó, [...] las mejores ideas son precisamente las que nunca logro llevar al papel, porque al hacerlo pierden la magia de lo imaginado» (p. 72). Tras su refutación historiográfica, la introducción arremete contra la noción de causalidad y la concepción lineal del tiempo, para criticar a través de ella la estética realista desde una intención política: «Pero últimamente no sólo tenemos (padecemos) realismo sino que contamos hasta con un realismo socialista, de modo que la realidad ya no sólo es vista desde un ángulo, sino desde un ángulo político» (p. 20). Con la misma intención, critica el reduccionismo, en unos términos que recuerdan a los del Funes borgeano[11]: «No me cansaré de descubrir que el árbol de la seis de la mañana no es éste de las doce del día, ni aquél, cuyo halo nos consuela al anochecer» (p. 20). Al final, promete encontrar la «verdadera» dimensión histórica de su protagonista: «Y es en ese plano, en el de víctima inconsolable e incansable de la Historia, del tiempo, donde nuestro amado fray Servando logra su verdadera ubicación» (p. 21).

Inmediatamente después, la carta fechada en julio de 1966 que Arenas encabeza con un «Querido Servando», precediendo al cuerpo de la novela, incide en las mismas razones. En primer lugar, explica cómo ha encontrado la noticia de la existencia de fray Servando, «desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana» (p. 23), y lo frustrante de las investigaciones históricas con las que pretendió acercarse mejor a su figura. Después de haber ido a embajadas, a casas de cultura, a museos, «que, desde luego, nada sabían de tu existencia» (p. 23), Arenas concluye que «lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayo, siempre demasiado inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la

10
Véase Jesús J. Barquet, «Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida» (entrevista a Reinaldo Arenas), en Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, p. 67.

11
«Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico «perro» abarcara tantos individuos dispares [...]; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)», Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», *Ficciones*, Madrid, Anagrama, 1995, p. 134.

misma persona» (p. 23). El último párrafo deja claro el sentido de restitución histórica de la novela:

> No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre inmaculado, con los estandartes característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería incapaz de equivocarse, o de sentir alguna vez deseos de morirse. Estás, querido Servando, como lo que eres: una de las figuras más importantes (y desgraciadamente casi desconocida) de la historia literaria y política de América (p. 24).

Recapitulando la crítica discursiva vertida por Arenas en estos márgenes paratextuales, que se incorporan como parte misma de la novela prolongando e interfiriendo con sus interpretaciones posibles, es necesario resaltar que fray Servando aparece como una víctima del discurso histórico tradicional. Esto, unido a la crítica general a la noción de Historia, podría impulsar a considerar una lectura de *El mundo alucinante* como un mero comentario historiográfico, y las prisiones sucesivas del dominico, en busca de una imposible plenitud existencial, serían símbolos de las prisiones dialécticas de la norma historiográfica como discurso autoritativo, tal como subraya la presencia en las primeras páginas del rígido maestro español de las primeras letras del niño Servando: «¡Condenado él!, que cogió la vara de membrillo y me la hizo astillas en la espalda nada más que porque yo le hacía tres rabos a la «o» y él dice que no hay que hacerle ninguno» (p. 27); maestro que le causará, asimismo, su primera «prisión», al encerrarlo en el servicio (p. 28). Esto se reforzaría con algunas opiniones sobre el discurso histórico vertidas por Arenas en varias entrevistas[12].

Este rango de observaciones bastaría para avalar una lectura postmoderna de esta novela, situándola sobre la muerte de los grandes relatos diagnosticada en 1979 por Jean-François Lyotard[13], o, en sus concepciones más rigoristas, de la mano de Jean Baudrillard[14], sobre la imposibilidad de testificar una realidad recreada ya en su puro simulacro. Suponiendo tal idealismo extremo en la obra de Arenas, cumpliría la definición dada por Fernando Moreno[15] a la nueva novela histórica, como una narrativa que ha dejado de ser «histórica» para pasar a ser «historiográfica»: ha relegado la Historia para pasar a ocuparse de sus métodos, sustituyéndola por una serie inagotable de preguntas. Sin embargo, destaca que el ocultamiento secular del fraile, además de ser inevitable desde la precariedad expresiva de la Historia, se debe a causas políticas, que, es necesario subrayarlo, constituyen el interés central de Arenas. Y es su descripción velada lo que comienza deshaciendo todo exclusivismo historiográfico. Aunque Arenas hubiese pretendido una refutación exclusiva del discurso historiográfico, sus palabras no dejan de transparentar la misión hermenéutica que da a la obra, contradictoria con una función meramente crítica.

LA HUIDA IMPOSIBLE: FRAY SERVANDO Y LA HISTORICIDAD

Así, y aparte de la incoherencia de considerar antihistoricista una obra que comienza remitiéndose a una tradición historiográfica, *El mundo alucinante* promete una vindicación de la figura de fray Servando en su justo lugar *en* la historia americana. Parecida incoherencia es la de pretender impugnar el discurso histórico, supliendo datos que la Historia es incapaz de registrar (por ejemplo el hallazgo de fray Servando del ágave mexicano en Italia, la añoranza del palmar tropical por parte de José María Heredia en las cataratas del Niágara, o el encuentro entre el dominico y el cubano), mientras «todo indica» que esos hechos debieron producirse, y querer ignorar al mismo tiempo que ese todo indicador no son sino los documentos de esa aborrecida Historia: para comenzar, la *Apología* y la *Historia de la revolución de Nueva España* de fray Servando, las biografías clásicas sobre el dominico, o *Niágara* de José María Heredia. De este modo, aunque la relectura de Arenas insista en una parodia de estos textos, añadiendo episodios apócrifos o simplemente grotescos e inverosímiles, así como carnavalizando los que existen, esto no supone sino la defensa de determinada lectura de esos documentos, y por lo tanto su certificación instrumental.

La finalidad manifiesta de la novela histórica de Reinaldo Arenas, ubicar y reivindicar la figura a su juicio desatendida de fray Servando Teresa de Mier, hace que la crítica historiográfica y antihermenéutica sea parcial, y que la denuncia historiográfica nazca condicionada por la necesidad más inmediata de una «historia verdadera». La biografía paradójica y no autoritaria de fray Servando no aspira, pues, a quedarse en la crítica pura, sino a influir en una Historia sancionada por la tradición, que de este modo se refuerza indirectamente. La obra se convierte, así, en un alegato autobiográfico, como por otra

12 Véase Barquet, *op. cit.*, p. 73.

13 Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1988.

14 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984; *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

15 Fernando Moreno, «La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias. (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)», *Scriptura*, 8/9 (1992), pp. 151-157.

parte el propio Arenas nunca escondió: «La novela [*El mundo alucinante*] es como una reconstrucción de algo que ya existe: es decir, o reconstruye un poco mi propia vida y la lleva al plano de la novela, o reconstruye una ciudad y toda una serie de personajes»[16].

En este sentido, la peculiar autobiografía de *El mundo alucinante*, que llega a desautorizar su propia referencialidad al difuminar la unidad subjetiva de fray Servando y del autor implícito, es, sin embargo, un proyecto biográfico que desvela al mismo tiempo la conciencia ideológica que lo ha originado, tal como apunta Paul De Man en su estudio sobre el género[17]. De Man rebate las conocidas interpretaciones de Philippe Lejeune[18], para quien la autobiografía es un modo de afirmación referencial basado en un pacto por el que el lector reconoce, a través de diversos mecanismos, la autoridad del autor y la factualidad del relato. Por el contrario, De Man observa que el género no responde a una función representacional, sino a un sistema alegórico, «a succession of voiceless tropes»[19], por el que al autor implícito confiere un sentido ejemplar a ciertos hechos particulares, desfigurando el rostro real e intransferible del sujeto. *El mundo alucinante* parte de esta conciencia para lograr una autobiografía netamente alegórica, ejemplar y política. Así es como la alegoría, que si bien podría mitigar un recto historicismo, sirve en la novela de Arenas como síntoma de una hermenéutica histórica.

Los fines profundos de *El mundo alucinante*, contrarios a una mera y algo ociosa impugnación historiográfica, no la discriminan en lo sustancial de una «historia total» a través del irrealismo, que puede incluso coincidir con los conocidos planteamientos totalizadores de Georg Lukács (la ficción como Historia). Quizás a la vista de los medios y los recursos narrativos que Arenas dispone para esa finalidad historicista y política se ha querido realizar una lectura antihistoricista y postmoderna de esta novela. Pero esta apariencia de disolución nihilista no debe llevar a engaño. El descentramiento, la simultaneidad de las versiones, el absurdo, el humorismo o la recurrencia a fuentes documentales heterodoxas no tienen por qué apartarse de forma decisiva de los presupuestos de algunas corrientes historiográficas renovadoras.

Incluso la «Historia total» de los neomarxistas como Eric Hobsbawm o Josep Fontana, en su crítica a los métodos y conclusiones tradicionales del positivismo y aun del materialismo, ha estado de acuerdo en la dificultad de reducir el relato histórico a un decurso cabal, así como en la necesidad de acogerse a cierta complejidad perspectivista. Décadas antes, la escuela de *Annales* amplió el concepto de relato histórico a diversas corrientes que ofrecen una visión poliédrica de la realidad: la historia de las mentalidades, la historia de las costumbres, la historia de los «sin-historia» (que por fuerza desconfía del argumento documental), la historia «desde abajo», la historia de lo imaginario o las distintas «historias de los vencidos». La *nouvelle histoire* propugnada por Jacques Le Goff[20] es, a su vez, un intento de utilizar fuentes alternativas de documentación, que, a pesar de su declarado desdén hacia los aportes de la ficción histórica, se inscribe en el proyecto de resignificación histórica al mismo tiempo que admite su propia precariedad, al centrarse con frecuencia en analizar los mecanismos de producción de los discursos.

Con estos mismos elementos de juicio, sobre todo a partir de las opiniones extraliterarias de Arenas sobre la Historia, Rodríguez Monegal tuvo, en efecto, la precaución de no calificar la novela ni el conjunto de la obra corriente de su autor como postmodernas. Por otra parte, era difícil que hacia 1965, en Cuba, Arenas pudiera estar pensando en tales categorías de análisis. Si bien esto no impide realizar una proyección postmoderna de obras anteriores al auge definitivo de dichas teorías a partir de la década de los setenta, es manifiesto, sin embargo, que las versiones postmodernizantes de *El mundo alucinante* no añaden diferencias sustanciales respecto a las observaciones de Monegal, sin que éste haya tenido que referirse a tales términos, que sin duda no ignoraba, ni, lo que importa, sin que haya necesitado extender la innegable crítica dialéctica de Arenas a una aporía.

Mientras que Alicia Borinsky considera que la novela de Arenas es un «juego» autorreferencial, sin posibles soluciones historicistas, y que únicamente se trata de un análisis de los mecanismos de producción de ilusiones narrativas, Rodríguez Monegal atenúa esta afirmación de la obra areniana como aporía metahistórica, al considerar que dicha intención se integra, en la práctica, y en contradicción con la teoría poética del autor cubano, en un proyecto autobiográfico. De hecho considera que el ahistoricismo señalado por la dispersión del sujeto gramatical, por la simultaneidad de versiones factuales y por la naturaleza subjetiva y paradójica del

16
Enrico Mario Santí, «Entrevista con Reinaldo Arenas», *Vuelta*, 47 (1980), p. 25.

17
Paul De Man, «Autobiography as De-facement», *Modern Language Notes*, 94 :5 (1979), pp. 919-930.

18
Véase Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul / Endymion, 1994.

19
De Man, *op. cit.*, p. 930.

20
Para un resumen de todas las tendencias de esta amplia corriente renovadora, véase Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel (directores), *La nueva historia*, Bilbao, Mensajero, 1988.

retrato de fray Servando no deja de proponer un relato progresivo. En primer lugar, por afiliarse al marco biográfico, que va desde la infancia a la muerte del protagonista; y, en segundo lugar, porque *El mundo alucinante* se alinea en paralelo a un proyecto narrativo de mayor alcance, una serie de novelas que, en número de cinco, componen la que Arenas ha denominado su «Pentagonía cubana», síntesis de los términos «pentalogía» y «agonía», compuesta por las novelas *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*. Para Rodríguez Monegal, el ciclo de la «Pentagonía» forma una dilatada *Bildungsroman* en varios volúmenes[21].

Todo lo expuesto se contradice con la tesis principal de Eduardo C. Béjar, el autor más representativo de las interpretaciones postmodernas de la obra de Arenas. Este crítico parece inspirarse en el concepto de «juego de lenguaje» desarrollado por Jean-François Lyotard[22], al considerar que en el «juego evasivo» de la obra de Arenas «América cifra otra vez su larga tradición de resistencia a la violación reduccionista del logos europeo»[23]. Aun obviando el violento reduccionismo de la aseveración, este análisis postmoderno de la obra de Arenas, que en el alud bibliográfico sobre el escritor cubano no deja de ser uno de los más valiosos, constituye, en abierta contradicción con «la lógica antidialéctica de nuestro presente saber»[24], un prolijo centón de filosofía occidental, que por momentos parece usar la obra de Arenas como simple pretexto.

Béjar sostiene que la mayoría de la crítica precedente ha guiado su lectura areniana por códigos externos que distraían de los valores fundamentales de dichas ficciones: «su amplio campo de trabajo ha sido constreñido a la faceta de la re-escritura de la historia y de la autobiografía, o juzgada inoperante como marcadora de literaturidad de escritura por la dimensión extratextual de su pretensión ideológica»[25]. Por el contrario el crítico cubano defiende la dimensión exclusivamente crítica de la obra areniana, lo que denomina la «entre-textualidad» de la obra, frente a las nociones semióticas de extratextualidad e intertextualidad. Lo cierto es que Béjar podía haberse referido a la obra de Arenas en términos semejantes a los que maneja David A. Brading[26] al referirse a fray Servando. Para este historiador, la fascinación picaresca por la vida del dominico mexicano distrajo la atención sobre la originalidad de su obra y las cualidades más graves de su pensamiento histórico, político y teológico. En cierta medida, el prejuicio pintoresquista se ha adueñado también de la crítica areniana, y puede considerarse que no le faltan razones a Béjar para sostener que la biografía de Arenas ha llamado la atención de los lectores de forma desmedida, en demérito de otras aportaciones críticas y teóricas. Desde este punto de vista, Béjar cree que «Arenas busca el desmantelamiento del concepto tradicional de la obra literaria como agente logocéntrico denotativo de una verdad exterior»[27]. Según esto, el propósito de Arenas al escribir su novela habría sido ensayar una epistemología antiilustrada, por lo que se habría valido intencionalmente de un personaje del siglo XVIII.

Desde esta autosuficiencia literaria de la novela, el crítico intenta demostrar que las prisiones a las que se refiere *El mundo alucinante* serían las dialécticas, impugnando a partir de aquí cualquier interpretación autobiográfica y, en definitiva, política o histórica. Lo cierto es que la lectura de Béjar no deja de ser sugestiva y, en razón de sus propias expectativas, inobjetable. El crítico cubano propone considerar que la sucesión potencialmente infinita de prisiones y fugas del protagonista de *El mundo alucinante* compone una alegoría de la pulsión antidialéctica de Arenas, tratando de superar los códigos del binarismo y de la objetividad mimética. El propio fray Servando no tendría otro significado que el de «figura» y «palabra»; su función en la novela estaría determinada por su carácter de escritor, y le serviría a Arenas para la problematización de la literatura política de Hispanoamérica. De esta manera, convertida la novela en «teatro de la escritura»[28], todos sus elementos actanciales son símbolos diegéticos. Por ejemplo, las ratas que infestan la celda de fray Servando en Las Caldas de Santander serían las letras que devoran el espacio textual, formas del pensamiento dialéctico, en oposición a las «dos o tres hormigas locas» (p. 91) que cruzan por el techo, en las que se reconocerían las ideas libres del fraile. En los últimos capítulos, la búsqueda de un encuentro trascendente con la divinidad por parte de fray Servando, imposible desde la prisión normativa del *logos*, es, para Béjar, una mística del conocimiento humano.

Así, ante la vista de la procesión de Guadalupe desde el Palacio Nacional, Heredia conmina al fraile: «hay que romper este

21
Véase Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 9.

22
Véase Lyotard, *op. cit*, pp. 25-28. Lyotard trata los actos de habla como un conjunto de reglas asimilables a las de los juegos. A partir de éstas, aborda la autoconciencia contemporánea que invita al placer lúdico de actos de habla no performativos. No obstante, matiza su gratuidad significativa: «Pero, sin duda, hasta ese placer no es independiente de un sentimiento de triunfo, conseguido al menos sobre un adversario, pero de talla, la lengua establecida, la connotación»: *ibid.*, p. 28.

23
Eduardo C. Béjar, *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura postmoderna*, Madrid, Playor, 1987, p. 11.

24
Id.

25
Ibid., p. 115.

26
Véase David A. Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Secretariado de Educación Pública, 1973, pp. 62-63.

27
Béjar, *op. cit.*, p. 211.

28
Ibid., p. 75.

encantamiento engañoso» (p. 296). La idolatría mariana, que fray Servando comienza a despreciar después de haber sufrido prisiones por defender el culto guadalupano, es, así, el símbolo de la estafa de los significantes, frente a una genuina mística del conocimiento. La lucha utópica del fraile se reduce, a su vez, a la crítica antidialéctica y al impulso irracional de trascender la prisiones expresivas. Así cuando el fraile protesta: «¿Servir a esa chusma brutal que todo lo reduce a esquemas?» (p. 294). Fray Servando siente, al mismo tiempo, que la plenitud del paraíso, símbolo de la inteligencia absoluta para Béjar, es improbable: «Y, ¿realmente, estamos en el paraíso? ¿Y, realmente [...] existe tal paraíso?» (p. 295). Al final, el protagonista sentiría que sólo la muerte puede liberarlo de la estafa dialéctica:

> Y de golpe, oyendo aquel escándalo que volvía a enloquecerlo, presintió que durante toda su vida había sido estafado. [...] Entonces tuvo la revelación. Pensó que el objetivo de toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito) era alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable (p. 303).

Fray Servando, sin embargo, llega a considerar que su empeño es imposible: «Pero jamás —dijo en voz alta—, llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio» (p. 304). En pleno trance místico de fray Servando, Arenas opone, en una antítesis de raíz platónica (filosofía/ poesía), el desconcierto de Heredia ante el comportamiento enajenado del fraile. Mientras, el poeta, representante de la logomaquia y el fraude expresivo, contempla atónito el trance del fraile, éste percibe que se aproxima al núcleo ontológico ajeno a la Historia, una bola de fuego:

> Y ya iba a desprenderse a otros sitios remotos, a habitar un tiempo donde no existía la memoria, sólo un presente despoblado. El principio, la revelación:
>
> —Dios —dijo entonces—. Voy hacia Dios.
>
> Y ya se impulsaba, y ya alzaba los brazos. Pero el gran escalofrío [...] lo recorrió de nuevo. Y el fraile dudó. Y sintió miedo. Miedo de que al final de aquellos vastos recintos no hubiese nadie esperándolo. Miedo a quedarse flotando en un vacío infinito, girando por un tiempo despoblado, por una soledad inalterable donde ni siquiera existiría el consuelo de la fe (p. 304).

Al final, consigue sacarlo del trance el ruido de las campanas, repetido aliterativamente en las dos páginas siguientes mediante el sintagma «campanas, campanas», recurso con el que la narración consigue que el ritmo y los significantes fónicos obliteren el significado, subrayando la recaída del protagonista en la engañosas apariencias del *logos*. Fray Servando se ha resignado a sus momentos más críticos de duda: «Es que no hay salida. Es como si a cada momento fuera enterándome de lo inútil de esas huidas» (p. 122). En definitiva, para Béjar, fray Servando ha llegado a la conclusión de que el sistema dialéctico y el historicismo causal componen los elementos discursivos de que se nutre su propia rebelión antidialéctica: «¿Para qué quieres modificar lo que precisamente te forma?... No creo que seas tan tonto como pensar que existe alguna manera de liberarte» (p. 95). En general, es extraño que el crítico ignore, de acuerdo a esta misma solución dentro de su esquema interpretativo, el desfase entre la teoría disgregadora de Arenas y la práctica irremediablemente historicista en que, consecuentemente, recae la novela.

En una línea de interpretaciones semejante, Alejandro Herrero-Olaizola ha considerado que *El mundo alucinante* desvirtúa cualquier tipo de conocimiento histórico, asimilando éste a la ficción, en una progresiva «quijotización» de fray Servando. Fruto de la alternancia indistinta de Historia y literatura, la novela «no aspira a «contar la verdad» o a establecer cómo llegar a ésta, sino más a bien a cuestionar (a través de la parodia) la verdad que se cuenta»[29]. En otro estudio, Herrero-Olaizola[30] subraya que el propósito de esta novela es vetar la posibilidad del conocimiento histórico desde la imposibilidad de rastrear un referente. La inexactitud del discurso comenzaría en el intento de establecer la genética bibliográfica de *El mundo alucinante*, que llevaría a la primera edición en francés de 1968, previa a la primera edición española de 1969, con el título *Le monde hallucinant*. Así, la edición príncipe de la novela se trata ya de una traducción del manuscrito original, que más adelante sería revisado por el autor y publicado en español como texto «original»[31]. Esta dispersión de los originales señalaría la imposibilidad de cualquier acercamiento histórico, que se evidencia en la parodia de los materiales del licenciado Borunda que sirvieron a fray Servando para componer su versión de la leyenda de Guadalupe, y se refuerza con la reducción al absurdo de las fuentes biográficas sobre el fraile, o con su contaminación con textos ficcionales, como *Orlando*, de Virginia Woolf.

29
Alejandro Herrero-Olaizola, «Las alucinantes peregrinaciones de Fray Servando en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas», en *Narrativas híbridas: Parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Verbum, 2000, p. 65.

30
Alejandro Herrero-Olaizola, «*El mundo alucinante* o el «postmodernismo» de Reinaldo Arenas: visiones y re-visiones paródicas de la historia de fray Servando», *Symposium. A Quaterly Journal in Modern Foreign Literatures*, 48:2 (1994), pp. 120-134.

31
En 1967, refiriéndose a su propia novela, premiada en el concurso de novela de la UNEAC en 1966, pero aún inédita, Arenas ya declaraba haberla cambiado mucho respecto al original a concurso, e incluso llegó a pensar en cambiarle el título. Ette, *op. cit.*, p. 99.

EL TIEMPO DEL RELATO Y EL TIEMPO HISTÓRICO

La circularidad y la inmanencia del tiempo, que sustituyen a la noción progresiva de la Historia como patrón organizativo de la ficción histórica de Arenas, ha sido uno de los argumentos más invocados para señalar esa postmoderna imposibilidad, que indicaría la impugnación de la idea ilustrada de progreso. Pero, como ya se ha apuntado, Rodríguez Monegal observa que si, por un lado, la estructura cíclica y fatalista que sugiere la articulación de las acciones de fray Servando en una dinámica reiterativa de fuga y prisión apunta una concepción cíclica de lo histórico, por otro lado, la pertenencia de la novela al género de la (auto)biografía implica una sucesión lineal, en la que la muerte propicia la liberación postrera del fraile. No obstante, se debe replicar parcialmente a esta idea con el «viaje a la semilla» que supone el relato de Arenas. El fraile, en el momento de morir, regresa a su infancia, cerrando el progreso de la narración sobre sí misma: «Y luego volviste a Monterrey, pues ya eras un muchacho. Y emprendiste el regreso a la casa, desde el corojal» (p. 311). Además, el capítulo añadido a modo de epílogo, «Últimas noticias de fray Servando», cuenta los avatares humillantes del cadáver, cuya momia terminó exhibida «como una víctima de la inquisición» en un circo belga, con lo que el narrador aclara que «realmente, sus restos no alcanzaron el merecido reposo» (313). En este sentido, Ottmar Ette cree que Arenas combina en la novela los dos esquemas temporales, el circular y el progresivo, para afirmar que «en otras palabras, no borra la Historia sino refuta su omnipotencia»[32].

Pero el biografismo que señala Rodríguez Monegal para contradecir su eventual aporía no es lo que separa *El mundo alucinante* de una absoluta refutación de las nociones históricas. Tampoco lo es el innegable debate historicista que se proyecta sobre la tradición metodológica: en primer lugar al pretender situar la propia novela *tras* ciertas formas discursivas de la novela histórica y de la historiografía, y, en segundo lugar, por respetar la característica que Eric Hobsbawm defiende para cualquier intento de conocimiento: la verificabilidad[33], que en este caso se produce en el ámbito de los debates metodológicos. Este tipo de crítica del historicismo es, para Linda Hutcheon, la única índole representacional que cabría considerarse en las ficciones postmodernas, conjurando su riesgo de «nihilismo aristocrático» con el carácter político de la crítica a la tradición discursiva[34].

¿Cómo responde, entonces, el entramado novelesco de Arenas a la incitante llamada del sentido histórico? A pesar de su parodia a los recursos de fijación de la verdad histórica, es imposible ignorar que la crítica epistémica de Arenas necesita demostrar una lectura histórica concreta en la que poder justificarse y verificarse. Se debe tener en cuenta, fundamentalmente, que fray Servando Teresa de Mier fue un polemista, perfil que deja su escritura muy alejada de la aporía, y como tal lo presenta la novela, sin que el autor evite reflejarse en él. A pesar de la «derrisión»[35] que opera el narrador sobre la figura del fraile, sobre su unidad como sujeto y sobre las razones históricas que aparecen en sus escritos, Arenas ha necesitado documentar una versión histórica sobre la que justificar el hartazgo epistemológico.

Sin embargo, varios críticos han huido de las lecturas más limitadamente metahistóricas. De este modo, René Jara[36] y Emil Volek consideran que la novela no alcanza el ludismo antimimético que dejaría sugerir la intención de estos recursos. Volek considera que, a causa de su referencialidad que no deja de proyectar a través de la alegoría, *El mundo alucinante* es una obra fallida. Cree que la obra «fracasa [...] por abandonar la imaginación carnavalesca por un mensaje directo [...] cuyo vehículo es la gastada alegoría tradicional [...]. Resulta una obra neovanguardista a medio hacer»[37]. La tesis de Volek saca a la luz los códigos contextuales diseminados en la novela, y es la única que pone en una relación de directa necesidad la estética irrealista de la obra con su contexto real. La explicación es tan sencilla como evidente. Los procedimientos desrealizadores de la novela «[sirven] tal vez de una hoja de parra para protegerse de la ira de los nuevos césares»[38].

Elzbieta Sklodowska considera que *El mundo alucinante* propone una enajenación brechtiana que impide toda identificación del lector con el texto, a pesar de lo cual éste «no desemboca en un nihilismo en cuanto al progreso histórico»[39]. Andrea Pagni[40] apunta la doble dirección connotativa de la obra: en cuanto a los modos de narrar, dirigiéndose contra Carpentier; y en el plano autobiográfico y apologético, lleno de alusiones reales. Por último, Eduardo G. González[41], quien llega a comparar las características esenciales y menos aparentes de la obra areniana con la épica de Victor Hugo, interpreta que la pulsión mística del protagonista inscribe a

32
Ibid., p. 98.

33
Hobsbawm, *op. cit.*, p. 199. En este capítulo dedicado a la historiografía postmoderna, considera que esa verificabilidad «no puede ni siquiera evitar totalmente la terrible acusación de «positivismo»» (*id*).

34
Véase Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, pp. 28-29.

35
El término es de Fernando Ainsa, para referirse a la deconstrucción paródica y humorística que la ficción histórica reciente hace de los referentes históricos (Ainsa, *op. cit.*, p. 16).

36
Véase René Jara, «Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*», *Texto Crítico*, 13:5 (1979), pp. 219-235.

37
Volek, *op. cit.*, p. 147.

38
Ibid., p. 138.

39
Elzbieta Sklodowska, «*El mundo alucinante*: historia y ficción» en Hernández Miyares y Rozencvaig (eds.), *op. cit.*, p. 159.

40
Andrea Pagni, «Palabra y subversión en *El mundo alucinante*», en Ette (ed.), *op. cit.*, pp. 139-148.

41
Eduardo G. González, «A razón de santo: últimos lances de fray Servando», *Revista Iberoamericana*, 92-93:41 (1975), pp. 593-603.

Arenas en la tradición romántica, en un final o desdoble irónico de la misma, que aborda la inserción del individuo en el contexto histórico, su búsqueda de identificación y plenitud, y los conflictos existenciales de sentir el propio ser en desequilibrio con la época.

Un pasaje de la novela desvela que Arenas no ha pretendido alejarse de la razón, y en particular de las razones históricas, mostrando una actitud, al contrario, ideológica y lascasiana. En varias ocasiones, Arenas se refirió a la necesidad de recuperar el discurso histórico de las manos de los vencedores[42]. En el momento en que el perseguidor de fray Servando, Francisco Antonio León, le tiende una trampa en la que captura al fraile, éste proclama: «He sido ofendido, y todo no ha sido más que por decir lo que honestamente entendía y pensaba. He sido desterrado de mi patria y vilipendiado, solamente porque quise que la verdad ocupase su lugar» (p. 139); pero su perseguidor termina aconsejándole: «lo que más se debe ocultar es la razón, pues casi nunca nos sirve para nada, y solamente es arma de los vencidos» (p. 142). A pesar de ello y de verse capturado de nuevo a causa de su ingenuidad y de la obstinada argumentación de sus razones, sin la que probablemente ya estaría libre, el fraile no se deja vencer por el punto de vista de León. Al contrario, continúa con sus alegaciones y escritos, de los que la propia novela de Arenas se extiende como un episodio apologético más. Así, en el coloquio que fray Servando sostendrá en México con Iturbide, el fraile le replica al emperador recién coronado: «—No pretendo obtener ningún éxito si no es a través de la razón. Para serle franco y andar sin ambages, *señor Agustín*, lo que usted ha hecho no es más que un puro fraude...» (p. 270; la cursiva es del texto). En un sentido que se puede aplicar ahora, Julio Ortega se ha referido al «espacio liberado»[43] de una historiografía hispanoamericana propia, representada en las reescrituras paródicas de la nueva narrativa histórica frente a la Historia oficial. Tratar de ocultar la dimensión connotativa e historicista de esta narrativa y de la obra de Arenas bajo la exclusividad de lo metahistórico significa olvidar los matices de ese espacio de la Historia que ya no estaría, pues, liberado, sino «desocupado». Un relativismo que la vida y la obra de Arenas no dan lugar a ofrecer.

Por eso, aparte del *Sermón de Guadalupe*, el otro nudo discursivo, entre los escritos del padre Mier, que desarrolla la novela es la llamada *Profecía*, en la que Mier advertía al Congreso Constituyente mexicano de 1823 de los peligros de los modelos inglés y estadounidense y de un federalismo para el que los mexicanos no estaban preparados: «Yo siempre he estado por la federación, pero una federación razonable y moderada, una federación conveniente a nuestra poca ilustración y a las circunstancias de una guerra inminente, que debe hallarnos unidos» (p. 275)[44]. *El mundo alucinante* muestra a un Mier, que, al igual que Bolívar, y al igual que Arenas, había dado su ilusión a un ideario liberador y utópico que con el tiempo comienzan a trocar en un posibilismo político. El Bolívar que avisaba al congreso de Angostura de que «cuanto más admiro la excelencia de la Constitución Federal de Venezuela, tanto más me persuado de la imposibilidad de su aplicación a nuestro estado»[45], federalismo en el que no dejaba de predecir «la muerte del gobierno, cuyos herederos son la anarquía, la usurpación y la tiranía»[46], podría ser el mismo Mier que comenzaba defendiéndose «¿se podrá dudar de mi republicanismo? [...]; yo también fui jacobino»[47], recordando su pasada oposición al Plan de Iguala y a los Tratados de Córdoba y reafirmando la independencia como única solución digna, para concluir, sin embargo, que «querer desde el primer ensayo de la libertad remontar hasta la cima de la perfección social es la locura de un niño que intentase hacerse un hombre perfecto en un día»[48]. Asimismo, «el pueblo siempre ha sido víctima de la seducción de los demagogos turbulentos, y su voluntad numérica es un fanal muy oscuro»[49]. Por eso, busca esa «nación sensata [que] no gusta de principios generales ni máximas abstractas, porque son impertinentes para el gobierno del pueblo»[50].

La certeza de que la tradición nacional es un artificio de canonistas descreídos no le sirve a Arenas para impugnar la factualidad y desmontar toda posible historia, sino para limitar los alcances de ambas, y ofrecer una precisa versión histórica de los problemas políticos de Hispanoamérica. Es más esclarecedor de los sentidos de *El mundo alucinante* apartarse de la lectura estrictamente crítica y antihermenéutica, que considera, como ha hecho Eduardo C. Béjar, que la mística y el «paraíso» cuya búsqueda define el tránsito vital de fray Servando en la novela responden a una pulsión antidialéctica. Por el contrario, esa pulsión se aviene a la lucha contra el dogmatismo que caracterizó la pugna historiográfica del fraile, y se manifiesta en la obra con una estética vanguardista que, asimismo,

42 Véase Pagni, *op. cit.*, p. 145.

43 Julio Ortega, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 78.

44 La cita es literal, de la *Profecía del doctor Mier sobre la federación mexicana*, en Fray Servando Teresa de Mier, *Ideario político* (prólogo, notas y cronología de Edmundo O'Gorman), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 294.

45 Simón Bolívar, «Discurso de Angostura», en *Doctrina del libertador* (prólogo de Augusto Mijares, compilación, notas y cronología de Manuel Pérez Vila), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 108.

46 *Ibid.*, p. 118.

47 Mier, *op. cit.*, pp. 289 y 293.

48 *Ibid.*, p. 290.

49 *Ibid.*, p. 292.

50 *Ibid.*, p. 297.

obedece en parte a la autocensura y el exilio interior de su autor. La lucha del Mier histórico contra los conceptos absolutos, así como el significado más plausible de ese «paraíso», deben reubicarse en la intención política del personaje que se queja «¿esto es el fin? ¿Esta hipocresía constante, este constante repetir que estamos en el paraíso y que todo es perfecto?» (págs. 294-295). Una queja que alude a las utopías del siglo y que constituye una reivindicación formal de la Historia y del progreso, en todo cuanto éste se opone a la utopía perfecta.

La supuesta postmodernidad de la obra de Arenas no sería, pues, objetable si no implicara una rígida exclusión de cualquier valor historicista. En su lugar, es preferible atender a las definiciones que muchos autores han hecho de la modernidad, como un concepto cuyo sentido original nace ya de la negación y la crítica, y que encuentra en la razón su potencialidad autodisolvente. Octavio Paz ha observado varios de estos momentos antimodernos de la modernidad, que para el autor mexicano pueden representarse idealmente en la tendencia romántica de crítica a la modernidad ilustrada y utópico-revolucionaria. Frente a ésta, y al igual que las obras de Mier y Arenas, la literatura romántica «es revolucionaria no *con* sino *frente a* las revoluciones del siglo»[51]. De acuerdo con Eduardo G. González, sitúo la obra de Arenas en una perspectiva, pues, más amplia, dentro de una temática típicamente romántica, que es una invitación a la Historia frente a la utopía nacida de los sueños de la razón.

LA REVOLUCIÓN DESDICHADA: UTOPÍA Y PROGRESO

Lo afirmado hasta aquí se resume en un rescate de la figura del padre Mier desde un punto de vista que, en definitiva, poco tiene que ver con un estrecho autobiografismo. Sería imposible que Arenas pudiera realizar tal identificación metafórica en 1965, cuando escribe la novela. Los avatares de persecución y exilio que podían vincular al autor con el protagonista de su novela aún no habían tenido lugar, ya que su primer encausamiento data de 1974[52]. Y, sobre todo, la crítica general que, entonces, anima esta obra tiene su objeto en una idea de utopía en cuyo debate debería situar el lector las citas de la novela entresacadas para este artículo. El mencionado «fraude» de los esquemas dialécticos transparenta, en estas ocasiones, la arrogancia absolutista de ciertas ideas frente a la tradición y la experiencia. Una idea cartesiana de la utopía contra la que el padre Mier empleó sus últimos esfuerzos ante los constituyentes mexicanos, pretendiendo asentar una noción ilustrada del pensamiento utópico vinculada eminentemente a la experiencia.

De este modo, Arenas se propuso un alegato de la figura del padre Mier que los historiadores contemporáneos tardaron en alcanzar, llevados antes del influjo picaresco de su biografía. Así, Arenas coincide en las apreciaciones de Luis Villoro, para quien la *Profecía* puede considerarse como el primer planteamiento mexicano del tema de la «revolución desdichada»[53]. La atención de Arenas se concentra en la invitación de Mier a un «federalismo templado», que debe traducirse como una propuesta de soluciones conciliadoras dentro de un posibilismo político «conveniente a nuestra poca ilustración» (p. 275). Desde este mismo punto de vista, la figura de Mier se ha revaluado hoy gracias a las observaciones de historiadores como Edmundo O'Gorman, André Pons, André Saint-Lu o David A. Brading, quienes aprecian la influencia final de Mier en el posibilismo de Bolívar, Blanco White o varios de los constitucionalistas mexicanos[54]. La idea ilustrada del dominico, como la de Arenas, a propósito de la utopía se aparta de una pretendida postmodernidad, para situarse con las observaciones de autores como Jaques Le Goff[55] o José Antonio Maravall acerca de la verdadera utopía, como aquélla que huye de una formulación o localización (*u-topos*) precisa y restringida, para afirmarse en un deseo permanente de mejora: aquel impulso (si se quiere aquí, místico) por el cual «no se planifica la libertad, sino que se planifica para la libertad» [56].

51
Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 78.

52
Para una noticia de los periplos de prófugo de Arenas hasta su detención en el Parque Lenin de La Habana, véase Juan Abreu, *A la sombra del mar. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*, Barcelona, Casiopea, 1998. Los hermanos Abreu fueron testigos y protagonistas de esos días, de los que se extrae este recuento aún más detallado que el de la autobiografía areniana. Es interesante, con todo, destacar las ocasiones en que compara la odisea areniana con *El mundo alucinante*. Véanse pp. 49, 61, 67, 79 y 178.

53
Luis Villoro, *El proceso ideológico de la revolución de Independencia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 234.

54
Véase Eduardo San José Vázquez, «Evolución e importancia del pensamiento histórico de fray Servando Teresa de Mier», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* (Universidad de Oviedo), 15 (2005), pp. 209-232.

55
Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.

56
José Antonio Maravall, «El pensamiento utópico y el dinamismo de la historia europea», en José Antonio Maravall et. al., *La utopía y las utopías*, Madrid, Asociación Cultural Hispano-Norteamericana, 1976, p. 18.

RECONSTRUYENDO EL CAMINO DE ERCILLA... BELLO, MISTRAL Y NERUDA

EVA Mª VALERO JUAN

En el texto titulado «Nosotros, los indios», Pablo Neruda concluye con una idea que he tomado para dar título a este artículo, puesto que en ella encuentro el punto de partida idóneo para hilvanar las visiones sobre la figura de Alonso de Ercilla que proponen Andrés Bello, Gabriela Mistral y el mismo Neruda: «Compañero Alonso de Ercilla: *La Araucana* no sólo es un poema: es un camino»[1]. Como veremos, esta apelación directa de Neruda a Ercilla contiene la clave para comprender las motivaciones que determinan una recepción hispanoamericana del poeta que tiende a la apropiación y al reclamo de su figura y de su obra como fundadoras del mito épico de Chile. Si *La Araucana* es un camino para Neruda, cuyo rastro vamos a seguir a través de la mirada de los autores citados, lo es fundamentalmente porque Ercilla humanizó la historia de la conquista de la Araucanía, tal y como sugiere Neruda en el citado texto:

> Siqueiros representó la conquista en la figura del gran centauro. Ercilla mostró al centauro acribillado por las flechas de nuestra araucanía natal. El renacentismo invasor propuso un nuevo establecimiento, el de los héroes. Y tal categoría la concedió a los españoles y a los indios, a los suyos y a los nuestros. Pero su corazón estuvo con los indomables[2].

Al servicio de ese humanismo de Ercilla ponen su escritura Bello, Mistral y Neruda, fundamentalmente en textos ensayísticos a los que sólo el último añade también la recuperación poética y la evocación a través de una prosa corta. Pero antes de introducirnos en sus páginas es necesario exponer algunas cuestiones esenciales para comprender después las formas con que la historia ha modelado la figura de Ercilla.

La primera cuestión de la que debemos partir es que *La Araucana* tuvo un fuerte influjo en las letras hispánicas desde el siglo XVII en adelante, tanto en la producida desde España como en la escrita en América; recordemos como ejemplos paradigmáticos de esa influencia el *Arauco domado* de Pedro de Oña en el ámbito americano, y en el español la comedia de Lope de Vega *Arauco domado por don García Hurtado de Mendoza*[3]. Sin embargo el autor, Alonso de Ercilla, no es un personaje histórico que haya dado lugar a una amplia recuperación literaria, a excepción de algunos poemas o fragmentos poéticos, como los de Carlos Pezoa Véliz (en *Alma chilena*), Ángel Cruchaga Santa María (en *Rostro de Chile*) o Pablo Neruda (en el *Canto general*); de alguna obra teatral, como la de Antonio Orrego Barros *El capitán trovador: poema dramático en cuatro actos: que trata sobre la vida del gran capitán don Alonso de Ercilla y Zúñiga* de 1915; y de la biografía realizada por José Toribio Medina titulada *Vida de Ercilla*, que apareció como segundo tomo de la más completa edición de *La Araucana*: la «edición

1
Pablo Neruda, «Nosotros, los indios», en *Para nacer he nacido* (1977), Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 252.

2
Ibid., pp. 250-251.

3
Fidel Sepúlveda Llanos analiza este influjo en su estudio «Huella de 'La Araucana' en las letras hispánicas», en el que referencia todas las obras producidas tanto en España como en Chile que se inspiraron en *La Araucana*, entre las que destacamos, como ejemplos principales en la literatura española áurea, la citada *Arauco domado por don García Hurtado de Mendoza* de Lope de Vega, y *La aurora de Copacabana* de Calderón de la Barca; y como ejemplo paradigmático desde el ámbito americano, *Arauco domado* de Pedro de Oña. En Pablo Neruda *et al.*, *Don Alonso de Ercilla. Inventor de Chile*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1971, pp. 137-159. Como ejemplos en la novelística del siglo XX, destacan las novelas de Carlos Droguett *Supray el cristiano* (1967) y *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961). Otras referencias en la nota 5.

Eva Mª Valero Juan

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante y profesora de Literatura Hispanoamericana en la misma. Su trayectoria investigadora se ha centrado en la literatura peruana, fruto de la cual son diversos artículos y los libros *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003) y *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito* (2003). Otra línea de investigación es el estudio de la obra americanista de Rafael Altamira y las relaciones culturales entre España y América durante las primeras décadas del siglo XX, que dio lugar al libro *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América* (2003). Asimismo es editora, junto con otros investigadores, de varios volúmenes colectivos como son *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho* (2004); *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en los siglos XIX y XX hispanoamericanos*, *América sin nombre* (nº 5-6) (2004); *Relaciones culturales y literarias entre los países del Río de la Plata*, *Revista del Río de la Plata* (nº 29-30) (2006). Entre 2005 y 2006 ha editado las antologías *El Quijote en Perú* y *El Quijote en México* en el Centro Virtual del Instituto Cervantes, y *La casa de cartón* de Martín Adán (2006) en la editorial Huerga y Fierro. En la actualidad orienta su investigación hacia el estudio de la literatura hispanoamericana colonial, con especial dedicación al Virreinato del Perú.

Alonso de Ercilla.

del Centenario» publicada en cinco tomos por el propio Medina entre 1910 y 1918 en Santiago de Chile para conmemorar los cien años de la Independencia.

Con este exiguo recuento, sumado a los textos ensayísticos anunciados de Andrés Bello y Gabriela Mistral, y a la gran cantidad de artículos críticos que se han ocupado del autor y su obra[4], la segunda deducción está clara: Ercilla es ante todo una figura histórica que desde los siglos XIX y XX ha sido reivindicada en textos de análisis crítico como los que a continuación trataré. A ello se suma que sin embargo son sus personajes, los de *La Araucana*, los que sí han ocupado un visible espacio en la literatura contemporánea como seres míticos del período de la conquista de Arauco[5]. Parece por tanto que los personajes históricos de *La Araucana* y la figura histórica de Ercilla han tenido la repercusión derivada de su configuración literaria –la de los héroes araucanos– y de su realidad histórica –la de Ercilla–, por lo que héroes como Caupolicán o Lautaro han inspirado a una nutrida nómina de escritores, y Ercilla, habiendo gozado de la atención de algunos poetas, ha tenido sobre todo el privilegio de la agudeza crítica de los dos nombres más destacados de la literatura chilena contemporánea –Neruda y Gabriela Mistral– y del venezolano más chileno de la etapa originaria de la nación, Andrés Bello.

Para introducirnos en esta triple visión sobre Ercilla, es preciso recordar una cuestión de todos conocida sobre la amplísima bibliografía que aborda *La Araucana*: la controversia suscitada sobre la ideología del poeta, sobre su visión del otro y sobre su punto de vista frente al proceso de la conquista; debate que lo convierte en uno de los textos más sugestivos de la literatura de la conquista de América. Unos han visto al poeta instalado en el orden imperial, otros al enemigo acérrimo de los conquistadores y al defensor de los indígenas, y otros tantos han planteado matices muy importantes a ambas posiciones críticas. Frente a este panorama, la pregunta que cabe hacerse, como parte importantísima para visualizar las lecturas que se han realizado sobre Ercilla y *La Araucana* desde el siglo XIX hasta nuestros días, es la siguiente: ¿qué postura adoptan desde el contexto hispanoamericano no los críticos sino los escritores, en este caso Andrés Bello, Gabriela Mistral y Pablo Neruda? Con las páginas de Bello sobre nuestro poeta doy comienzo al recorrido por el camino de Ercilla.

ANDRÉS BELLO: LA «LECCIÓN DE MORAL» DE ALONSO DE ERCILLA

En 1841 Andrés Bello publicó en *El Araucano* de Santiago de Chile un artículo titulado «La Araucana, por don Alonso de Ercilla y Zúñiga»[6]. Con la erudición propia del polígrafo ilustrado, en el artículo encontramos una amplia disquisición sobre la historia del género épico que desemboca en la épica italiana del siglo XVI con Ariosto y Tasso, y finalmente en *La Araucana*. La inserción del poema de Ercilla en la tradición épica reseñada le lleva a plantear una defensa de la obra como elogio a la reelaboración del género que el poeta español introdujo, al optar por una voluntad histórica en detrimento del componente fantástico y fabuloso propio de la épica clásica; un elogio que Bello enfrenta a aquellos que encontraron precisamente en la elección del asunto la principal falla de *La Araucana*, bien por contravenir a las leyes de la épica, bien por considerar que la guerra de Arauco no era digna del canto épico. Es decir, que Bello comienza enalteciendo la obra por su capacidad de romper «el molde de Homero» y de saltarse las «reglas aristotélicas» en su afán declarado en el prólogo de inmortalizar los hechos contemporáneos que los españoles estaban protagonizando en aquel remoto lugar del mundo.

Pero el objetivo de Bello va mucho más allá de la mera inserción teórica –en términos comparativos– de *La Araucana* en la tradición épica. Precisamente parte de esa comparación para plantear una reflexión que, saltando di-

4
Véase August J. Aquila, *Alonso de Ercilla y Zúñiga: a basic bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1975 y Frank Pierce, *Alonso de Ercilla y Zúñiga*, Ámsterdam, 1984.

5
Desde el siglo XIX cabe mencionar las obras poéticas de Salvador Sanfuentes, *Caupolicán* (1831-1835), y *Ricardo y Lucía o La destrucción de la Imperial* (1857), el ensayo de Francisco Bilbao, *Los araucanos* (1847), el poema de Guillermo Blest Gana *La muerte de Lautaro* o la novela histórica de Fernando Alegría, *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943). Pero entre los distintos géneros, parece que el teatral ha sido el más prolífico en el tratamiento de lo araucanos en el contexto de la conquista. Destaquemos obras como las de Julio Vicuña Cifuentes, *La muerte de Lautaro: ensayo trágico en un acto* (1898), José Manuel Sánchez, *Arauco libre: introducción en un acto* y *El nuevo Caupolicán o el bravo patriota de Caracas* (1924), Remigio Acevedo Guajardo, *Caupolicán: tragedia lírica en 3 actos y 8 cuadros* (libreto de la ópera) (1942), Benjamin Subercaseaux, *Pasión y epopeya de Halcon Ligero (Lautaro): tragedia en cinco actos* (1957), e Isidora Aguirre, *Lautaro (epopeya del pueblo mapuche)* (1982).

6
Tal y como se especifica en la publicación de este artículo dentro de las *Obras completas* de Bello: «Fue publicado primeramente este artículo en *El Araucano*, de Santiago de Chile, en la entrega correspondiente al 5 de febrero de 1841, nº 545. Se reimprimió luego en los *Anales de la Universidad de Chile*, tomo XXI, Santiago de Chile, julio de 1862, pp. 3-11. En los repertorios bibliográficos aparece la siguiente edición en libro: *La Araucana, juicio por Andrés Bello*, México, Tip. De V. G. Torres, calle de San Juan de Letrán, num. 31862, 200 p. El artículo de Bello ocupa sólo las pp. 3-25, pero por el hecho de dar título al volumen ha inducido a error. Se incluyó el trabajo de Bello en O. C. VI, pp. 459-470. Hemos restituido algunas erratas según el texto de *El Araucano*, evidentemente mal transcritas en las ediciones posteriores». Utilizo la edición del texto en Andrés Bello, *Obras Completas*, IX, Caracas, Fundación La Casa de Bello, 1981, pp. 349-362. Cito siempre a partir de esta edición indicando el número de página entre paréntesis.

chos planteamientos teóricos, pretende otear el engranaje moral de la obra y por tanto de su autor, cuyas piezas son el humanismo, la justicia, el patriotismo, el altruismo, el amor a la libertad. El encaje perfecto de esas piezas en *La Araucana* demuestra, en las palabras escritas por el venezolano a mediados del siglo XIX, que las manidas contradicciones y ambigüedades de la obra, tan debatidas por la crítica a lo largo de todo el siglo XX, son tan sólo aparentes, dado que se explican por la formación cultural del poeta en el contexto del humanismo cristiano y del erasmismo pacifista de su tiempo. La pretendida contradicción entre el canto a las grandezas del Imperio y la defensa e idealización de los araucanos, se diluye cuando leemos las líneas de Bello, en las que se comprende que el Ercilla poeta y conquistador no pretendió condenar la empresa de la conquista sino los modos con que ésta se estaba llevando a cabo, y desde su formación humanista dio finalmente una «lección de moral» sobre la historia de la conquista de América:

> Para juzgarle, se debe también tener presente que su protagonista es Caupolicán, y que las concepciones en que se explaya más a su sabor, son las del heroísmo araucano. Ercilla no se propuso, como Virgilio, halagar el orgullo nacional de sus compatriotas. El sentimiento dominante de *La Araucana* es de una especie más noble: el amor a la humanidad, el culto de la justicia, una admiración generosa al patriotismo y denuedo de los vencidos. Sin escasear las alabanzas a la intrepidez y constancia de los españoles, censura su codicia y crueldad. ¿Era más digno del poeta lisonjear a su patria, que darle una lección de moral? (p. 360).

A lo que Bello añade una particular visión de Ercilla como autor que se (auto)ficcionaliza en el poema con unas características coherentes con dicha lección de moral, partiendo nuevamente de la comparación con la tradición épica:

> *La Araucana* tiene, entre todos los poemas épicos, la particularidad de ser en ella actor el poeta; pero un actor que no hace alarde de sí mismo, y que, revelándonos, como sin designio, lo que pasa en su alma en medio de los hechos de que es testigo, nos pone a la vista, junto con el pundonor militar y caballeresco de su nación, sentimientos rectos y puros… (*Id.*)

El objetivo principal de Bello era, por tanto, poner en el punto de mira esa cara de la conquista que en Ercilla, tan lascasiano en algunos episodios, tenía al inaugurador de un discurso crítico americano en la poesía escrita en castellano. Y a esta voluntad se acoge en su texto para universalizar el primer poema épico que da acta de nacimiento literario a una futura nación hispanoamericana cuando escribe: «El poema de Ercilla se lee con gusto, no sólo en España y en los países hispano-americanos, sino en las naciones extranjeras» (p. 368).

GABRIELA MISTRAL: «EL BUENO DE ERCILLA»[7]

En un artículo de 1969[8], el crítico Luis Vargas Saavedra, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dio a conocer algunas partes de dos manuscritos, inéditos y sin fecha, que son borradores de un prólogo de Gabriela Mistral para una traducción al inglés de *La Araucana*; prólogo que le había solicitado el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile en 1942. Según Vargas Saavedra, la escritora nunca envió el texto, aduciendo «recelo de la capacidad lingüística del traductor». Años después, en 1992, el mismo investigador chileno publicó íntegro este prólogo hasta entonces inédito[9]. Pero con anterioridad a la escritura de este texto, la poeta ya había lanzado algunos controvertidos juicios críticos sobre *La Araucana*, y entre estos y el prólogo posterior hay un viraje muy notable en el que el tratamiento de lo ético y lo estético se resuelve en el realce final de los valores éticos de Alonso de Ercilla.

La Araucana.

Primeros versos de *La Araucana*.

8
Luis Vargas Saavedra, «Don Alonso de Ercilla y 'La Araucana' vistos por Gabriela Mistral», revista *Mapocho*, 20 (verano de 1970), pp. 5-22.

9
Vargas Saavedra, «Gabriela Mistral, los Indios y Ercilla. Prólogo inédito de Gabriela Mistral a *La Araucana* de Don Alonso de Ercilla y Zúñiga», *Taller de Letras, 20 (1992)*, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 25-42.

7
Agradezco a Pedro Pablo Zejers, Director del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile y especialista en la obra de Gabriela Mistral, el aporte de los textos que aquí analizo y su asesoramiento en lo referente a la recepción de Ercilla en la obra de Gabriela Mistral.

Andrés Bello.

Gabriela Mistral.

Pablo Neruda.

Comencemos por las primeras manifestaciones. En 1932, Gabriela Mistral publicó un artículo en el diario *La Nación* de Buenos Aires titulado «Música Araucana», donde el poema de Ercilla no parece ser, en principio, obra de devoción para la escritora:

> Su epopeya tuvo ese pueblo (el araucano) una merced con que el conquistador no regaló a los otros, el apelmazado «bouquin», de Alonso de Ercilla, que pesa unos quintales de octavas tan generosos como imposibles de leer en este tiempo. [...] la obra se murió en cincuenta años de la mala muerte literaria que es la del mortal aburrimiento, la de disgustar por el tono falso, que estos tiempos sinceros no perdonan, y de enfadar por el calco homérico ingenuo de toda ingenuidad[10].

A ello, Mistral añade sus no más compasivos juicios para el poeta Ercilla:

> Lástima grande por el cantor, que fue soldado noble, pieza de carne dentro de la máquina infernal de una conquista, y más lástima aún por la raza que pudo vivir, hasta sin carne alguna metida en el cuerpo de una buena epopeya, que no le quedaba ancha, sino a su medida.
> El bueno de Ercilla trabajó con sudores en esa loa nutrida de trescientas páginas, compuestas en las piedras de talla de las octavas reales. Cumplió con todos los requisitos aprendidos en su colegio para la manipulación de la epopeya, masticó Ilíadas y Odiseas [...] Tan fiel fue a sus modelos [...] que se puso a cantar y contar lo mismo que Homero cantó a sus aqueos, a los indios salvajes que cayeron en sus manos.
> Bastante pena se siente de la nobleza de propósito y de la artesanía desperdiciada. La «Araucana» está muerta y sin señales de resurrección dichosa aunque me griten: «¡sacrilegio!». [...] nuestra Araucana se nos queda en la mano como pedazote de pasta de papel, pesada y sordísima[11].

Pero esta acta de defunción de *La Araucana*, en la que Gabriela Mistral –con una visión diametralmente opuesta a la de Andrés Bello– muestra a Ercilla con la ingenuidad del aprendiz que nada aportó al género épico más allá del calco homérico y del remedo insustancial, concluye sin embargo con una declaración que anticipa lo que después matizaría ampliamente en el prólogo a la edición inglesa:

> No importa el mal poema –escribe–: la raza vivió el valor magnífico; la raza hostigó y agotó a los conquistadores; el pequeño grupo salvaje, sin proponérselo, vengó a las indiadas laxas del continente y les dejó, en buenas cuentas, lavada su honra[12].

La alabanza a la voluntad generosa del poeta, a pesar de la crítica a la estética del poema, nos guía nuevamente por ese camino de Ercilla determinado por Neruda como camino de humanidad en el tratamiento del indígena americano. Desde su declarada posición indianista, Gabriela Mistral dirigiría más tarde sus elogios fundamentalmente hacia los valores éticos de la obra, por ejemplo, cuando en 1934 dio una conferencia en Málaga en la que el tema era Chile y el anfitrión España. Como apunta Vargas Saavedra, en esta ocasión la poeta no podía dejar de lado a Ercilla, y sus palabras fueron dirigidas entonces a aquello que sí podía alabar en el poema:

> La raza es más española que aborigen, pero la glorificación del indio magnífico significa para nosotros, en vez del repaso rencoroso de una derrota, la lección soberana de la defensa de un territorio, que obra con un espoleo eterno de la dignidad nacional. *La Araucana*, que para muchos sigue siendo una gesta de centauros de dos órdenes, romanos e indios, para los chilenos ha pasado a ser un doble testimonio, paterno y materno, de la fuerza de dos sangres, aplacadas y unidas al fin en nosotros mismos[13].

Esta visión de *La Araucana* como obra conciliadora de los dos mundos encontrados en la conquista es la que desarrollaría unos años más tarde en el prólogo que nunca publicó, en el que lógicamente Gabriela Mistral pasa con astucia sobre algunas cuestiones estéticas –cuando no cambia su apreciación sobre la maestría técnica del poeta– para centrarse en las cualidades que podía ensalzar sin titubeos: la nobleza moral de su autor. Por ello, el prólogo comienza con una semblanza de Ercilla muy cercana, ahora sí, a la construida por Bello:

> ...la tierra de Chile, tan denigrada por el pobre viejo Almagro y temida a causa de la lejanía y por un pueblo indio duro de mascar, nunca vino hombre con misión tan breve y tan trascendente como el capitán Ercilla y Zúñiga.
> Los otros traen función, no misión, y traen ventolera de novedad, pero no aquel ánimo clásicamente heroico que levanta la aventura y la leva a hazaña de durar. Todos llegan con ganas de fama y lucro, desde el andaluz dicharachero hasta el vasco tardo y enemigo de fantasmagorías, pero uno sólo trae en la voluntad una noble proeza a la española, es decir, material y espiritual a la vez. Vuelto soldado por contagio de la época,

10
Gabriela Mistral, «Música Araucana», *La Nación*, Buenos Aires, 17 de abril de 1932, p. 82.

11
Ibid., pp. 82-83.

12
Ibid., p. 83.

13
Gabriela Mistral, «Breve descripción de Chile», conferencia dada en Málaga, *Anales de la Universidad de* Chile, 2º trimestre de 1934 (pp. 120-133), p. 131.

él es ante todo un poeta y como tal viene a buscar la hazaña en cuanto a material poético vivo[14].

Aquellos dardos lanzados por Gabriela Mistral en 1932 se convierten aquí en apasionados elogios: «¡Qué de honradez en la técnica del poema, cuánta dignidad gastada en contar minuciosamente a su Caupolicán impetuoso, a su Lincoyán prudente y a su Lautaro ladino!» (p. 31). Elogios que ante todo enfatizan la rehumanización del indígena con la que *La Araucana* había dado un vuelco a la visión del otro construida en el discurso narrativo de la conquista de América: «En buena hora –escribe– se publica en inglés *La Araucana* para enderezar ojos torcidos de chanceadores que han reído de la 'mansedumbre' embrutecida del indígena americano» (p. 37).

Finalmente, Mistral redondea su visión de Ercilla haciendo hincapié en la necesidad de tener presente su oficio para la correcta lectura del poema. Es «un español de milicia» –escribe–, el clásico poeta soldado cuya moral es la del «católico de espada»; una combinación en la que la religiosidad justifica el amor al prójimo, y la formación cultural humanista explica la curiosidad renacentista por el conocimiento del otro. Con todo ello Gabriela Mistral concluye: «él quería ser el combatiente fenómeno, el que justifica al enemigo, el que le da rostro de hombre, el que le trata de igual a igual» (p. 40). El tema de *La Araucana* y sus aparentes contradicciones se explicarían por tanto en el prólogo de Gabriela Mistral por su adecuación al oficio y la moral del poeta.

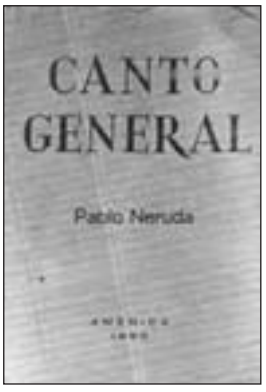
Por otra parte, las cualidades artísticas de *La Araucana* aparecen ahora resaltadas cuando alaba «la estructura de la octava real en manos del maestro Ercilla», la riqueza de vocabulario o la maestría métrica, pero quedan de todos modos algo difuminadas por el juicio ético al que Gabriela Mistral somete al poeta y su obra. Un juicio en el que las virtudes morales de Ercilla en su visión de la conquista y de los araucanos eclipsan otros deméritos, si bien uno de ellos aparece a pesar de todo resaltado: la incapacidad del poeta español para ver, atender, o alborotarse con la naturaleza chilena (p. 34).

Pero más allá de las opiniones que Gabriela Mistral pudiera verter sobre Ercilla, están las pulsiones internas que desde mi punto de vista vinculan la obra de ambos autores, a pesar de las evidentes distancias y al margen de efectivas recuperaciones textuales que en la literatura de Gabriela Mistral no se producen. Si atendemos a esas pulsiones y no a un proceso intertextual propiamente dicho, podemos concluir recordando el «Poema de Chile» que la poeta concibió hacia 1940, en el que, restituyendo el vacío de Ercilla frente a la naturaleza chilena, versificó en octavas su geografía, zoología y botánica. Como escribe Vargas Saavedra «pudiera ser algo así como las 'Octavas Reales que se le olvidaron a Ercilla'»[15]. El país desierto de seres humanos que la poeta recorre en sus versos está habitado por la imponente naturaleza que Ercilla casi obvió, a excepción del episodio de la expedición al sur, hasta la isla de Chiloé, donde la poetización del paisaje y su magnificencia envuelve la desesperada aventura de sus protagonistas. Ambos proyectos poéticos quedan así emparentados. En el «Poema de Chile» la recuperación de la obra de Ercilla es la del verso: la octava, y la del objeto de su canto: Chile. Y en sus ensayos, la recuperación del personaje histórico es la del hombre, sobre el que en el prólogo inédito pudo finalmente exclamar: «qué sólida naturaleza sincera había en el hombre Ercilla».

PABLO NERUDA: «ERCILLA, INVENTOR DE CHILE»

Son varios y muy conocidos los textos que Neruda dedica a Ercilla o en los que recupera versos de *La Araucana*. Entre ellos, destacan los del *Canto general*, con los que el poeta estableció un nuevo vaso comunicante con *La Araucana*. La voluntad histórica y la voluntad poética de inmortalizar las hazañas de la guerra de Arauco que movieron la pluma de Ercilla, vuelven a aunarse en la intencionalidad de Neruda en el *Canto general*. Desde la tercera parte, el poeta se remonta al descubrimiento de Chile y dedica varios poemas a los conquistadores, entre ellos, y con especial relevancia, a Ercilla. Continúa la secuencia histórica de la conquista en la parte siguiente, consagrada a los libertadores, entre los cuales Caupolicán, la guerra de Arauco, Lautaro y la heroicidad araucana pueblan versos en los que la omnipresencia de la naturaleza cobra el protagonismo que, como acusó Gabriela Mistral, no había descollado en el poema de Ercilla. Un nuevo canto general a Chile recupera, ahora sí con explicitud, al cantor primigenio de sus orígenes en el citado poema titulado «Ercilla»:

> Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua
> de tu primer amanecer, un frenesí de pájaros
> y un trueno en el follaje.



Portada del *Canto general* (1950).

14
Cit. en Vargas Saavedra, «Gabriela Mistral, los indios y Ercilla», *op. cit.*, p. 28. Cito siempre el texto del prólogo a partir de su publicación en este artículo, indicando la página entre paréntesis.

15
Vargas Saavedra, «Don Alonso de Ercilla y 'La Araucana' vistos por Gabriela Mistral», *op. cit.*, p. 22.

Caupolicán en el Cerro Santa Lucía.

El canto a este Ercilla sonoro que con su verso dio voz a la conquista de Chile, y fundamentalmente a sus protagonistas araucanos, se complementa con los poemas en los que Neruda recupera la hiperbólica heroicidad de los araucanos que Ercilla construyó por primera vez en la literatura. Esta presencia del indígena en la literatura de Neruda fue analizada por el profesor José Carlos Rovira, en su artículo «Imágenes dibujadas y desdibujadas del 'indigenismo' nerudiano», donde planteaba que los indígenas de la poesía de Neruda o son los originarios habitantes de la América precolombina (los de poemas como «Alturas de Macchu Picchu» o «Los hombres») o bien son los protagonistas de la conquista, entre los cuales los araucanos tienen una presencia central. Sin embargo, «el indígena contemporáneo –escribe Rovira– no está presente»[16]. Tal vez la explicación de este vacío se encuentre en el artículo de Neruda con el que he comenzado estas páginas, «Nosotros, los indios», donde el poeta expresa abiertamente la denuncia al proceso de degradación al que se han visto sometidos los araucanos a lo largo de la historia:

> Nuestros recién llegados gobernantes se propusieron decretar que *no somos un país de indios*. [...] *La Araucana* está bien, huele bien. Los araucanos están mal, huelen mal. Huelen a raza vencida. Y los usurpadores están ansiosos de olvidar o de olvidarse. En el hecho, la mayoría de los chilenos cumplimos con las disposiciones y decretos señoriales: como frenéticos arribistas nos avergonzamos de los araucanos. Contribuimos, los unos, a extirparlos y, los otros, a sepultarlos en el abandono y en el olvido. Entre todos hemos ido borrando *La Araucana*, apagando los diamantes del español Ercilla (p. 250).

Esta denuncia explícita es la que debemos leer entre líneas en su poesía, tanto al observar la perspectiva épica que Neruda confiere al indígena originario –enfrentada a la imagen actual de «raza vencida»– como cuando poetiza una naturaleza araucana vacía de sus héroes en versos como los del poema «Los hombres»:

> Mira el vacío de los guerreros.
> No hay nadie. Mira las piedras.
> Mira las piedras de Arauco.
> No hay nadie, sólo son los árboles.
> Sólo son las piedras, Arauco.

Ésta no es sino la mirada actual del poeta que evidencia una naturaleza vacía de sus épicos guerreros. Ante este vacío, Neruda no puede sino recuperar la historia y ensalzar e invocar en sus versos posteriores al constructor primigenio de la raza heroica, cuyo origen se encuentra en los versos de *La Araucana*. Por ello, Neruda dedica elogiosos versos a Ercilla, en los que lo encumbra como el cantor que dio humanidad a la historia de la conquista de Chile, y también como el inventor de esa historia. Con este nombramiento encontramos al poeta épico en un libro colectivo encabezado por el nombre de Neruda que lleva por título *Don Alonso de Ercilla. Inventor de Chile* (1971). Abre el libro un breve texto en prosa de Neruda titulado «El mensajero». En sus líneas Ercilla aparece convertido en «el mensajero del Dante», a quien el nobel chileno le prodiga palabras de agradecimiento:

> A él le debemos nuestras constelaciones. Nuestras otras patrias americanas tuvieron descubridor y conquistador. Nosotros tuvimos en Ercilla, además, inventor y libertador. [...]
> Ercilla no sólo vio las estrellas, los montes y las aguas, sino que descubrió, separó, y nombró a los hombres. Al nombrarlos les dio existencia. El silencio de las razas había terminado. La tierra adquirió la palabra de los dioses.
> El más humano de estos dioses se llamó Alonso de Ercilla[17].

Reparemos en que a la deificación del Ercilla inventor –y por tanto creador de Chile a través de la palabra–, Neruda añade una segunda designación con la que define con mayor precisión, si cabe, los contornos que a lo largo del tiempo adquiere su figura histórica: no sólo es inventor sino también libertador. La sorprendente palabra nos remite inmediatamente a la que sin duda es la más importante recuperación de *La Araucana* y de su autor en Chile: la citada edición de *La Araucana* realizada en cinco tomos por José Toribio Medina, el segundo de los cuales es la «Vida de Ercilla». Significativamente denominada la «edición del Centenario», salió a la luz para conmemorar la Independencia, lo que suponía la definitiva apropiación de la figura de Ercilla como inaugurador del discurso no

16
José Carlos Rovira, «Imágenes dibujadas y desdibujadas del 'indigenismo' nerudiano», *América sin nombre. Cien años de Pablo Neruda*, 7 (2005), p. 80.

17
Pablo Neruda, «El mensajero», en Neruda *et al.*, *Don Alonso de Ercilla. Inventor de Chile*, *op. cit.*, p. 12.

sólo literario, sino también libertario, de la nación. Incluso Marcelino Menéndez Pelayo situó a Ercilla en este lugar de la historia de la literatura en su *Historia de la poesía hispanoamericana*:

> No hay literatura en el mundo que tenga tan noble principio como la de Chile, la cual empieza nada menos que con *La Araucana*, obra de ingenio español, ciertamente, pero tan ligada con el suelo que su autor pisó como conquistador, y con las gentes que allí venció, admiró y compadeció a un tiempo, que sería grave omisión dejar de saludar de paso la grave figura de Ercilla...[18]

Casi medio siglo después de la edición de Medina, Neruda daría el paso decisivo en esta configuración histórica de Ercilla al otorgarle el título más elevado y honroso que le podía conceder, el de libertador; un título tan extemporáneo al autor como simbólico de la asunción chilena de su figura como personaje principal, ya no sólo de los orígenes en los tiempos de la conquista, sino del propio nacimiento del país independiente.

En suma, podemos concluir que la recuperación de Ercilla por parte de los autores estudiados hace hincapié en los valores éticos y morales del poeta-soldado que mitificó al hombre americano, y proyecta su figura desde el pasado hacia el futuro como símbolo de humanismo, pacifismo y generosidad, y también, como hemos visto, como símbolo del nacimiento de Chile. Neruda fue muy explícito en lo relativo a esta proyección, sobre todo cuando, en «Nosotros, los indios», dio comienzo a su reflexión con las siguientes palabras:

> El inventor de Chile, don Alonso de Ercilla iluminó con magníficos diamantes no sólo un territorio desconocido. Dio también la luz a los hechos y a los hombres de nuestra Araucanía. Los chilenos, como corresponde, nos hemos encargado de disminuir hasta apagar el fulgor diamantino de la Epopeya. La épica grandeza, que como una capa real dejó caer Ercilla sobre los hombros de Chile, fue ocultándose y menoscabándose. A nuestros fantásticos héroes les fuimos robando la mitológica vestidura hasta dejarles un poncho indiano raído, zurcido, salpicado por el barro de los malos caminos, empapado por el antártico aguacero[19].

Aquí Neruda dio la clave para interpretar la relectura de Ercilla, porque efectivamente *La Araucana* no sólo es un poema sino también un camino. Y si la luz que Ercilla dio a la Araucanía ha ido oscureciéndose a lo largo de los siglos, y si el rostro que él dio al otro ha ido desdibujándose hasta dar en la imagen del «poncho indiano raído», sin embargo el fulgor del poeta español ha permanecido como camino en Chile. Por él hemos visto transitar la pluma de escritores como Andrés Bello, Gabriela Mistral o el propio Neruda, quienes, bien en sus versos, bien en sus pensamientos, realizaron la más trascendente y lógica recuperación contemporánea que de Ercilla, en América, se podía realizar: la de su abrumadora humanidad. Y al apropiarse del poeta como «inventor», creador, e incluso como «libertador», la relectura que hicieron de su figura estaba reflejando un hecho cultural trascendental: la construcción americana de un canon literario propio encabezado en Chile por Ercilla; canon que no sólo implicaba la fijación del pasado histórico sino también, y ante todo, la búsqueda de un camino de proyección hacia el futuro, y que situó a Ercilla, definitivamente, en la base de la construcción cultural de la identidad colectiva chilena.

Portada *Don Alonso de Ercilla. Inventor de Chile.*

18
Neruda, «Nosotros, los indios», *op. cit.*, p. 250.

19
Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, vol. II, Madrid, CSIC, 1948, pág. 220.

RESÚMENES

CARMEN ALEMANY BAY

RECUENTO DE LAS APORTACIONES DE LAS NARRADORAS LATINOAMERICANAS A LA HISTORIA COLONIAL

RESUMEN

Una de las líneas temáticas más frecuentadas por la narrativa latinoamericana de las últimas décadas ha sido la novela histórica, enriquecida ahora con nuevas perspectivas y enfoques. Paralelamente, surgió el llamado el llamado *boom* de la narrativa femenina y algunas escritoras propondrán, dentro de la temática histórica, modelos más subversivos y que contrastan con los modelos ya canónicos de la nueva novela histórica.

AN OVERVIEW OF THE CONTRIBUTION OF LATIN-AMERICAN WOMEN WRITERS TO COLONIAL HISTORY

ABSTRACT

In recent decades, one of the thematic lines most frequently explored in Latin-American narrative is the historical novel, enriched with new perspectives and focuses. At the same time, there has been a boom in women's writing, through which certain women writers propose more subversive models, contrasting with the established models of the new historical novel.

BEATRIZ ARACIL VARÓN

MOCTEZUMA II: AUSENCIA Y PRESENCIA EN EL TEATRO MEXICANO

RESUMEN

Si bien la figura histórica de Moctezuma II ha formado parte de la teatralidad mexicana desde fechas tempranas del período colonial, su tratamiento como personaje ha resultado problemático: la actitud resignada del gran tlatoani frente al invasor provocó, no sólo en las décadas posteriores a la Independencia sino incluso hasta bien avanzado el siglo XX, el vacío o la crítica de unos autores dramáticos que reivindicaron en cambio a héroes indígenas de la resistencia (y muy especialmente a Cuauhtémoc) en su intento de contribuir a la construcción identitaria nacional. Frente a esta actitud generalizada, aunque aprovechando sin duda elementos ya presentes en la propia tradición cultural, Sergio Magaña logra con su *Moctezuma II* (1953) una clara recuperación y revalorización del personaje para el México contemporáneo.

MOCTEZUMA II: ABSENCE AND PRESENCE IN MEXICAN THEATRE

ABSTRACT

While the historical figure of Montezuma II has played a part in Mexican theatre since the early colonial period, the way he is dealt with as a person has been problematic: the resigned attitude of the great tlatoani in the face of the invader meant that he was ignored or criticised by dramatic authors, who instead acclaimed native resistance heroes (particularly Cuauhtémoc) in their attempt to contribute to the construction of the national identity, not only in the decades following Independence but also well into the 20th century. Contrary to this general attitude, though doubtlessly making use of elements already present in cultural tradition, in Moctezuma II, *Sergio Magaña (1953) achieves a clear recovery and revaluation of the person for contemporary Mexico.*

MIGUEL ÁNGEL AULADELL PÉREZ

LOS ARAUCANOS COMO PERSONAJES LITERARIOS

RESUMEN

Nueva aproximación a la presencia de la epopeya de los araucanos en la literatura y, en especial, a la figura de Caupolicán. La cuestión que se plantea aquí es la de acercarse a cómo toda esta epopeya y mitología que encierra un importante componente histórico ha gozado de una adaptación literaria tan exitosa. La razón fundamental reside en la conversión del personaje histórico en personaje literario.

THE ARAUCANOS AS LITERARY CHARACTERS

ABSTRACT

A new approach to the presence of the epic poem of the Araucans in literature and, specially, to the personage of Caupolicán. The issue that we present here is to approach the way in which all this epic poetry and mythology that involves a successful literary adaptation. The fundamental reason resides in the conversion of the historic character into a literary character.

TRINIDAD BARRERA

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS EN EL SIGLO XIX: FRAY SERVANDO TERESA DE MIER Y SIMÓN BOLÍVAR

RESUMEN

El presente trabajo analiza el impacto de las ideas lascasianas en Fray Servando Teresa de Mier y su concepto de la independencia americana así como el eco bolivariano de la fama del sevillano.

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS IN THE 19TH CENTURY: FRAY SERVANDO TERESA DE MIER AND SIMÓN BOLÍVAR

ABSTRACT

This article analyses the impact of La Casa's ideas on Fray Servando Teresa de Mier and his concept of South American independence, along with the Bolivarian echo of the fame of the man from Seville.

BEATRIZ BARRERA

EL BUEN SALVAJE DE CABALLERO CALDERÓN Y LA TRASCENDENCIA LITERARIA DE PÍCAROS Y CABALLEROS EN HISPANOAMÉRICA

RESUMEN

Los personajes históricos del pícaro y el caballero y su proyección literaria produjeron en Hispanoamérica desde el siglo XVI unos modelos culturales que han tenido continuidad y vigencia a lo largo del tiempo. Si bien su caracterización y su sentido han sufrido modificaciones según las circunstancias políticas o ideológicas, estas figuras siguen formando parte de un esquema de interpretación genealógica de la identidad americana y contribuyendo a su fijación en el imaginario colectivo. La novela del colombiano Eduardo Caballero Calderón *El buen salvaje* (1965) trata esta problemática y la elabora a través de una propuesta neopicaresca.

EL BUEN SALVAJE BY CABALLERO CALDERÓN AND THE LITERARY IMPORTANCE OF THE PICARESQUE AND THE NOBILITY IN LATIN AMERICA

ABSTRACT

«Pícaros» and «caballeros» existed in Spain and America during the colonial period as a social reality. Their representation in literature fixed two categories of Hispanic culture that survived for a longtime. Even if these categories suffered modifications in their meaning depending on political or ideological circumstances, they have always been a strong contribution to the Hispanic-American imagery. The neopicaresque novel El buen salvaje *(1965), by the Colombian writer Eduardo Caballero Calderón, can be read as a thesis about Hispanic-American identity, where literary genealogy is an instrument for understanding History.*

EDUARDO BECERRA

«MARIPOSA DE OBSIDIANA», DE OCTAVIO PAZ: EL SURREALISMO Y LA VOZ DEL MITO

RESUMEN

Este trabajo trata de recorrer y valorar la influencia del surrealismo en la obra de Octavio Paz. Para ello se resumen los contactos de Paz con el movimiento surrealista para luego seguir las huellas que dejó en su escritura. A partir del análisis del poema «Mariposa de Obsidiana», perteneciente a su libro *¿Águila o sol?*, se revela una imagen ajustada de la originalidad con que Octavio Paz asimiló y reinterpretó los postulados del movimiento liderado por André Breton.

«MARIPOSA DE OBSIDIANA» BY OCTAVIO PAZ: SURREALISM AND THE MYTHICAL VOICE

ABSTRACT

This paper explores and evaluates the influence of surrealism in the work of Octavio Paz, summarising the contacts between Paz and the surrealist movement, to then follow its impact on his writing. An analysis of the poem «Mariposa de Obsidiana», from ¿Águila o sol?, *reveals an accurate image of the originality with which Octavio Paz assimilated and reinterpreted the proposals of the movement led by André Breton.*

GIUSEPPE BELLINI

DESCUBRIMIENTO Y CONQUISTA: ALGUNAS FIGURAS CUESTIONADAS EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XX

RESUMEN

A través del examen de algunas obras teatrales del siglo XX, se estudia la representación en ellas de algunas figuras eminentes, en el ámbito de los acontecimientos que, con la conquista, acabaron con la independencia en América del mundo precolombino. Desde Colón, Cortés, la Malinche, Moctezuma, Cuautémoc y Atahualpa, con vario resultado artístico, los dramaturgos estudiados, según su propia ideología, ponen en tela de juicio, con sensibilidad moderna, la personalidad y la actuación de personajes que hicieron o padecieron la historia.

DISCOVERY AND CONQUEST: DOUBTS REGARDING CERTAIN FIGURES IN 20TH CENTURY LATIN-AMERICAN THEATRE

ABSTRACT

Through the examination of some theatre works of the XX century, the representation of eminent characters is studied, in the ambit of the events which, with the conquest, brought the independence of the preColombian world to an end. The studied playwriters from Columbus, Cortés, the Malinche, Moctezuma, Cuautemoc and Atahualpa, with different artistic results, judge with modern sensibility and each one following his own ideology, the personality of characters that made or suffered history.

MERCEDES CANO PÉREZ

LA FIGURA DE LOPE DE AGUIRRE EN ABEL POSSE: LA FRAGUA DEL PERSONAJE

RESUMEN

De las novelas que se han centrado en el controvertido personaje de Lope de Aguirre, una de las más atrevidas y fascinantes es *Daimón* de Abel Posse. El presente artículo trata de deshilvanar el proceso creativo llevado a cabo para configurar al protagonista. Una parte del trabajo versa sobre la peculiar relación que se establece entre este Aguirre redivivo y un contexto histórico (tremendamente ágil y polimórfico) que lo convierte en vestigio anacrónico. En segundo lugar, se proponen algunas referencias intertextuales que han colaborado en la construcción del personaje posseano: se trataría, por un lado, de las crónicas «oficiales» del Aguirre histórico y, por otro, de dos prototipos básicos de la literatura argentina, *Facundo* y *Martín Fierro*, cuya presencia será un síntoma de la nueva trayectoria (más enraizada en lo americano) de la novelística de Abel Posse.

LOPE DE AGUIRRE AS DEPICTED BY ABEL POSSE: THE FORGING OF A CHARACTER

ABSTRACT

Of all the novels that have focused on Lope de Aguirre's controversial character, one of the most audacious and fascinating is Daimón*, by Abel Posse. This article explores the creative process behind the makeup of the character. One part of the work deals with the particular relationship established between this resuscitated Aguirre and a tremendously agile and polymorphous historical context, which makes him an anachronistic vestige. Secondly, it proposes certain intertextual references that went towards the construction of Posse's character: on the one hand the «official» chronicles of the historic Aguirre and, on the other, two basic prototypes from*

Argentinean literature, Facundo *and* Martín Fierro*, the presence of whom is a symptom of the new trajectory of Abel Posse, more rooted in South America.*

TEODOSIO FERNÁNDEZ

EL PASADO MEXICANO EN LA LITERATURA «COLONIALISTA»

RESUMEN

Coincidiendo con el fin de la guerra revolucionaria, se desarrolló en México la literatura «colonialista», que tuvo como protagonistas a estudiosos de historia, arte y literatura como Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Ermilo Abreu Gómez, Artemio de Valle-Arizpe o Genaro Estrada. Los años en los que se desarrolló dicha corriente justifican en buena medida el interés del colonialismo y a la vez explican su fin, ya que, si bien sus manifestaciones han podido interpretarse como un movimiento de huida hacia el pasado frente a la Revolución mexicana, lo cierto es que la obra de estos autores obedece más bien a una oposición a proyectos o planteamientos de signo liberal y positivista, continuando y culminando una visión entre pintoresca y nostálgica del virreinato que había contado con diversas manifestaciones previas, pero que perdió pronto presencia en el ámbito literario mexicano.

MEXICO'S PAST IN «COLONIALIST» LITERATURE

ABSTRACT

Coinciding with the end of the revolutionary war, a «colonialist» literature developed in Mexico, led by students of history, art and literature, such as Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Ermilo Abreu Gómez, Artemio de Valle-Arizpe and Genaro Estrada. The years during which this current developed largely justify the interest in colonialism and also explain its purpose, as, while its manifestations may be interpreted as a flight from the past in the face of the Mexican revolution, the works of these authors can better be described as an opposition to liberal and positivist projects and approaches, continuing and culminating a picturesque and nostalgic vision of the viceroyalty, which had had several previous manifestations, but which soon lost presence in the Mexican literary world.

VIRGINIA GIL AMATE

LA PERCEPCIÓN DE LA FIGURA DEL CONQUISTADOR EN TEXTOS HISPANOAMERICANOS DE LOS SIGLOS XVIII y XIX

RESUMEN

El trabajo presentado trata de acercarse al tratamiento dado, en textos del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, a la figura del conquistador de América, con ánimo de mostrar las variadas interpretaciones que los autores americanos (fueran españoles de origen o criollos) dieron del ente que cambió la configuración política y cultural del continente.

PERCEPTION OF THE CONQUISTADOR IN 18TH & 19TH CENTURY LATIN-AMERICAN TEXTS

ABSTRACT

This paper aims to approach the way the figure of the conquistador was dealt with in 18th and early 19th-century texts, in order to show the various interpretations that South-American authors (whether Spanish in origin or creoles) gave to the figure that changed the political and cultural makeup of the continent.

Mª TERESA GONZÁLEZ DE GARAY

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: UN RELATO SOBRE HERNÁN CORTÉS

RESUMEN

El estudio realiza un análisis comparativo entre el «Epílogo» de la novela *Guatimozín*, obra juvenil de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la escritora cubana decimonónica, y el «Relato sobre Hernán Cortés», redactado en sus últimos años. Pone de relieve detalladamente la evolución ideológica de la autora, que modifica de forma sustancial sus criterios sobre la persona y actitudes humanas del conquistador de México, a la vez que analiza los cambios narrativos y dramáticos que sobre el «Epílogo» la autora ha realizado en el «Relato».

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: A TALE OF HERNÁN CORTÉS

ABSTRACT

This learning consists of a comparative analysis between the «Epílogo» from Guatimozín, *one of the books written by Gertrudis Gómez de Avellaneda, the XIXth century Cuban writer, during her youth, and the «Relato sobre Hernán Cortés», drew up on the last period of her life. Likewise, it is carefully highlighted the ideological development of the mentioned author, who modifies her approach about the Mexican conquer personality and human attitudes in a substantial way, at the same time as the narrative and dramatic variations (which have been restructured from its original disposition in the «Epílogo») are studied.*

ROSA MARIA GRILLO

FRANCISCO DEL PUERTO, AGUILAR Y GUERRERO, TRES NÁUFRAGOS ENTRE LA PALABRA Y EL SILENCIO

RESUMEN

Francisco del Puerto, Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero constituyen casos problemáticos de náufragos españoles que se han quedado a vivir entre los indígenas americanos durante muchos años. Las noticias sobre sus experiencias y sobre las modalidades de la reinserción en la «civilización» son escasas y contradictorias. Numerosos escritores hispanoamericanos (los argentinos Roberto Payró, Juan José Saer y Gonzalo Enrique Marí, los mexicanos Eligio Ancona, Carlos Fuentes, Eugenio Aguirre, Armando Ayala Anguiano, Laura Esquivel, Gabriela Solís Robleda y Pedro Bracamonte y Sosa, entre otros) han escrito novelas y cuentos rellenando aquel «hueco» entre el naufragio y el reencuentro con los españoles: sus elecciones no son nunca «ingenuas» sino conllevan un fuerte significado político, en la línea del revisionismo historiográfico que en las últimas décadas ha guiado los estudios sobre el Descubrimiento y la Conquista.

FRANCISCO DEL PUERTO, AGUILAR AND GUERRERO, THREE CASTAWAYS BETWEEN WORDS AND SILENCE

ABSTRACT

Francisco del Puerto, Jerónimo de Aguilar and Gonzalo Guerrero represent problematic and very interesting cases of Spanish castaways who lived for many years with the indians and were then rescued by a following Spanish expedition. Details of their experience and the way they resumed their lives once they went back to their «civilization» are vague and contradictory.

In order to fill the gap between the wreck and the re-encounter, many contemporary Latin American Writers have written novels and short stories. Following the historic revisionism that has marked the historiographical studies on the discovery and the conquest (of Latin America) in the last decades, their way of writing is not innocent but full of political meaning.

MAR LANGA PIZARRO

LA GRAN FIGURA SILENCIADA: LA MUJER EN EL PRIMER SIGLO DE LA CONQUISTA RIOPLATENSE

RESUMEN

Los primeros europeos que llegaron al Río de la Plata (1516) acompañaban a Juan Díaz de Solís en su búsqueda de un paso hacia las Indias Orientales. Un siglo más tarde (1617), durante el mandato del primer gobernador criollo, «La Provincia Gigante de las Indias» se dividió en dos gobernaciones. Entre esas dos fechas, destacan otras importantes, como las fundaciones de Buenos Aires (1536 y 1580) y Asunción (1537), que fue repetidamente comparada con un «Paraíso de Mahoma» en el que reinaban la poligamia y los excesos sexuales.

Aunque resulte difícil imaginar un harén sin mujeres, estas no tienen suficiente entidad ni en los documentos coloniales ni en la literatura de la etapa independiente. Ante tal paradoja, nos propusimos estudiar la situación de las féminas rioplatenses durante la primera centuria de presencia española. En un intento de sintetizar lo encontrado en los textos, hemos estructurado este artículo en cuatro apartados: las españolas, las indígenas, las mestizas, y las negras y mulatas.

THE SILENCING OF A GREAT VOICE: WOMEN IN THE FIRST CENTURY OF THE CONQUEST OF RIO DE LA PLATA

ABSTRACT

The first Europeans to reach the River Plate (1516) accompanied Juan Díaz de Solís, who searched for a passage to the East Indies. One century later (1617), during the mandate of the firts creole governor, «the Giant Province of the Indies» was divided in two political units. Between those two dates, other important ones stand out, such as the foundations of Buenos Aires (1536 and 1580) and Asunción (1537). The latter has been repeatedly compared with «Mohammed's Paradise» for its polygamy and sexual excesses.

Although it is difficult to imagine a harem without women, these do not have sufficiently present either in colonial documents or in the literature of the independent stage. Before such a paradox, we propose to study the situation of the River Plate's women during the first century of Spanish presence. In an attempt to synthesize what we found in texts, we have structured this article in four sections: the Spanish women, the native women, the mestizas, and the black and mulatto women.

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

LAS *TRADICIONES* DE RICARDO PALMA, UN CIERTO SABER HISTÓRICO

RESUMEN

Este trabajo discute una historiografía literaria de banderías, simplificadora y deformante y que establece la existencia de dos tradiciones literarias en el Perú: la primera, criolla, limeña y conservadora; y la segunda, mestiza e indígena, provinciana y progresista. Se rechaza la imagen de Ricardo Palma como colonialista que revive el pasado y lo hace vigente como tradición fuerte y fértil. *Las Tradiciones* inauguran una literatura nacional como liberadora del pasado, literatura comprometida con el proyecto modernizador de las ex-colonias. *Las Tradiciones* asumen políticamente la labor que en el mundo europeo cumplió la historiografía de la Ilustración.

TRADICIONES BY RICARDO PALMA, A TASTE OF HISTORY

ABSTRACT

This work discusses simplifying and erroneus a literary historiography of factions, and that establishes the existence of two literary traditions in Peru: the first, Creole, of Lima and conservative; and the second, racially mixed and indigenous, provincial and progressive. Ricardo Palma's image rejects as(like) colonialist that re-lives through the past and makes it in force as strong and fertile tradition. The Traditions *inaugurate a national as liberating literature of the past, literature compromised with the project to modernize the ex-colonies.* The Traditions *assume politically the mission that in the European world fulfilled the historiography of the Illustration.*

SONIA MATTALIA

REPRESENTACIONES DEL OTRO: *LLANTO (HISTORIAS IMPOSIBLES)*, DE CARMEN BOULLOSA

RESUMEN

Lectura de *Llanto. Novelas imposibles* (1992), a partir de la idea del «retorno del salvaje» de fines del siglo XX, en la que interrogamos dicha idea para explicarnos la peculiar poética de la que se apropia la «asalvajada» prosa de Carmen Boullosa. Dicha lectura nos permitirá sugerir que en esta novela se esboza una nostalgia compulsiva por el referente perdido a través de ese fetiche encarnado en la figura de Moctezuma –emperador de salvajes– que revive en la salvaje urbe mexicana con el acompañamiento plañidero de unas post-modernas lloronas que no pueden amar, ni contar, ni escribir, ni construir ningún otro.

REPRESENTATIONS OF THE OTHER: *LLANTO (HISTORIAS IMPOSIBLES)* BY CARMEN BOULLOSA

ABSTRACT

A reading of Llanto. Novelas imposibles *(1992), based on the «return of the savage» idea of the late 20th century, in which we examine the idea to explain the particular poetics that take over the «savage» prose of Carmen Boullosa. This reading suggests that the novel traces a compulsive nostalgia for the lost reference through the fetish incarnate in the figure of Montezuma, an emperor of savages, revived in the savage Mexican city with the plaintive accompaniment of post-modern mourners who cannot love, recount, write or build any other.*

DANIEL MEYRAN

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL PERSONAJE HISTÓRICO: 1968, EL PERSONAJE HISTÓRICO Y EL TRABAJO DE MEMORIA. EL CASO DE *TIZOC*, *EMPERADOR* DE PABLO SALINAS (1970)

RESUMEN

Tizoc, *tlatoani* de México-Tenochtitlan (1481-1486) me permite plantear el problema del papel teórico del personaje histórico puesto en escena en el teatro mexicano contemporáneo, como actor metafórico en el deber de memoria sobre 1968 y la masacre de Tlatelolco. Veremos cómo Pablo Salinas se sirve del personaje «antihistórico» para recordar con imaginación en el teatro su propio presente.

HISTORICAL CHARACTERS IN THEORY AND IN PRACTICE: 1968, THE HISTORICAL CHARACTER AND THE WORK OF THE MEMORY. THE CASE OF *TIZOC, EMPERADOR* BY PABLO SALINAS (1970)

ABSTRACT

Tizoc, the *tlatoani* of México-Tenochtitlan (1481-1486), raises the problem of the theoretical role of historical characters in contemporary Mexican theatre, as a metaphorical actor for the duty to remember 1968 and the Tlatelolco massacre. We will see how Pablo Salinas uses the «anti-historical» character to imaginatively remember his own present in the theatre.

JAVIER MOMPÓ VALOR

EL ARPA Y LA SOMBRA: PROCESOS INTERTEXTUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DE CRISTÓBAL COLÓN

RESUMEN

El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier, narra el intento fallido de beatificación de Cristóbal Colón por parte de Pío IX y León XIII, articulando una red amplia de intertextos que van conformando progresivamente la imagen del Almirante. *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, y los *Diarios* del propio Colón, se articulan como intertextos fundamentales para el desarrollo de las tres partes de la novela: «El arpa», «La mano» y «La sombra». Conviven en la obra diversos grados de intertextualidad además de un corpus extenso de referencias, citas y alusiones, más o menos explícitas, dependiendo del momento narrativo. Todo con el objetivo de deconstruir y desmitificar la imagen tradicional para, finalmente, presentar una visión más crítica del Almirante a través del juego intertextual.

EL ARPA Y LA SOMBRA: INTERTEXTUAL PROCESSES IN THE CONSTRUCTION OF THE CHARACTER OF CHRISTOPHER COLOMBUS

ABSTRACT

El arpa y la sombra by Alejo Carpentier narrates the unsuccessful attempt made by Popes Pío IX and León XIII to beatify Christopher Columbus. By means of a broad net of intertexts, the image of the Admiral gradually takes shape. *El libro de Cristóbal Colón* by Paul Claudel and *Diarios* by Columbus himself are articulated as fundamental intertexts for the development of the three parts of the novel: «The harp», «The hand» and «The shadow». Sundry degrees of intertextuality coexist in the book together with a vast corpus of references, quotes and allusions, more or less explicit depending on the narrative moment. The aim of all this is to deconstruct and demystify the traditional image. The final purpose is to display a more critical view of the Admiral through intertextual coordination.

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA

EL DESCUBRIMIENTO Y LOS HÉROES HISPANOS EN LA LITERATURA MODERNISTA

RESUMEN

Los diferentes acontecimientos históricos provocan en los escritores finiseculares un cambio en su visión del pasado. Las guerras de Independencia colaboran a destacar un peculiar sentido de lo heroico. La filosofía de la época y singularmente el decadentismo nihilista contribuyen a la caracterización melancólica de los héroes, de la que no se verá libre ni siquiera Bolívar. Si bien podrían destacar otros personajes, son los héroes de la Colonia los modelos escogidos, puesto

que se adaptan con mejor fortuna tras el fracaso del 98. El centenario del Descubrimiento saca a escena a la figura de Colón. Rubén Darío hace evolucionar al Almirante desde su proyección arquetípica hasta su utilización como simple elemento léxico.

THE DISCOVERY AND HISPANIC HEROES IN MODERNIST LITERATURE

ABSTRACT

The different historical events, bring about in the finisecular writers a change in his vision of past. The Independence wars collaborate to emphasize a peculiar heroic sense. The philosophy of the period and specifically the nihilist decadentism contribute to the melancholy characterization of the hero, from not is free not even Bolivar. However will detach others characters, the colonial heroes are the selected models, as its adapt with best success, after the 98's collapse. The Discovery hundred place in stage the Colon's figure. Rubén Darío make to evolve to the Admiral up his archetypical projection down to his use like a lexical element.

ROSA PELLICER

EL CAUTIVO CAUTIVADO: GONZALO GUERRERO EN LA NOVELA MEXICANA DEL SIGLO XX

RESUMEN

Uno de los episodios más conocidos de la conquista de la Nueva España es el del encuentro de Cortés con Jerónimo de Aguilar y el desencuentro con Gonzalo Guerrero, del que se tienen pocas noticias. La insólita actitud de Gonzalo Guerrero se convierte en un paradigma de la elaboración de un personaje y de la reescritura de la historia «oficial» en las últimas décadas. Si en la historiografía indiana Guerrero es idólatra y traidor, a partir de la década de los 70 asistimos en México a la transformación del escurridizo Gonzalo Guerrero en un mito, en un «icono cultural», en padre del mestizaje. Este trabajo considera las distintas posibilidades de relación del español con los indios, expuestas en las narraciones de Aguirre, González-Blanco Garrido, Villa Roiz, Meza y Fuentes.

THE CAPTIVE CONFINED: GONZALO GUERRERO IN THE 20TH CENTURY MEXICAN NOVEL

ABSTRACT

One of the best known episodes of the conquest of The New Spain is the encounter of Cortés with Jerónimo of Aguilar and the disencounter with Gonzalo Guerrero, about whom we don't know much. The unusual attitude of Gonzalo Guerrero becomes a paradigm of the elaboration of a character and the rewriting of the «official» history in the last decades. In the Indian historiography Guerrero is an idolatrous and a traitor, but since 1970 it can be seen in Mexico his transformation into a myth, a «cultural icon», a father of crossbreeding. This work examines the different possibilities of the Spanish'relation with the Indians exposed in the account of Aguirre, González-Blanco Garrido, Villa Roiz, Meza and Fuentes.

JOSÉ ROVIRA COLLADO

DE *ISABEL, TRES CARABELAS Y UN CHARLATÁN* A *JOHAN PADAN EN EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA*. REPRESENTACIONES EN AMÉRICA DE LA VERSIÓN DEL DESCUBRIMIENTO DE DARIO FO

RESUMEN

Dario Fo es posiblemente en estos momentos el autor italiano más conocido y sus obras se han representado por todo el mundo. El siguiente trabajo comienza con el análisis de dos obras que hablan del descubrimiento de América, partiendo desde la crítica *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* de 1963 hasta la fabulación juglaresca *Johan Padan a la descoberta de l'America* de 1992 que tuvo también una versión cinematográfica en dibujos animados en 2001. Después de analizar la visión grotesca que nos ofrecen de los personajes históricos y la evolución en el teatro de Fo, nos hemos centrado en recoger la difusión en Hispanoamérica de esas obras, haciendo un recorrido por las distintas versiones de ambas obras y prestando especial atención a las reseñas críticas de las representaciones para mostrar el importante éxito que han tenido.

FROM *ISABEL, TRES CARABELAS Y UN CHARLATÁN* TO *JOHAN PADAN EN EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA*. REPRESENTATIONS OF AMERICA IN DARIO FO'S VERSION OF THE DISCOVERY

ABSTRACT

At present, Dario Fo is possibly the best known Italian author, and his works have been staged world wide. This paper begins by analysing two works that deal with the discovery of America: Isabella, tre caravelle e un cacciaballe *(1963) and the jongleuresque fable* Johan Padan a la descoberta de l'America *(1992), which was also made into an animated film in 2001. After analysing the grotesque vision offered by the historical characters and their evolution in Fo's work, we concentrate on how these works have been represented in Latin America, exploring several versions of both works and paying special attention to the criticism they received in order to show just how successful they were.*

JOSÉ CARLOS ROVIRA

NEZAHUALCÓYOTL Y LA INVENCIÓN DE LAS TRADICIONES

RESUMEN

Se realiza un recorrido por un conjunto de textos que, desde el siglo XVI al XX, se presentan como poemas del rey de Tezcoco del siglo XV o como recreaciones y homenajes. Crónicas y poemas (también falsificaciones) nos llevan a cuestiones centrales del pensamiento del rey-poeta (como su conversión al monoteísmo) y a una textualidad que, hasta el siglo XX, permite una lectura de cada época que indica, sobre todo, el papel que Nezahualcóyotl asume en la recuperación de la tradición mexicana prehispánica y en la invención sucesiva de la misma, acomodada a la sociedad colonial y al México independiente, en cuanto referente cultural que da cuenta de la particular historia del «país azteca».

NEZAHUALCÓYOTL AND THE INVENTION OF TRADITIONS

ABSTRACT

An overview of a series of texts that, from the 16th to the 20th centuries, are presented as poems by the 15th century king of Tezcoco, or remakes and tributes. Chronicles and poems (including forgeries) lead us to central themes in the thinking of the poet king (such as his conversion

to monotheism) and to a textuality which, up until the 20th century, allow a reading of each era which shows, above all, the role played by Nezahualcóyotl in the recovery and successive reinvention of the pre-Hispanic Mexican tradition, adapted to colonial society and independent Mexico, as a cultural reference for the specific history of the «Aztec country».

LUIS SÁINZ DE MEDRANO

ABEL POSSE. COLÓN Y SU EPOPEYA DESDE EL SABER DEMIÚRGICO

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el Cristóbal Colón de *Los perros del paraíso*, de Abel Posse, novela en la que el autor, sin la pretensión de actuar desde lo que comúnmente se llama rigor, pero sin rehusar por sistema el legado de la historia oficial, interpreta la controvertida figura del Descubridor desde la libertad del poeta, esto es, desde la autoridad del demiurgo.

ABEL POSSE. THE EPIC OF COLUMBUS AS SEEN BY DEMIURGIC GNOSIS

ABSTRACT

This work concentrates on the Christopher Columbus of Los perros del paraíso *by Abel Posse, a novel in which the author, with no pretensions to what is commonly accepted as accuracy, though without systematically rejecting the legacy of official history, interprets the controversial figure of the Discoverer from the point of view of poetic licence, i.e., with the authority of a demiurge.*

EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ

UTOPÍA Y PROGRESO EN *EL MUNDO ALUCINANTE*, DE REINALDO ARENAS: FRAY SERVANDO Y EL TIEMPO HISTÓRICO

RESUMEN

Este artículo revisa la tradición crítica ocupada de la narrativa de Reinaldo Arenas, con el fin de ofrecer una interpretación alternativa a las lecturas postmodernas de la novela *El mundo alucinante* (1969). Desde una perspectiva amplia, el artículo contextualiza esta obra en un debate de largo alcance sobre la noción de utopía en Hispanoamérica. El estudio concluye que la novela de Arenas critica las versiones más restrictivas de la utopía política y las contrapone a un sentido ilustrado de progreso histórico.

UTOPIA AND PROGRESS IN *EL MUNDO ALUCINANTE*, BY REINALDO ARENAS: FRAY SERVANDO AND HISTORICAL TIME

ABSTRACT

This essay revises the critical tradition concerning Reinaldo Arenas' narrative works, trying to offer an alternative interpretation to the postmodern readings of the novel El mundo alucinante *(1969). From a comprehending perspective, this article contextualises this work within a wider debate on the notion of utopia in Latin America, concluding that Arenas' novel criticises the most restrictive versions of political utopia, and compares them to an enlightened conception of historical progress.*

EVA Mª VALERO JUAN

RECONSTRUYENDO EL CAMINO DE ERCILLA… BELLO, MISTRAL Y NERUDA

RESUMEN

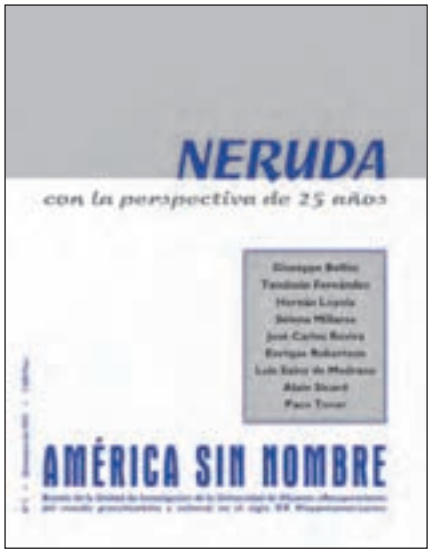
Si los personajes de *La Araucana* han ocupado un visible espacio en la literatura contemporánea, sin embargo su creador, Alonso de Ercilla, es ante todo una figura histórica que ha sido reivindicada en textos de análisis crítico, a excepción de algunos poemas y obras teatrales. En este artículo, analizo cómo los trabajos de Andrés Bello, Gabriela Mistral y Pablo Neruda ponen su objetivo en destacar la nobleza moral del Alonso de Ercilla, y en resaltar su figura como inaugurador de un discurso crítico americano en la poesía escrita en castellano. A esos valores Neruda añade la visión de Ercilla no sólo como inventor sino también como «libertador» de Chile. En definitiva, la recuperación contemporánea de Ercilla por todos ellos estaba trazando un camino que canonizó a Ercilla como inaugurador de la literatura chilena.

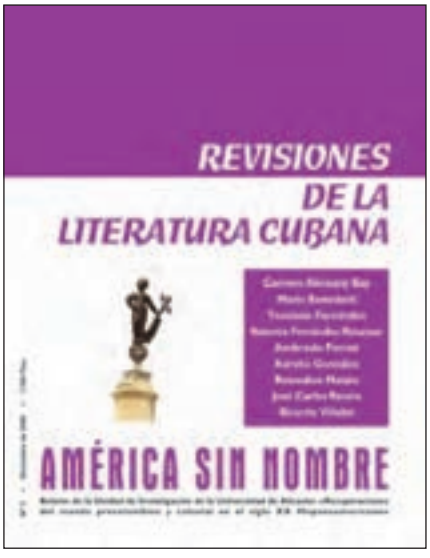
RECONSTRUCTING THE ROUTE OF ERCILLA… BELLO, MISTRAL AND NERUDA

ABSTRACT

While the characters of La Araucana *have occupied a visible space in contemporary literature, their creator, Alonso de Ercilla, is, above all, a historical figure who has been reclaimed in critical analysis, except for certain poems and plays. This article analyses how the works of Andrés Bello, Gabriela Mistral and Pablo Neruda aim to underscore the moral nobility of Alonso de Ercilla and emphasise him as the inaugurator of a critical South American discourse in poetry in Spanish. To these values, Neruda adds Ercilla's vision not only as an inventor but also as a «liberator» of Chile. In short, the contemporary recovery of Ercilla by these writers opened the road to the canonisation of Ercilla as the inaugurator of Chilean literature.*

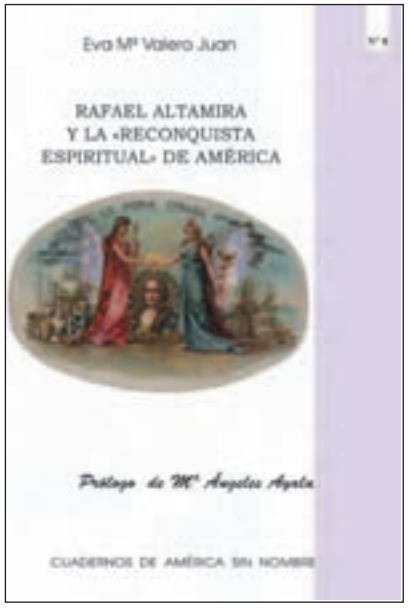
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

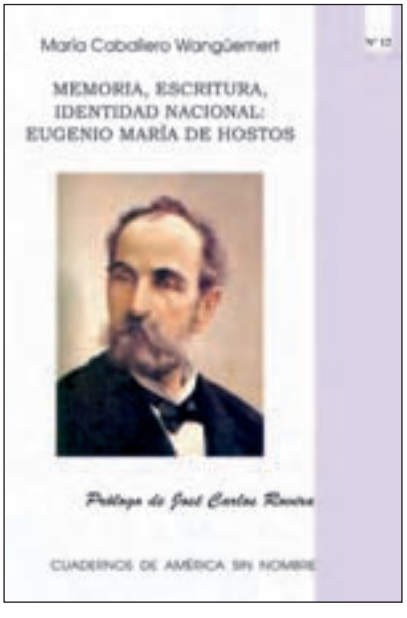




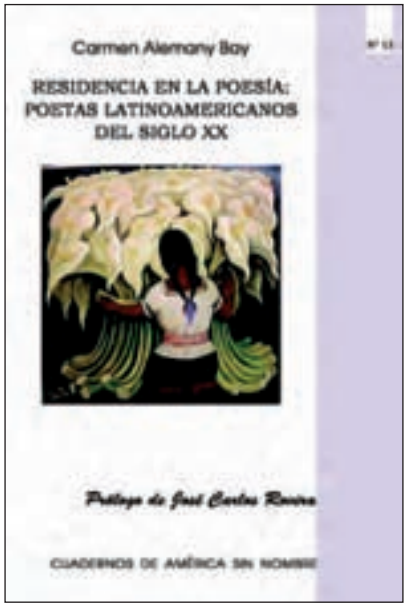
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

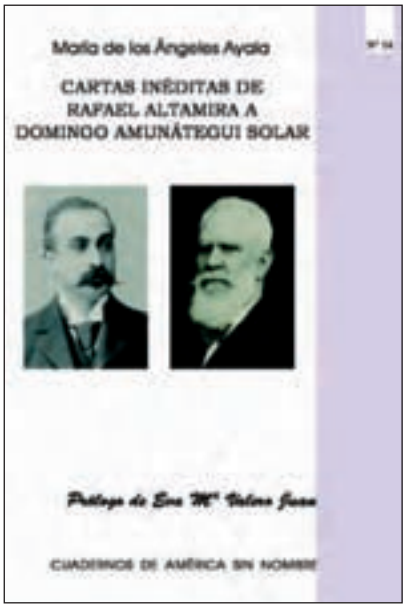
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

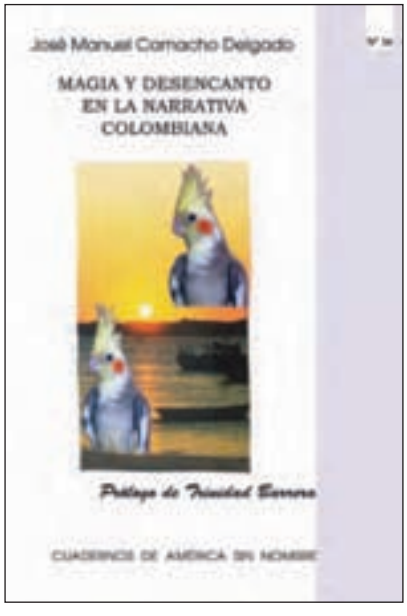


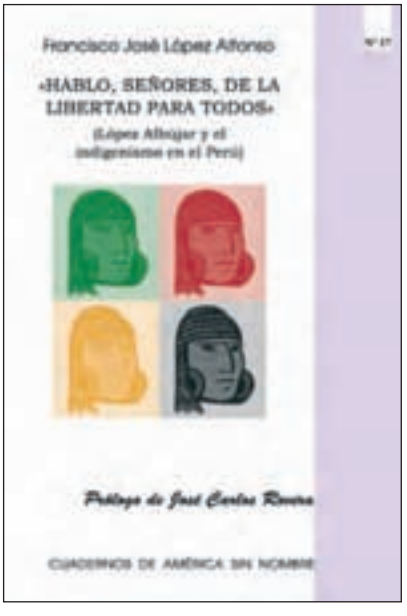


CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

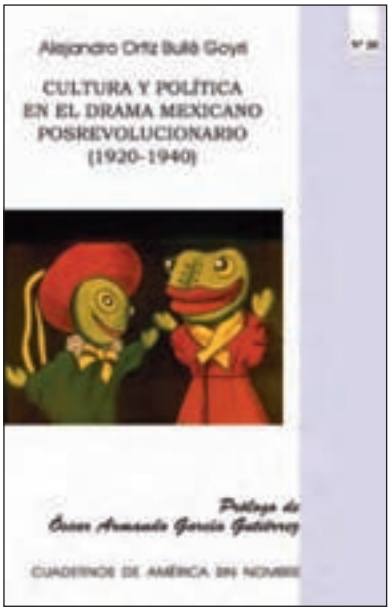








CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



AMÉRICA SIN NOMBRE

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Nombre .....

D.N.I. .....

Dirección .....

Código Postal y población .....

Teléfono .....

E-mail .....

Derechos de suscripción: tres números (ordinarios o extraordinarios) de *América sin nombre* que le serán remitidos por correo a la dirección arriba detallada.

Precio: 27 €

Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar. (10 €).
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología Española, Universidad de Alicante. Apartado de Correos 99 - E03080, Alicante (España).

La muerte de Moctezuma
en el *Códice florentino*.

PRÓXIMOS NÚMEROS (2008 y 2009):

— La narrativa de Elena Poniatowska.
— Un Siglo de Oro entre América y España.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante