

Los indios de México: arte y religión



Sumario

Volumen XXVII, número 4 / diciembre de 1972

- 2 La significación de la figura humana en la escultura maya, por Beatriz de la Fuente
- 11 La crestería en la arquitectura maya, por Paul Gendrop
- 19 Pintura y expresión en los vasos mayas, por Marta Foncerrada de Molina
- 23 Canción de la danza del arquero flechador
-
- I Conjuros nahuas del siglo XVII, por Alfredo López Austin
-
- 25 Vaz Ferreira y las bases para un filosofar americano, por Arturo Andrés Roig
- 30 Ciencia y metafísica en Vaz Ferreira, por Arturo Ardao
- 37 Crítica: Julio César Schara / Humberto Mussacchio / Raúl Hernández Viveros / Manuel Mejía Valera / Malkah Rabell /
- 49 Roberto Realh de León, por Jorge Alberto Manrique
- Portada: Dibujo de Roberto Realh de León

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 6.00
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.

**Los indios de México:
arte y religión**

Vaz Ferreira, filósofo.





La significación de la figura humana en la escultura maya

Beatriz de la Fuente

T. Proskouriakoff hizo notar, hace algunos años, en 1950, que el motivo central en la escultura maya del periodo clásico, es la figura humana. Me inclino a pensar que la vehemencia puesta en ella, expresa una preocupación profunda por el hombre, que diferencia a la cultura maya de otras culturas mesoamericanas. El interés por lo humano se encuentra también en las esculturas de los olmecas, ascendientes directos de los mayas, pero está conspicuamente ausente de las de otros pueblos como los teotihuacanos, los zapotecas y los del centro de Veracruz, cuyas tendencias teocéntricas parecen haber sido predominantes.

Me aproximaré al estudio de las esculturas mayas considerándolas únicamente como obras de arte, y trataré de discernir entre sus elementos aquello que es común a todas ellas, y cuyo estudio puede conducir a una mejor comprensión del mundo espiritual del pueblo que las creó.

Mi pretensión es, pues, aprehender la unidad de la obra de arte, comunicante tanto de aspectos de sensibilidad, por medio de formas animadas e interrelaciones de formas, cuanto de conceptos y asuntos representados a través de éstas.

El vehículo de expresión del grupo maya clásico del área central entre los siglos III a IX d. de J. C. y el signo visible de su unidad estilística, es la figura humana en relieve. Tal definición es válida para las esculturas realizadas en un lapso de por lo menos seis siglos, y lo es asimismo para la inmensa mayoría de las esculturas talladas en las ciudades de una zona —el área central maya— que abarca los territorios de la cuenca del Usumacinta, la selva del Petén de Guatemala y la cuenca del Motagua.

Esta vasta región actuó como un recipiente de fuerzas en algún modo exteriormente limitadas, y que de otra manera se hubieran dispersado. De esta forma propició el desarrollo del espíritu predominante de la comunidad, que en cierta medida se halla presente en las esculturas de que hoy me ocupo y determinó el nacimiento de toda una zona de integración artística.

La representación de la figura humana es una necesidad y un problema fundamental en el desarrollo de la conciencia. La persistencia de esa necesidad se encuentra en las maneras desiguales con que, a través de siglos y en diferentes lugares, el artista se expresó. La figura humana en relieve es, dentro de las dimensiones de espacio y de tiempo, una realidad artística mutante, aunque la energía vital que la anima sea, en esencia, permanente.

La escultura es un medio de establecer un sentido real de la existencia. La escultura de figuras humanas expresa el deseo del hombre de perpetuarse en la imagen; es la contraparte material de la representación mental de sí mismo. La imagen de la figura humana no se logra de una vez y para siempre en la escultura maya; es algo que se va construyendo y precisando como parte de la conciencia creciente del mundo exterior. Así se llega en algunos sitios a una imagen más conforme a la naturaleza visible del

hombre, mientras que en otros se mantiene dentro de esquemas convencionales. Los recursos para su representación oscilan entre un relieve bidimensional, en que predominan valores pictóricos, y un alto relieve de volúmenes tan proyectados, que colindan con la escultura de bulto. La búsqueda constante de la imagen del hombre y la serie de respuestas plásticas que dieron los escultores mayas a tales inquietudes, es lo que me interesa particularmente.

La abstracción figura humana en relieve es como el fondo contra el cual pueden evaluarse las innovaciones y la individualidad de la escultura de un lugar y de una época determinada.

He seleccionado una muestra reducida de relieves procedentes de Tikal, Piedras Negras, Palenque y Copán, tratando de que correspondan, de acuerdo con la fecha de Serie Inicial que lleven, a lapsos distantes entre sí.

Para su análisis he considerado algunos aspectos como los valores de forma, de composición, de proporción de las figuras, o sea la relación armónica entre las partes y que puede revelar un patrón matemático; las variantes de posición y actitudes, de fisonomía, de movimiento y expresión, de esquematización, de idealización o de aproximación al modelo visible. Todos estos aspectos se han aplicado, en la medida posible, como medios de análisis, nunca con absoluto rigor ya que la obra de arte es irreductible a mera fórmula.

Tikal

Aunque existe un grupo de monumentos en relieve —estelas 29, 1, 2, 28 y 18— anteriores a la estela 7, de 475 (9.2.0.0.0), ésta es representativa de los relieves del periodo clásico temprano. Tiene en común con otras estelas, como las números 3, 6, 8, 9, 13, 15 y 17, una serie de rasgos bien conocidos: se trata de una sola figura humana de pie, en perfil, con una pierna ligeramente atrás de la otra, y que viste un atavío discreto. En el monumento, dentro de la forma apuntada, y limitado por una moldura que se utilizó persistentemente en las estelas de Tikal, destaca nítidamente sobre el fondo plano la figura de un personaje. No hay modelado ni valor de planos; la superficie se reduce a la bidimensionalidad que se acentúa a la vez por la repetición de elementos simbólicos y de ritmos lineales paralelos. Las formas están congeladas en una rígida convención a base de recursos gráficos que consisten en una armoniosamente geométrica selección de líneas de contorno y de líneas interiores. Por otra parte, el personaje carece de individualidad en su posición estática y en su ademán estatuario; el tocado, el vestuario y el báculo son los medios descriptivos que le confieren su debida identidad social. Es una figura prisionera en un espacio, un simplificado esquema lineal que expresa en su formalidad la subordinación a valores simbólicos y a ideas metafísicas.

Por un periodo breve, que abarca de principios del s. VI a

principios del s. VII, un espíritu opuesto al de la estela anterior anima los relieves de Tikal. Es de hecho el único cambio significativo que trasciende los límites locales y que repercute en buen número de las esculturas del periodo clásico tardío. Tal cambio se advierte en un conjunto: las estelas 10, 12, 14, 23 y 25; en ellas la figura principal emerge en alto relieve, está presentada de frente y con los pies abiertos apuntando en direcciones opuestas. Es el esquema típico de la figura humana en el clásico tardío.

La figura principal de la estela 10, de 507 (9.3.13.0.0), lucha en su proyección por desprenderse y liberarse del fondo a que está sujeta. Se aprovechan recursos escultóricos moviendo y modelando las superficies y las formas en mayor profundidad, creando por estos medios una imagen semejante a la real. La estructura misma de la composición, con su dinamismo interior, contribuye a la percepción de un espacio que también resulta más real. El énfasis en ademanes y en posiciones activas sugiere el carácter más humano y posiblemente más individual de ambas figuras: la que domina, señorial en sus proporciones, y la del sinuoso prisionero a sus pies.

Formas que irrumpen en el espacio cargadas de expresividad: las



plumas en su airosa y rítmica ondulación, el brazo derecho erguido en actitud autoritaria, el aplomo de las piernas rotundas y la tensión rebelde del cuerpo del vencido. Gran escultura que fue, transmite aún y a pesar de su estado ruinoso, un contenido específicamente humano.

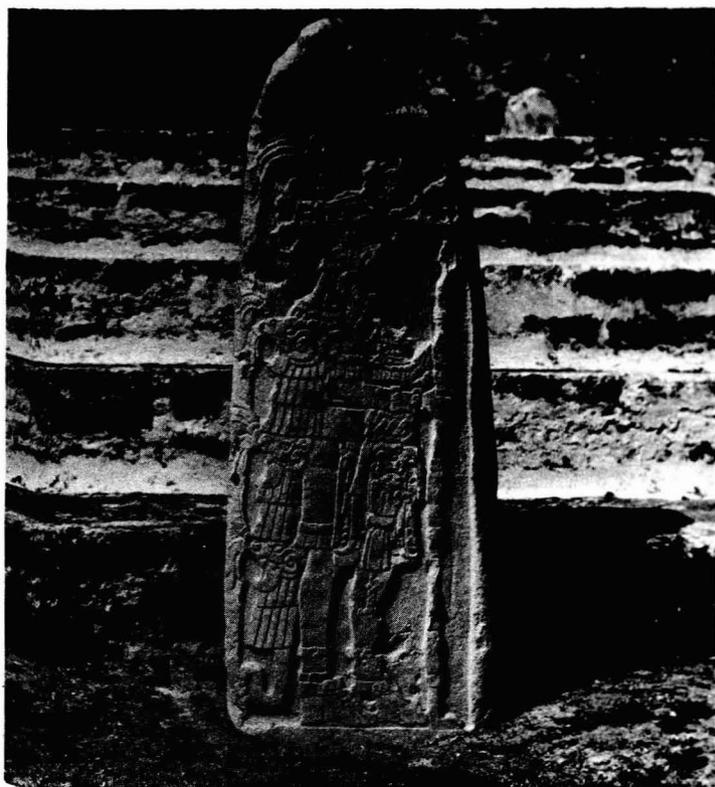
Pero las formas que reflejan adecuadamente una posible situación de cambio social, producida acaso por guerras y afanes personales de poder, fueron descartadas de las estelas en poco tiempo. Los asuntos se trasladaron a los altares. Los escultores retornaron al plano, a la restricción, a las composiciones estáticas y al esquema que se reitera.

En los relieves del siglo VIII se hace gala de un virtuosismo técnico y de una delicada perfección en los detalles, a la vez que se reviven valores esencialmente gráficos. Es enorme el interés por mostrar la fastuosa indumentaria que ahoga, por ejemplo, al inexpresivo e inanimado personaje de la estela 16 de 711 (9.14.0.0.0). Una amplia moldura curva funciona como receptáculo y como aislante espacial de la figura que se adhiere al fondo gracias al reducido declive del contorno.

Para esta época, los escultores de Tikal han adquirido tal dominio artesanal, que con la misma habilidad representan figuras de frente o de perfil, y elaboran con indecible maestría complicadísimos tocados de múltiples elementos. Son precisamente las partes del atavío, del adorno y las insignias jerárquicas, las que adquieren la mayor importancia visual al proliferar cubriendo un mayor espacio; la figura humana queda sujeta a estos elementos y en gran medida es minimizada por ellos.

La estela 22, de 771 (9.17.0.0.0), muestra, dentro del esquema convencional, una particular sensibilidad. Las inquietudes del escultor se encauzan en aspectos secundarios: el gusto por los ritmos ondulantes de las plumas, la sugerente morbidez de las piernas, la pesada construcción de la figura, se notan incluso en los delicados diseños para lograr efectos de texturas. Pero él mismo es incapaz de buscar la liberación espacial y el movimiento plástico, no por falta de capacidades técnicas, sino por estar profundamente arraigado en una tradición técnica, religiosa y cultural que le satisface.

Los hombres representados en los relieves de Tikal no reproducen la visible realidad. Una definida voluntad por manejar la técnica planimétrica produjo cuerpos sin vida que habitan un espacio irreal. La figura humana es una construcción, un esquema lineal. En un momento histórico, los relieves en sus formas revelan cambios en la situación social, son formas que se proyectan con vida, y asuntos que se vuelven seculares. Pero esto fue sólo un destello; y si bien los temas de sojuzgamiento continuaron en los altares después del siglo VII, se impone nuevamente el dogma y domina la "timidez espacial". La figura humana es allí un símbolo, un medio de integración social y religioso subordinado a valores metafísicos.



Piedras Negras

Los relieves de Piedras Negras nos remiten a dimensiones artísticas diferentes; en su mayoría registran hechos históricos y manifiestan en sus formas una búsqueda constante por nuevas soluciones plásticas.

El dintel 2 (667? 9.11.15.0.0?) de la segunda mitad del s. VII, nos introduce en esta modalidad artística. Se representa en él una procesión de seis guerreros frente a su gran jefe al que resguarda por el lado opuesto otro de menor categoría. A pesar de la bidimensionalidad de la escena encuadrada en un rehundimiento, y del aparente estatismo de las figuras, se produce un movimiento equilibrado a base de ejes verticales paralelos, las lanzas que sostienen los soldados, y un contraste óptico debido a la diferencia de tamaño en las figuras; los guerreros a los lados del gran señor son más pequeños porque su jerarquía es menor; pero son también el recurso formal con que el escultor pretende lograr un primer plano visual. La escena, conjunto de personajes que describen plásticamente un hecho, el movimiento incipiente en la composición y los esbozos de individualidad, como la figura de tamaño menor de algunos de los guerreros, son indicios sugerentes de un modo de ver, de un enfoque particular y diferente.

La estela 6, de 687 (9.12.15.0.0) es una de las del grupo con el "elemento ascensional", según T. Proskouriakoff (1960), que consiste en un personaje con atuendo ceremonial, sentado sobre un cojín dentro de un nicho a donde se llega por una escalera con huellas de pies. El nicho está enmarcado por una "banda celestial" de signos astronómicos y por un pájaro fantástico arriba y una serpiente bicéfala abajo. Se trata de conmemorar con este esquema la toma de poder o el ascenso al trono.

Ofrece sin embargo recursos expresivos peculiares. La figura entronizada es un retrato, idealizado en su digna majestad; en ella se conjugan valores de superficie, en el gusto creciente por las texturas, y valores de profundidad en el resalte y modelado del cuerpo humano que le imprime animación vital. Es, además, la combinación en las gradaciones del relieve que oscila desde el grafismo —me refiero al diseño que enmarca al nicho— hasta la escultura tridimensional en el personaje entronizado, lo que produce una inquietante percepción espacial. Un mundo artístico convencional, reflejo del mundo religioso vigente, limita a la vez que da realce a formas humanas expresivas de otra realidad. El hombre representado no es solamente el símbolo de la jerarquía dominante, el instrumento de orden y de integración social; es el individuo que en su ser histórico emerge lenta pero firmemente.

Dos planos, el mundano y el sobrenatural, se funden de manera ciertamente original en la estela 40 de 746 (9.15.15.0.0). El hombre, este hombre en particular, concentrado en su actividad de sembrador ritual, se ha despojado de gran parte de su vestuario

para lucir conforme al gusto de la época su estructura corporal. El ademán expresivo de la mano abierta señala hacia la parte inferior de la losa, en donde se encuentra sobre un trono un convencional busto con atavío formal. La pesada plataforma sobre la que se arrodilla con humildad el pensativo sembrador, sirve para separar espacial y visualmente las dos imágenes que por otra parte en nada comparten valores formales o cualidades expresivas.

Cuánto señorío exhiben las dos figuras que probablemente fueron talladas hacia la segunda mitad del siglo VIII, en la escultura de la colección Sáenz. Es posible que fuera parte del respaldo de un trono al que falta un tercer panel, y por su semejanza con otros, su lugar de origen sea, tal vez, Piedras Negras.

Es original la refinada técnica del relieve calado que nos introduce a una distinta tensión espacial. Relieve sin fondo, espacio que penetra la masa, volúmenes modelados que se proyectan a la vez que están sujetos en su encuadramiento espacial. El más puro equilibrio dinámico en las formas sensuales de los cuerpos, la digna medida en las posiciones y en los ademanes, el balance irreprochable en la estructura del perfecto triángulo con vértice central superior, unidos a la suma perfección técnica, hacen





de esta obra un ejemplar artístico inigualable. El escultor ha dotado a la piedra de energía vital; ha creado dos imágenes, sin duda retratos, porque representan a individuos con rasgos físicos singulares y fisonomía que sugiere profunda vida interior. Pero sobre todo ha descubierto al cuerpo humano, se deleita en representarlo como es, fuente de expresividad.

Son también, como los impávidos personajes de Tikal, figuras humanas en relieve, pero qué enorme distancia existe entre ellos. Se ha llegado a una posición artística pocas veces alcanzada en los relieves mayas, en que el hombre, el ser histórico, es la meta, no el medio de la representación.

Pero los escultores de Piedras Negras se distinguen por una inconformidad en sus técnicas y en sus recursos expresivos que los llevó a buscar distintas soluciones para manifestar situaciones humanas desiguales. Y así tenemos que la última escultura fechada en 795 (9.18.5.0.0), la estela 12, magno monumento que conmemora una victoria de carácter militar, es a la vez un ejemplar único por los recursos artísticos empleados. Con una composición a base de simultaneidad de planos, la escena que podríamos denominar en "perspectiva ascendente", ocurre en un desarrollo activo y simultáneo de representaciones.

Ocho prisioneros atados con una cuerda en las actitudes más dinámicas y expresivas, constituyen la base de una pirámide que culmina en la regia figura del protagonista principal. Las figuras entremezcladas en la parte inferior, forman un conjunto distinto y homogéneo. Es diferente porque se logran crear, con un relieve bajo pero bien modelado, matices de textura y de superficie así como cierta ilusión de profundidad gracias al traslape de formas. Es también excepcional porque las dos figuras de los extremos inferiores muestren en los hombros la perspectiva de su vista lateral; es pues evidente que si los escultores mayas utilizaban el método de proyección ortogonal, era para mantener una convención. El conjunto es diferente también por la calidad de retratos psicológicos de todos y cada una de los prisioneros representados, que por cierto tienen fisonomías distintas del rostro maya del personaje situado al centro de la composición; el único relativamente bien conservado.

Visto el monumento en su totalidad, descubrimos que se trata de crear ilusión de profundidad espacial, y para ello se incorporan los jeroglíficos, como elementos visuales, con el fin de no marcar una muy clara distinción entre el relieve y el plano del fondo.

¿Cuántos caminos recorrieron los escultores de Piedras Negras al explorar distintos aspectos de las formas y de la expresión en los temas representados! Todos ellos convergen al punto esencial: exaltar al hombre en su dimensión de poder terrenal. Los asuntos de orden secular son predominantes: guerreros y esclavos, gobernantes y sus mujeres, reuniones cortesanas, relatados por medio de formas planas, modeladas y volumétricas. Escultores con el espíritu

siempre alerta al verdadero proceso artístico, a eso deben su riqueza. Pero me pregunto si esta postura artística de mayor libertad no es sino la resultante natural de un creciente homocentrismo racional.

Palenque

En forma distinta se presenta la figura humana en los relieves de Palenque. Por alguna razón, no se ejerció el "culto a la estela" y todo el ingenio artístico se concentró, en cambio, en fachadas, muros, frisos y cresterías de las gráciles construcciones, con animadas formas humanas modeladas en estuco; en cuartos interiores, sitios propios para la meditación y santuarios, se colocaron tableros de piedra que registran escenas de carácter más severo.

A lo largo del siglo VII, el hombre representado en el estuco dócil o en la rígida piedra se encuentra inmerso en un mundo predominantemente religioso; en algunos casos (tableros de las Cruces y del Sol) se trata de un hombre individual pero reducido a un mero oficiante, que colabora para mantener el orden existencial. En otras ocasiones, en los estucos de los pilares de la casa A

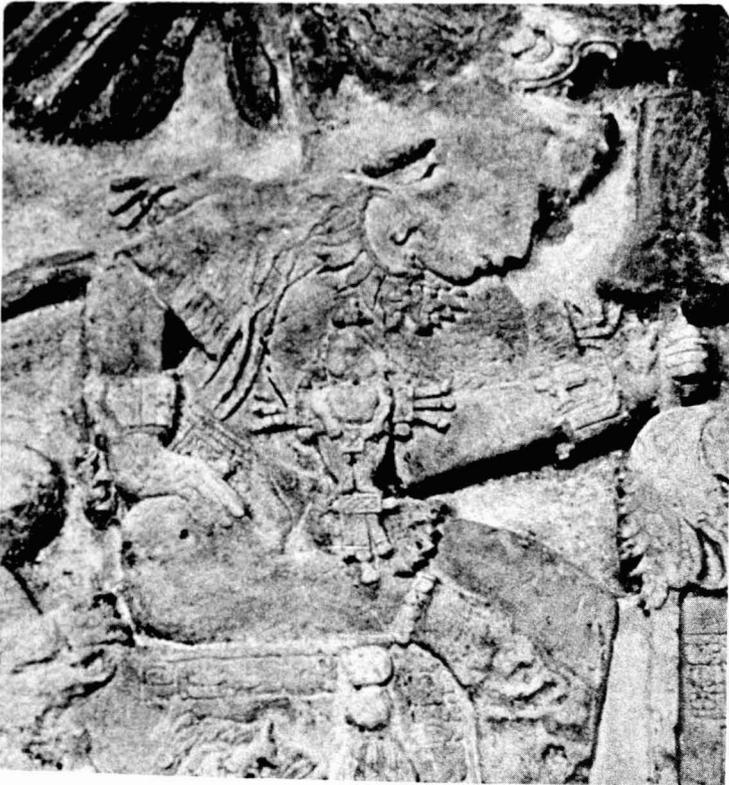




del Palacio, los estereotipados conjuntos de tres figuras, parecen más bien indicar la existencia de una sociedad cortesana sin pretender caracterizaciones individuales.

Una obra en que la figura humana tiene una connotación evidentemente significativa, es la de la lápida del sarcófago del Templo de las Inscripciones, de 683 (9.12.11.5.18). Está colocada en un punto central al cual convergen varias líneas de fuerza: los apéndices a manera de tentáculos del mascarón inferior, el tronco de la cruz y las fauces de la serpiente bicéfala; pero la figura tiene a la vez un movimiento interior que se proyecta hacia afuera por los ejes oblicuos de las piernas, de los brazos y del cuerpo mismo. En la simbólica imagen se funden armoniosamente principios cósmicos bipolares. Y a pesar de su sentido eminentemente simbólico, que corresponde por otra parte a las formas un tanto duras y frías del relieve plano y de los contornos precisos, la figura tiene esa sutil y femenina voluptuosidad, sello inconfundible de las esculturas palencanas.

Formas y contenidos manifiestan una más definida orientación humana y un cierto despegue de lo religioso durante el siglo VIII. El Tablero de los Esclavos de 730 (9.14.18.9.17) registra el mismo



asunto que el Tablero y que la Lápida Oval del Palacio, cuando los personajes que participan en la escena sean distintos en cada uno. Organizar por medio de tres elementos la estructura de la composición a base de secciones horizontales o verticales, repetir tres figuras y fusionar tres elementos simbólicos, el signo triádico, es algo que resulta siempre armónico en el balance perfecto y fue recurso plástico y espacial, símbolo unívoco del hombre palencano desde época temprana.

Escena histórica la del Tablero de los Esclavos. Sin recurrir a artificios plásticos, por medio del más puro, del más claro bajo relieve, en que se maneja la línea profunda del contorno y la línea superficial para el detalle, o sea valiéndose de un medio artístico abstracto por excelencia, se han creado formas que comunican una medida sensualidad: línea que define el caroso vientre de la figura principal, y que marca la silueta de las manos, y que recorta el perfil del rostro desdeñoso; es asimismo el contorno que resalta los rasgos no mayas de los oprimidos esclavos, y línea que da forma a la esquemática figura que sostiene la tiara. Figuras humanas en relieve, deben a la línea sensual, dinámica, resposada, meticulosa, su eterna vida como obras de arte.

Mucho más fácil resulta crear una imagen de elegancia naturalista, como la figura del pilar C de la casa D del Palacio (probablemente de la primera mitad del s. VIII), con un medio manejable como el estuco. La suavidad del material permite más delicadezas en el modelado de la anatomía corporal, a la vez que imprime morbidez a los ademanes de los brazos y del amanerado paso sobre el pedestal florido. Jóvenes figuras de estuco, apariencias de vida, realidades estéticas en sí mismas. Para esta época se ha establecido un canon en la figura humana; la medida de la cabeza se repite seis veces en el cuerpo.

Fue en Palenque en donde se desarrolló el gusto auténtico por representar al cuerpo humano. Paulatinamente, en el transcurso de dos siglos, se van eliminando elementos decorativos o simbólicos y se va concentrando el interés en las formas desnudas. La excelencia de la factura y la perfección en el plano relieve llegan a un punto cimero. Las figuras se desplazan en rítmicos movimientos o se arrodillan con sugerentes gestos manuales como la de la lápida conocida por "El Escriba".

La línea domina, es la guía ocular para destacar las figuras; las formas se desarrollan en la superficie y todas las partes son constitutivas de un todo, cada una de ellas armoniza con las demás sin perder su propio carácter. Esa es la fórmula de la claridad absoluta en estos relieves; de ahí su carácter "clásico". Líneas que crean formas, e imágenes de hombres que van cobrando conciencia de sí mismos. Hombres que no son necesariamente guerreros o soberanos, sino simplemente hombres que se alejan de la naturaleza porque están afirmando su posesión de ella.

Copán

Otra es la realidad artística de la escultura de Copán. A diferencia de la versatilidad lineal para configurar seres humanos en los relieves palencanos, en Copán el esquema de la figura humana en las estelas es impositivo, invariable, llega a ser obsesivo: una sola figura en pie, de frente, con los pies abiertos apuntando a lados opuestos; los brazos doblados en ángulo sostienen contra el cuerpo una barra de serpiente bicéfala. La figura es retenida por su fondo mediante una maraña de elementos simbólicos y decorativos.

Como lo han señalado primero Spinden desde 1913 y más tarde Proskouriakoff en 1950, la estela *P*, de 623 (9.9.10.0.0), muestra, con algunas otras estelas contemporáneas, características de la época que acusan un esquematismo de tipo geométrico. El rostro es una prominencia cuya proporción se aproxima al cuadrado, con ojos saltones que ya sugieren cierta individualidad; los brazos están simétricamente colocados en ángulo agudo y, aunque destruidas, todavía se aprecia que las piernas fueron dos rígidas fajas paralelas. En contraste con una muy clara tendencia por aplanar las formas humanas, destacan la mayor proyección de los sinuosos e intrinca-



dos diseños del vestuario, los resaltes y rehundimientos de la flácida serpiente, y el vigoroso modelado del tocado.

Para 682 (9.12.10.0.0), en la estela *G*, se notan algunos cambios menores. El mismo esquema hierático formalista, pero un mayor desprendimiento del volumen sobre el fondo en que se agrupa, sugiere un gusto incipiente por equilibrar, con valores de profundidad, aquellos de superficie que hasta ahora habían imperado. Se incorpora en el esquema de la figura humana la representación de las piernas masivas con rotundos muslos. En el caso particular de la estela 6, las proporciones de la figura se tornan más pesadas, la cabeza se agranda y en el tocado que la cubre se aprecian símbolos procedentes de lejanas culturas mexicanas. Todo esto indica el deseo de lograr dentro del esquema establecido una imagen distinta e individual.

La cualidad esencial de los relieves con figuras humanas en Copán es un esquema formalista en la estructura y en la posición de las figuras, que pugna por mantener el equilibrio y el balance armónico, tanto con la sensual curvatura de las formas orgánicas que se multiplican y despliegan irrumpiendo en el espacio, como con los rostros expresivos e individualizantes.

Este fenómeno dialéctico se aprecia en la estela *B* de 731 (9.15.0.0.0), que parece estar firmemente arraigada en la tierra como para soportar todo el peso de las formas que entrelazadas la cubren. Formas que casi se desprenden creando ritmos redondos que se curvan excavadas en su interior, para reforzar el movimiento en las superficies y realzar la impresión de volumen. La figura en sí tiene una cualidad estatuaria autosuficiente; el rostro es un patrón en su cuadratura, a la vez que único en los rasgos que le confieren rango individual.

Retratos son, a no dudarlo, las figuras humanas en relieve de Copán; están forjadas con medios escultóricos, pero con algo que les es absolutamente propio y original: son retratos en que se logra un balance integrado de lo humano y de lo divino. Las apariencias visibles de estos retratos, tal vez inspirados en modelos ideales, comunican a través de su lenguaje formal no sólo identidades físicas particulares, sino que en un nivel más universal nos remiten a dimensiones espirituales inmutables. Los hombres retratados en las estelas de Copán no son guerreros ni nobles, parecen más bien ser sabios y filósofos.

Sirvan de muestra los dos rostros de las figuras en ambos lados de la estela *C* de 782 (9.17.12.0.0). Cada uno es de los más expresivos e inconfundibles retratos, tocados por la inolvidable expresión del que medita profundamente; la expresión del ensimismado. Cada uno guarda en sus rasgos el aliento de vida que le confiere el volumen magistralmente modelado.

Las esculturas de Copán son como una síntesis en que confluyen formas e ideas que parecen ser contrarias y que, al fundirse, producen nuevas realidades artísticas. Son productos de una sensi-





bilidad y de una visión que acaso pudiéramos llamar barroca, porque se manifiesta en el gusto por formas exageradas que proliferan abundantemente; que si se proyectan dan lugar a percepciones táctiles y si se remiten excavadas, producen efectos de claroscuro. Y sin embargo, a pesar de que el relieve tiene como en ningún lado ansias de profundidad y de libertad espacial, nunca se llega a obtenerlas.

En resumen: anoté líneas arriba mi intención de aprehender la obra de arte en su totalidad; quiero añadir que las esculturas mayas no fueron creadas como puras obras de arte; probablemente las intenciones de sus autores eran pragmáticas. En todo caso tales intenciones en nada se oponen a la realidad artística obtenida; son dos procesos mentales distintos que se hacen concretos en una obra indivisible.

Las muestras aquí estudiadas acusan un desarrollo multilíneal, que parte de un núcleo común: la figura humana en relieve, significativa de un interés cultural que se concentra en el hombre, y de una voluntad de forma que evita la creación de espacios reales.

En todos los casos, el mundo maya que se aprecia en la escultura oscila entre dos extremos: el del plano, dominado por la timidez espacial y la rigidez formal y que parece responder a un patrón en donde predominan valores metafísicos y religiosos, y el del volumen, más apegado a la naturaleza, al movimiento, con mayor conciencia plástica, que está en consonancia con ideas históricas y seculares. Ninguno de los dos polos se produce con absoluto rigor; en todas y cada una de las obras se observan valores formales y conceptuales que se confunden. Las esculturas mayas muestran efectivamente un universo concebido en torno al hombre, acaso el hombre sacerdote de Tikal, o el hombre guerrero de Piedras Negras, o el hombre noble de Palenque o el hombre sabio de Copán, que no por ser hombres dejan necesariamente de ser divinizados. El homocentrismo es tal que pudiera ser la fuerza regente y determinante del estilo artístico, quizás el núcleo aglutinador de la vida cultural.

Los mayas se aventuraron en el camino natural, en el desarrollo de la conciencia histórica; y esta conciencia intervino en cierta forma en su concepción religiosa de la realidad. Por eso, las pétreas imágenes humanas con que se manifiestan habitan un espacio irreal, que no alcanzan a vencer pese a su naturalismo expresivo.

BIBLIOGRAFIA

Berlin, H.
1963
The Palenque Triad. *Journal de la Société des Américanistes*, N. S. vol. 52: 91-99. París.

Carr, F., Hazard, J. A.
1961

Tikal Report Number 11. Museum Monographs. The University Museum. University of Pennsylvania. Philadelphia.

Coe, W. R.

1965

Tikal: Ten years of Study of a Major Ruin in The Lowlands of Guatemala Expedition, vol. 8, núm. 1. University of Pennsylvania. Philadelphia

1967

Tikal. A Handbook of the Ancient Maya Ruins. The University Museum University of Pennsylvania. Philadelphia.

Fuente, B. de la

1965

La escultura de Palenque. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM México.

Kelly, D. H.

1965

The Birth of the Gods at Palenque. Estudios de Cultura Maya Vol. V 93-134. México.



Los primeros intentos de una arquitectura duradera aparecen en el área maya durante el periodo preclásico tardío, desde los últimos seis o siete siglos que anteceden nuestra era aproximadamente. De esta época datan algunos de los basamentos escalonados y de las canchas destinadas al juego de pelota en Izapa, sobre la vertiente Pacífico de Chiapas. Y en el extremo norte de la península de Yucatán, se encuentran en Dzibilchaltún restos de antiguas plataformas y escalinatas hechas de mampostería revestida de estuco cuya construcción remonta también a aquel periodo. Sin embargo, no es sino hasta la fase protoclásica —entre los siglos III a. C. y III d. C.— cuando muchos de los elementos más característicos de la arquitectura maya habrán de cristalizarse en sitios como Uaxactún y Tikal, en plena selva del Petén guatemalteco. La pirámide E-VII-sub de Uaxactún, el más antiguo edificio conocido en esta región, muestra ya una serie de elementos que van a seguir evolucionando por más de un milenio, influyendo además en otros estilos regionales: ángulos redondeados, gruesas molduras “en delantal”, grandes mascarones de estuco, etcétera. De su templo hecho de materiales perecederos, no quedan en cambio sino la huella de los cuatro postes de madera que, empotrados en el piso de las dos plataformas superiores, deben de haber sostenido un techo de ramas y palma, lo cual indica que, si en los últimos siglos que anteceden nuestra era, existían ya basamentos escalonados tan elaborados, el templo propiamente dicho no era todavía sino una simple choza. Y podemos seguir con toda claridad la evolución de estas tendencias regionales en la vecina ciudad de Tikal, gracias a los resultados logrados en recientes y minuciosas exploraciones. Así, el templo más antiguo hallado en la Acrópolis Norte de Tikal —y que puede fecharse hacia los principios de nuestra era— ostenta ya delgados muros de mampostería que deben de haber sostenido un techo de palma, y conserva la típica costumbre de mantener niveles claramente diferenciados en el piso del santuario. Vamos a ver cómo, a partir de este edificio, la arquitectura de Tikal habrá de mostrar una larga e ininterrumpida evolución hasta finales del siglo IX d. C.

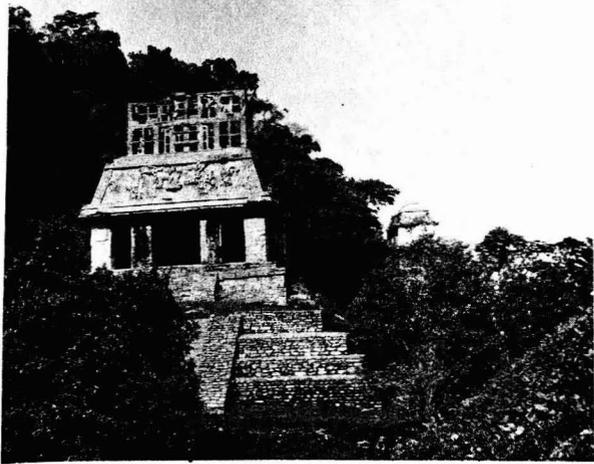
Junto con la práctica de erigir monumentos fechados a intervalos regulares de tiempo, el siglo III de nuestra era marca la aparición en esta misma área de algunos de los elementos más decisivos para el ulterior desarrollo de la arquitectura maya clásica. En efecto, éste es el momento en que los constructores de esta región adaptan para su arquitectura monumental un elemento que había nacido tiempo atrás y que sólo servía para techar algunos enterramientos importantes: se trata del principio de la bóveda “en saledizo”, sistema constructivo que —en esta parte del mundo al menos— no fue utilizado por ningún otro pueblo y que, por esta misma razón, suele conocerse bajo el nombre de “arco maya” o también, injustamente, de arco “falso”. Nacido de la necesidad de techar tumbas, este principio pasa muy pronto de la arquitectura funeraria a la

construcción de templos, palacios y demás edificios y, difundiéndose en dos o tres siglos por todo el ámbito maya sin jamás rebasarlo, va a condicionar en gran parte el desarrollo de la arquitectura maya. Y a este factor determinante vendrá a sumarse en muchos casos otro elemento, cuya aparición en Tikal es casi simultánea al principio de la bóveda en saledizo. Me refiero a la estructura crestería, o “crestería”, elemento tan inseparable de todo edificio religioso en esta zona, que da la impresión de haber existido por lo menos desde la fase anterior, o sea aquella en que el techo se hacía todavía a base de materiales ligeros.

Pero antes de abordar de lleno el tema de las cresterías, conviene hacer algunas consideraciones acerca del sentido del espacio en la arquitectura de Tikal. Notemos por una parte que, mientras otros pueblos mesoamericanos contemporáneos —como los teotihuacanos, los zapotecas y los totonacas— empleaban comúnmente las techumbres planas sostenidas mediante una viguería de madera que se apoyaba a su vez en muros y pilares (o columnas), el empleo —exclusivo entre los mayas— de la bóveda en saledizo apoyada en muros (o rara vez en una o dos columnas, dando a la fachada como en el área Puuc) limitó fatalmente la flexibilidad en



Detalle de la crestería del templo II (y templo IV al fondo) de Tikal. Foto Donna Miller.



el manejo y amplitud de espacios interiores. Y si algunas zonas del área maya supieron sobreponerse a las limitaciones inherentes al principio mismo de la bóveda en saledizo, en el Petén y en otras zonas quedó relegada a segundo término la preocupación por el espacio interior, prevaleciendo el interés por los grandes espacios abiertos, así como por el aspecto exterior de los edificios (a tal grado que, conforme los templos se fueron haciendo más grandes, se fue reduciendo el espacio interior).

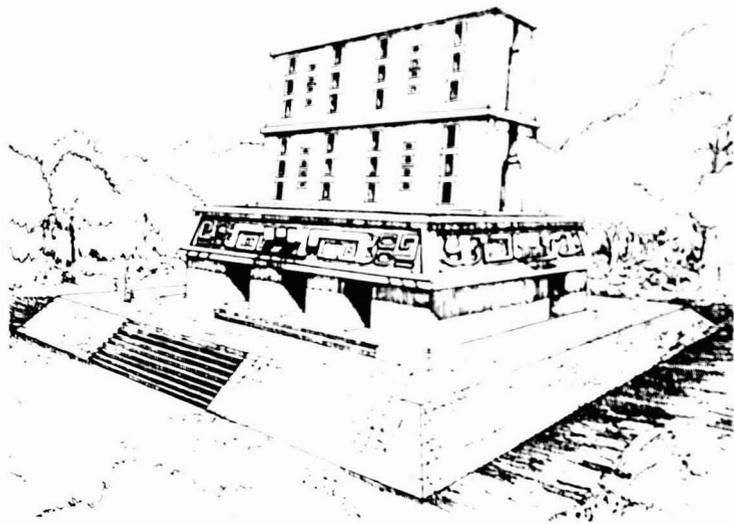
Recordemos que en la arquitectura mesoamericana en general y maya en particular el templo era concebido esencialmente como un relicario o tabernáculo destinado a contener la efigie de la deidad. Desde lo alto de su basamento piramidal oficiaban los sacerdotes, haciendo resaltar enfáticamente la supremacía de que gozaban sobre la masa de los feligreses, a quienes estaba normalmente vedado el acceso al santuario y quienes sólo podían presenciar las ceremonias religiosas desde abajo, agrupados al pie de las pirámides, en las plazas, plataformas o graderías dispuestas para tal efecto. En otras palabras, el culto prehispánico era ante todo un culto al aire libre en el cual el templo había adquirido más bien un valor de símbolo que el de un espacio concebido para la íntima comunión entre el hombre y sus deidades.

Esta concepción del templo como un relicario elevado e inaccesible al común de los mortales, impresionante con su carga de misterio, y envuelto entre nubes de copal, ayuda a comprender la función de la crestería en la arquitectura maya. Y en Tikal —donde parece tener su origen— se halla tan estrechamente ligado al sistema estructural tanto como a la voluntad formal, que no puede ser analizado tan sólo en calidad de simple remate arquitectónico de carácter ornamental y simbólico. En efecto, estos elementos tienen que visualizarse simultáneamente si se quiere entender su evolución a lo largo de todo el periodo clásico, o sea desde el siglo III hasta el siglo IX de nuestra era. Y esta evolución, lenta y un tanto rígida, puede seguirse claramente en Tikal a la luz de las metódicas exploraciones de estos últimos años: basta comparar uno de los templos mejor conservados de principios del periodo clásico —como el templo 23— con otro que fue construido unos quinientos años más tarde, como es el caso del templo de las Inscripciones, cuya monumental inscripción (cubriendo la parte posterior de la crestería así como la franja superior del techo) registra el año 766 d. C.

En Tikal y su vecina Uaxactún, la crestería se nos aparece desde sus principios como un elemento pesado que suele prolongar el cuerpo posterior del templo, generalmente bien diferenciado en volumen, al grado de destacar a veces mediante la presencia de un profundo recorte o remetimiento, a manera de una entrecalle vertical que provoca una fuerte sombra. Además, esta sensación que se tiene —de la crestería como un volumen que arranca desde el piso del templo— es acentuada por el peculiar recorte del muro posterior así como por la marcada diferenciación de niveles en el

piso del templo. Notemos de paso que estos dos últimos elementos, que ya existían desde las fases más antiguas, vienen a reforzar nuestra hipótesis según la cual el principio de la crestería —aun hecha de materiales en parte perecederos— habría hecho su aparición desde los principios de nuestra era.

Quizá esto nos explique el por qué un ejemplo tan temprano como el del templo 23 muestra semejante seguridad en la compleja combinación de sus volúmenes. Observemos, por una parte, la continuidad de algunos elementos arquitectónicos, como es el caso de ese peculiar engrosamiento del muro posterior que, a manera de espina dorsal, arranca desde el nivel del piso y, pasando por encima de la ancha cornisa, continúa sin interrupción su camino ascendente hasta la cúspide, y no en forma escalonada, como aparece en muchos intentos de reconstrucción. Puede seguirse claramente la evolución de este típico “lomo” por espacio de más de cinco siglos; y lo mismo puede decirse de otros elementos igualmente característicos, como son los recortes escalonados de los costados de la crestería y la progresiva reducción hacia arriba de los cuerpos generalmente más complejos que miran hacia la fachada principal.

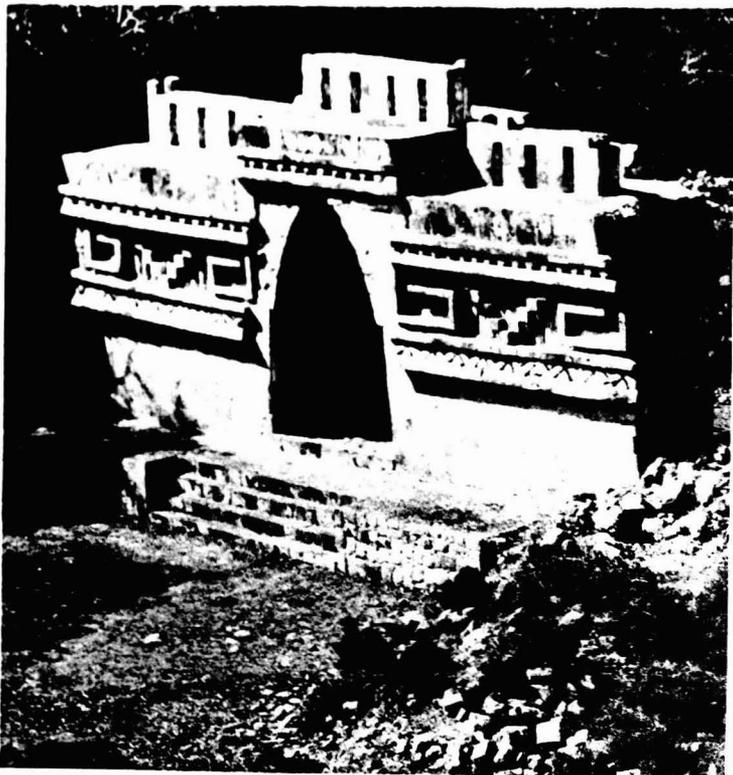


Templo 6 o “Templo Rojo de la Ribera” de Yaxchilán. Dibujo de Carlos Eisenhut C.

colosal estructura crestera resulta un tanto aplastante para el templo —llamado por Maler el Templo Rojo de la Ribera— y cuyo friso conserva todavía una parte de su rica ornamentación escultórica.

El tipo de crestería más frecuente en Yaxchilán —y más acorde a las alargadas proporciones de las crujías y al friso particularmente ancho que adorna la parte superior de las fachadas— consiste en un grueso y elevado muro calado que suele adelgazarse hacia arriba y se apoya también sobre la parte central del techo, aun tratándose a veces de un edificio de una sola crujía como en el caso del edificio 33, prototipo de esta modalidad local: nótese la riqueza y el vigoroso claroscuro de la ornamentación del ancho friso, así como el aspecto particularmente monumental de la crestería en cuyo centro resalta una gran escultura en fuerte relieve.

Así hemos podido observar cómo la estructura crestera —ya fuera en posición posterior, central o frontal— se había ido extendiendo por casi toda el área central maya. Vamos a analizar a continuación el desarrollo que este elemento arquitectónico tuvo en la península de Yucatán, especialmente durante la fase tardía



El arco de Labná, fachada noroeste.
Foto del autor.

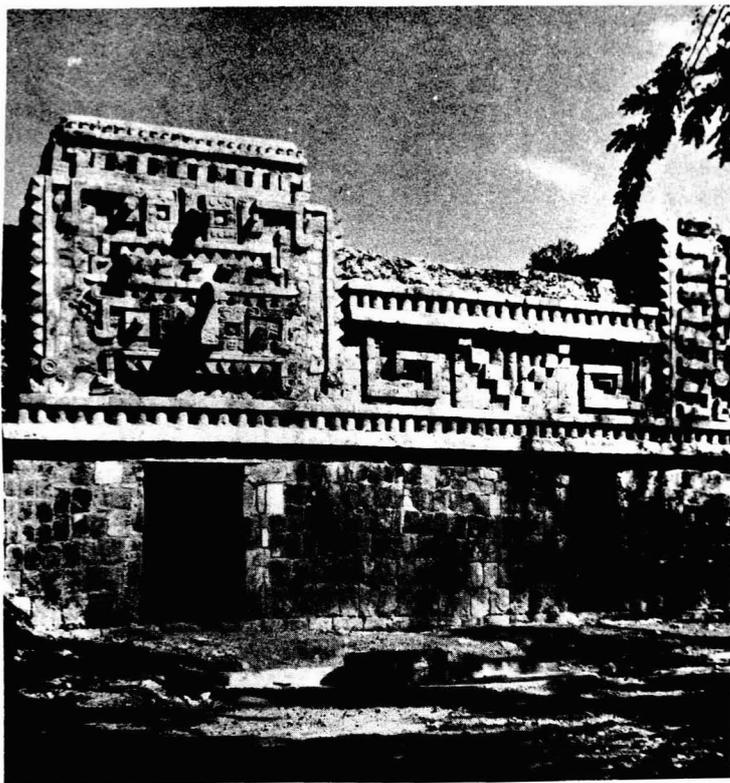
del periodo clásico, o sea entre 600 y 900 de nuestra era aproximadamente. Según veremos, esta evolución se basa casi exclusivamente en los dos últimos tipos mencionados en Yaxchilán, o sea el de un grueso muro más o menos profusamente calado y ornamentado que, con o sin reducción de su espesor hacia la parte superior, se apoya hacia el centro o hacia el frente de la techumbre. En otras palabras, la influencia que menos parece haber dominado en este renglón es la del Petén, mientras que puede haber existido una mayor relación con ciudades del Usumacinta como Yaxchilán. En el estilo Río Bec al norte del Petén, por ejemplo, las gruesas torres macizas que simulan templos ostentan cresterías en posición central. Nótese que, en uno de los casos, existe también una “peineta” encima y hacia el frente del edificio comprendido entre las torres. En Culucbalom, en cambio, esta crestería corona cada uno de los tres cuerpos del edificio principal, mientras que en chicaná se desplanta sobre la parte posterior. Conviene observar de paso cómo, dentro de la rica gama de soluciones arquitectónicas que brinda la península de Yucatán, resaltan algunas constantes tales como la nitidez de líneas y de volúmenes, la calidad en el corte y aparejo de la piedra, la relativa ligereza de las estructuras —incluyendo la crestería casi siempre calada— y la frecuente partición del edificio en tres cuerpos diferenciados.

Los estilos Chenes y Puuc —tan relacionados entre sí que se confunden a veces— son los que presentan la más rica diversidad de cresterías del área maya, sin que este elemento arquitectónico haya sido necesariamente inseparable de toda construcción religiosa como lo fue por ejemplo en Tikal. Así, el edificio principal de Hochob, característico del estilo Chenes, ostenta una gran “peineta” hacia el frente del cuerpo central, elemento que subraya la preponderancia de éste con respecto a las dos alas más bajas, de un modo más armonioso que en el edificio de Culucbalom. Y si, en este edificio de volúmenes tan balanceados, se antoja recargada la ornamentación de piedra y estuco, mucho más sobrios son los pequeños templos que miran hacia él desde el otro extremo de la plaza ceremonial, edificios hechos de piedra muy bien labrada y adornados tan sólo con unas sencillas cornisas y con una crestería en posición central.

Y así, alternando de la sobriedad extrema a la más abigarrada ornamentación, pasamos a Dzibilnocac que nos muestra una versión barroca de los templetos de Hócholo, con sus fachadas cubiertas de mascarones de Chac —el dios narigudo de la lluvia— y aquellas inquietantes puertas en forma de enormes fauces abiertas, dos temas tan frecuentes en estas áreas. Mencionemos finalmente, para terminar con el arte de los Chenes, las extrañas “torres” de Chanchén y de Nocuchich, que en algunos aspectos bien podrían derivarse de las cresterías de esta región.

Menos frecuente en el área Puuc, es ahí sin embargo donde este elemento arquitectónico presenta algunas de las facetas más inte-

resantes de su evolución, contribuyendo a hacer de este estilo regional uno de los puntos culminantes de la arquitectura mesoamericana. Al igual que en las áreas Río Bec y Chenes situadas más hacia el sureste, hallamos aquí cresterías “voladas” —o sea cargadas sobre la fachada principal— en el Mirador de Labná y edificios de Uxmal, Sayacché, etcétera, cuya influencia parece haber alcanzado ciudades localizadas mucho más al norte como Chichén Itzá, por ejemplo en la Casa del Venado y en la llamada Iglesia. En este último edificio, que cuenta con una de las cresterías más elaboradas de Yucatán —crestería sólo ligeramente calada y cuya ornamentación prolonga hacia arriba el tema del friso principal— se siente sin embargo una falta de balance, que quizá se debe al hecho de que este templete se desplanta casi directamente del piso, sin plataforma ni basamento piramidal que le confiera monumentalidad. Sin duda, como podemos comprobarlo en el Mirador de Labná, donde no obstante existe un elevado basamento, estas peinetas “voladas” no representan el aspecto más feliz dentro de esta rica gama de cresterías . . . Y antes de proseguir con el estilo Puuc, mencionaremos en Chichén Itzá un caso singular, el del Chichanchob o Casa Colorada, que ostenta una doble crestería: una



Edificio principal de Xlabpak, Yucatán.
Foto del autor.



“volando” sobre la fachada principal y decorada con mascarones; y la segunda más alta y más sencilla en su ornamentación, apoyada sobre la parte central del techo.

Las innovaciones más interesantes que desarrolla la arquitectura Puuc en torno al tema de la crestería, pueden comprenderse dentro de las variantes que ocupan una posición intermedia sobre el techo. Aparte de las que consisten en un simple muro alto y grueso, calado y decorado con relieves en estuco —como las vimos desde Yaxchilán hasta Chichén Itzá (en la subestructura de las Monjas) pasando por Edzná— hay por lo menos dos nuevas modalidades particularmente dignas de interés. La primera, que corre en toda la longitud del techo en edificios generalmente alargados, y que suele presentar calados muy regulares comprendidos entre cornisas biseladas características del estilo regional. Tal es el caso de algunos edificios hoy en ruinas de Uxmal, o en la llamada Casa Segunda de Kabáh, o también en aquel fascinante y barroco edificio de Kabáh conocido bajo el nombre de Codz Poop. Lejos de aplastarlo bajo su masa, estas alargadas cresterías por el contrario subrayan sutilmente el carácter horizontal del edificio, haciendo que éste pierda en gran parte su sentido de pesantez o —para citar a Oriol Anguera . . . “redimiendo la pirámide de su condición de piedra”.

Una segunda modalidad regional consiste en recortar en dientes de sierra este muro calado, transformando la crestería en elementos escalonados que confieren mayor ligereza al edificio. Así los hallamos en Uxmal, en sucesión ininterrumpida, dominando los escombros del edificio denominado Casa de las Palomas precisamente por la similitud que esta peiqueta recortada y calada presenta con un palomar. Y más etéreo aún se torna este hermoso remate al coronar cada uno de los tres cuerpos del famoso Arco de Labná, uno de los grandes “clásicos” de la arquitectura de Yucatán.

Esta elegante modalidad, de la que se conservan hoy pocos restos en la arquitectura Puuc, parece haber tenido repercusiones hasta muy entrado el periodo posclásico, en sitios de la costa oriental de Yucatán como Xelhá, Tancáh y Tulum, degenerando en extrañas y poco estéticas cresterías en algunos casos.

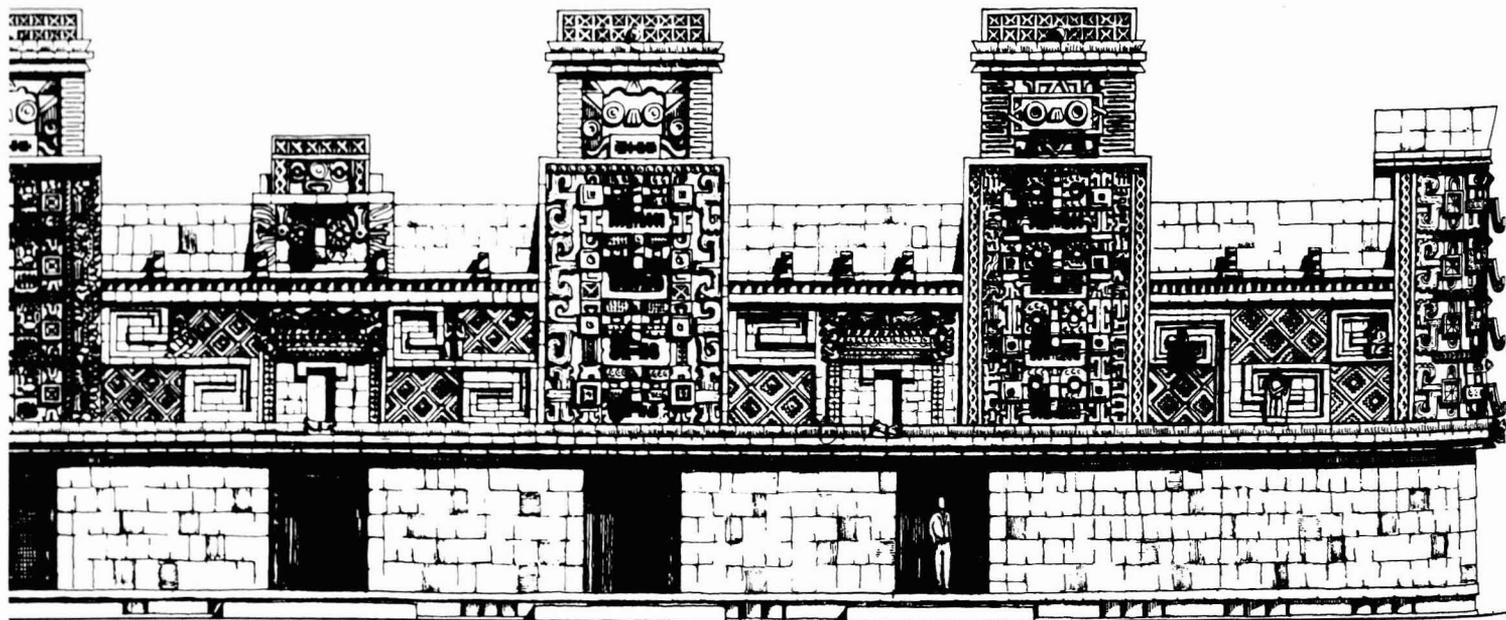
Pero una de las más extraordinarias derivaciones de la crestería maya, y que viene a romper la silueta baja y alargada de algunos edificios del Puuc, es un remate que, a manera de las cresterías “voladas”, rebasa el nivel del techo, cubriendo tan sólo tramos cortos de la fachada a partir del nivel del friso aunque en un volumen ligeramente más prominente. Tal es el caso de Xlabpak, donde aparece encima de la puerta central así como en las esquinas del edificio, ostentando mascarones de Chac y presentando sus orillas recortadas en dientes de sierra. Tal parece haber sido también el caso del edificio de tres pisos de Sayil, cuyo nivel superior presenta encima de las puertas unos recortes y anclajes de piedra que indican la existencia de elementos similares. Y el ejemplo más

Crestería de la “Casa de las Palomas”
en Uxmal, Yucatán. Foto del autor.

destacado —más rebuscado— de esta nueva modalidad es sin duda el edificio norte del cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, cuya fachada ostenta simultáneamente tres variantes de remates que se recortan sobre el plano biselado de la cornisa superior y se proyectan por encima del nivel del techo: uno dando la vuelta en las esquinas del edificio como lo vimos en Xlabpak, y otros que, presentando una sucesión vertical de anchos mascarones (cuatro de Chac y uno de Tláloc, su equivalente teotihuacano), alternan periódicamente con un solo mascarón menos elaborado. Y con estas elegantes protuberancias termina en Uxmal la sorprendente evolución de la crestería maya, cuyo desarrollo seguimos desde Tikal a través de múltiples metamorfosis.

Con el periodo posclásico asistiremos a la casi total desaparición de este hermoso tipo de remate arquitectónico, salvo quizá en los ejemplos que hemos mencionado sobre la costa oriental de

Yucatán. En muchos de los sitios que habrían de recibir el nuevo influjo tolteca, las construcciones se verán coronadas por “almenas” ornamentales, típicos elementos del repertorio “mexicano” cuyo origen remonta hasta Teotihuacán y que habrán de perdurar hasta tiempos de la conquista española. Sin embargo, si es cierto que los mayas poseyeron alguna vez esta “voluntad crestera” de que habla Oriol Anguera, tal parece que algo de esta voluntad perduró en forma más o menos consciente. ¿O será una simple casualidad el hecho de que muchas tumbas de esta región parezcan templos mayas en miniatura —con crestería al frente— y de que casi todas las iglesias franciscanas construidas en Yucatán a partir del siglo XVI ostenten en su fachada principal una espadaña, el equivalente mediterráneo de las cresterías “voladas” que habían florecido algunos siglos atrás en la arquitectura de la misma península de Yucatán? . . .



Reconstrucción de la fachada del edificio norte en el cuadrángulo de las Monjas en Uxmal. Dibujo de Carlos Eisenhut C. según Frederick Catherwood y Franz Blom.



Pintura y expresión en los vasos mayas

Marta Foncerrada de Molina

La decoración de la cerámica policroma constituye un capítulo especial de la pintura maya, en tanto que muestra propias y especiales características que se hacen evidentes en la organización del espacio pictórico, en la configuración general de los diseños, en el manejo de la línea y el color y el de las cualidades de expresión y movimiento de las formas.

No haré referencia aquí a los diseños abstractos o geométricos que por sí mismos constituyen un amplio campo de la historia de la cerámica pintada, sino que me limitaré a aquellas obras que, en formas narrativas o representativas, muestran aspectos de la realidad visual, independientemente del grado de distorsión, alteración o modificación que el artista imponga a las formas de la naturaleza. Tampoco me ocuparé mayormente del contenido temático de esa pintura, que sin duda constituye un documento histórico y cultural que muestra las variadas facetas de la vida de los mayas y nos permite internarnos en el misterioso y complejo mundo de las costumbres, los mitos, los ritos y las ceremonias de aquel pueblo.

Una clasificación general de los motivos usados en las composiciones pictóricas de los vasos mayas podría considerarlos según sean sus imágenes antropomórficas, zoomórficas, fitomórficas y simbólicas. Pero aunque existan representaciones variadas de animales aislados que muestran una alta calidad artística, en las pinturas del horizonte clásico tardío es la figura humana la que sobresale como el tema principal y el recurso plástico fundamental. El paisaje no existe. El hombre representado por los artistas vive en un mundo de objetos (tronos, siales, altares, vasijas ceremoniales, ofrendas, escudos, máscaras rituales y demás), en una realidad construida por él mismo, ajena a la naturaleza, desligada del valle, la montaña, la selva, el río o el cielo. Sin embargo, tal alejamiento del exuberante marco natural en que se desarrolló la civilización maya no es absoluto: en los vasos pintados existe una relación siempre presente entre la figura humana y diversas formas de vida animal o vegetal. La fauna y la flora se conciben como esquemas imaginativos —en un dibujo fluido y dinámico— que se integran a los personajes o los acompañan como símbolos ilustradores de su rango o indicadores de sus actividades ceremoniales. Se convierten en acentos plásticos que enriquecen la composición, al mismo tiempo que aclaran el tema descriptivo o narrativo de que se trate. Plantas, flores, aves, pieles o cabezas de jaguar, serpientes, murciélagos, venados, perros, pescados o caracoles, y muchas otras formas zoológicas o botánicas cumplen esta doble función con una gran efectividad. Permiten que nuestra percepción visual capte la complejidad plástica de un dibujo que integra numerosas y variadas formas, y al hacerlo, nos guían —aunque no siempre muy claramente— hacia una interpretación de los esquemas fundamentales de la cultura maya.

Puede afirmarse, pues, que la voluntad artística estaba íntimamente ligada a las formas sensibles de la realidad; usaba, transfor-

maba y combinaba estas formas con una intención tanto simbólica como descriptiva. El diseño pictórico muestra la selección y gradación que hacía el artista de lo que la naturaleza le ofrecía, aunque estemos lejos de saber si al hacerlo reflejaba en mayor o menor medida su propia individualidad. Lo más probable es que las representaciones pictóricas sean simbólicas respecto a los sentimientos comunes del mundo maya, y esa sensibilidad estaba dirigida y reglamentada por las autoridades políticas y religiosas: sólo un campo restringido de temas tenían cabida en el arte. El artista, por tanto, tenía que limitar sus propios intereses narrativos y conformar su temperamento con lo que establecía la tradición. Creo que estas afirmaciones de algún modo están cercanas a la que fue la posición real del artista maya: así vemos que el retrato, por ejemplo —en el sentido estricto de lo que implica—, y con él representaciones de acontecimientos cotidianos, están prácticamente ausentes de los vasos pintados.

Philip Rawson, refiriéndose a algunas formas gráficas del arte occidental y oriental compuestas por grupos de figuras, asienta que “Una unidad característica del cuerpo, el tono y la superficie ondulante en que se inserta crea una especie de ‘super tipo’ a partir de diversos tipos humanos. Esos grupos de tipos transmiten la expresión que consiguen porque reconocemos en ellos una referencia emotiva a los tipos reales, sus gestos, sus movimientos y sus formas gráficas” (*Drawing. The Appreciation of the arts*). Creo que esta opinión sobre la manera en que se transmite la expresión puede aplicarse a la pintura de figuras humanas en los vasos mayas. Y es siguiendo esta vía que quisiera mencionar las maneras por las cuales al artista maya consigue las cualidades expresivas que caracterizan esa pintura: a) distorsión de las formas naturales; b) representación realista e idealizada, y c) insinuación del movimiento por medio de posturas típicas del cuerpo.

Distorsión

A pesar del naturalismo que se advierte en las figuras, puede decirse que nunca se pintan éstas con un gran cuidado anatómico. A esto hay que agregar que la imagen humana no está concebida como volumen que se proyecte al espacio, sino como un dibujo hecho de contornos ondulantes y abiertos que limita áreas planas resaltadas por formas lineales; los contornos redondeados y el esquema dinámico del dibujo consiguen dar a la imagen un cierto grado de plasticidad. Las proporciones naturales del cuerpo humano se alteran por el deseo del artista de destacar —desde un punto de vista expresivo— las partes que considera más importantes.

La distorsión resulta más evidente cuando observamos el dibujo de pies y manos. En muchas figuras sentadas el pie es una forma casi abstracta, a menudo dislocada del tobillo; un dibujo sinuoso



que viene a integrarse a la cadencia rítmica de las demás formas que lo acompañan. Algo similar puede decirse de la manera de delinear las manos, si bien en éste último caso creo que la distorsión se debe más a intenciones expresivas que sólo a convenciones plásticas. Nunca se representa la tensión muscular, a pesar de que el movimiento y las actitudes dinámicas son características de los dibujos que comentamos.

La figura puede estar representada con rasgos peculiares, tanto en el rostro como en el cuerpo, que tienen una evidente connotación simbólica; esos rasgos nos permiten considerarla como una deidad o como la personificación que un sacerdote hace de un dios específico. La personificación de un dios parece clara cuando la cabeza se transforma (probablemente indicando una máscara) en la de un animal, ave, jaguar, murciélago, venado u otros, o bien en una serie de trazos fantásticos que muestra un ser irreal.

La imagen humana naturalistamente representada puede, en algunos casos, estar sutilmente alterada por tatuajes en el rostro o el cuerpo, por el alargamiento y la peculiar configuración de los ojos, por los dientes echados hacia afuera, cráneos pelones, y otras alteraciones usadas tradicionalmente en la pintura maya, lo mismo que en la escultura, para indicar que la imagen ha sido tomada del mundo de la naturaleza y convertida en un símbolo de realidad trascendente.

En las escenas míticas del vaso del Museo de Arte Primitivo de Nueva York vemos la representación antropomórfica del sol pintado en proceso de convertirse en jaguar: las manos y los pies se transforman en garras del animal. Tal mutación responde a la creencia de que el dios del sol se hace jaguar al entrar en el mundo subterráneo y adquirir el carácter de deidad de la noche.

Quisiera referirme en especial al estilo Copador que es propio de la pintura figurativa de Copán. Este estilo peculiar difiere por completo de lo que he considerado en términos generales típico de los vasos del horizonte clásico tardío de la zona, y se presenta como un interesante tema lleno de incógnitas puesto que se separa también de las normas generales que aparecen en la escultura de Copán. Podemos distinguir el estilo Copador por dos aspectos particulares: el manejo de la línea y la distorsión geométrica de las formas del mundo natural. Los temas, en cambio, no varían substancialmente de los otros estilos, aunque ciertamente son más restringidos. El diseño lineal es duro y rígido; la línea geometriza la forma y la hace más esquemática y abstracta. El atavío, los gestos y el movimiento de hombres, animales y plantas se modifican y llegan a ser fórmulas convencionales que responden a composiciones primordialmente decorativas. Esto explica por qué en el estilo Copador el mundo visual aparece desposeído de vida: la intención del artista no fue la de crear escenas de carácter narrativo, sino únicamente la de enriquecer las paredes del vaso por medio de diseños coloreados, hechos a base de motivos figurativos.

Estos son signos plásticos, no formas vivas en un contexto real. El valor documental de la cerámica pintada de Copador es poco relevante si lo comparamos con la riqueza de información que proporcionan los vasos de otros estilos. Pero por otra parte se destaca por su alto grado de coherencia interna, por la formulación clara y precisa de patrones de diseños figurativos, de proporciones, de movimiento y color. Todo esto parece sugerir que el estilo Copador deriva de una escuela que tenía un bien establecido grupo de reglas definidas para la creación pictórica, lo que parece ponerlo en relación con el sur del valle de Motagua, más que con el Petén Central o el altiplano maya.

Representación realista e idealizada

En los vasos mayas coexisten las tendencias realistas e idealistas, lo que no deja de plantear un problema interesante; esto puede contribuir a establecer diferencias entre un arte oficial, sancionado por la jerarquía, y otro popular, más espontáneo y expresión más libre



de la vida del hombre común.

El idealismo está presente sobre todo en la representación de las cabezas. El dibujo ahí se sujeta a un canon convencional de rasgos físicos, que concuerdan con un tipo ideal de expresión facial; se trata de imágenes que, podemos decir, son presentaciones conceptuales y no representaciones ópticas.

El modelo ideal del prototipo humano común en estas representaciones nos muestra rostros delgados de ojos almendrados; la línea que traza la nariz prominente continúa sin interrupción hasta la frente y puede incluso prolongarse hasta alcanzar el elaborado tocado; la corta barbilla y los labios, claramente definidos y ligeramente entreabiertos, completan el esquema.

La intención idealista de las cabezas no aparece en el dibujo de los torsos. Al contrario, en la representación de diferentes tipos de cuerpos se advierte un deliberado realismo: éstos pueden ser delgados, fornidos e incluso obesos. En contraste tajante, los brazos suelen ser flacos y las manos pueden buenamente describirse como delicadas. Hay pocas representaciones de viejos, y creo no equivocarme al considerar que las pocas veces que aparecen son representación de deidades. En cambio, la frecuencia con que aparecen enanos se presta para un estudio iconográfico. No recuerdo, por otra parte, ninguna figura decididamente femenina en ninguno de los vasos que he estudiado; los niños, presentes en Bonampak, tampoco aparecen. En todo caso los tipos que más menudean son los de hombres, ya jóvenes y esbeltos, ya maduros y embarncidos.

Una cierta tendencia realista distingue al importante grupo de vasos que proceden, por la mayor parte, de la región de Chixoy. Ahí los rostros están más individualizados, hay una mayor variedad de rasgos y de expresiones faciales que parecen referirse a modelos reales; a menudo se trata de caras toscas, menos refinadas. Sin duda está presente un dibujo convencional, pero éste mismo es notablemente más flexible. Todo esto hace pensar en la posibilidad de que tales obras fueran encomendadas por gente que no necesariamente perteneciera a la clase superior. Pudiera explicarse tal circunstancia por el hecho de que en la región de Chixoy no se desarrolló un arte monumental importante, quizá porque las comunidades constituían ciudades modestas, esto es, tal vez con una sociedad menos estratificada. En tal situación el artista podía estar libre de la obligación de complacer a la clase más elevada. Cabe señalar, sin embargo, que hay excepciones a esta regla, como la que constituye, entre otros ejemplos, el vaso de Nebaj que conserva el Museo Británico.

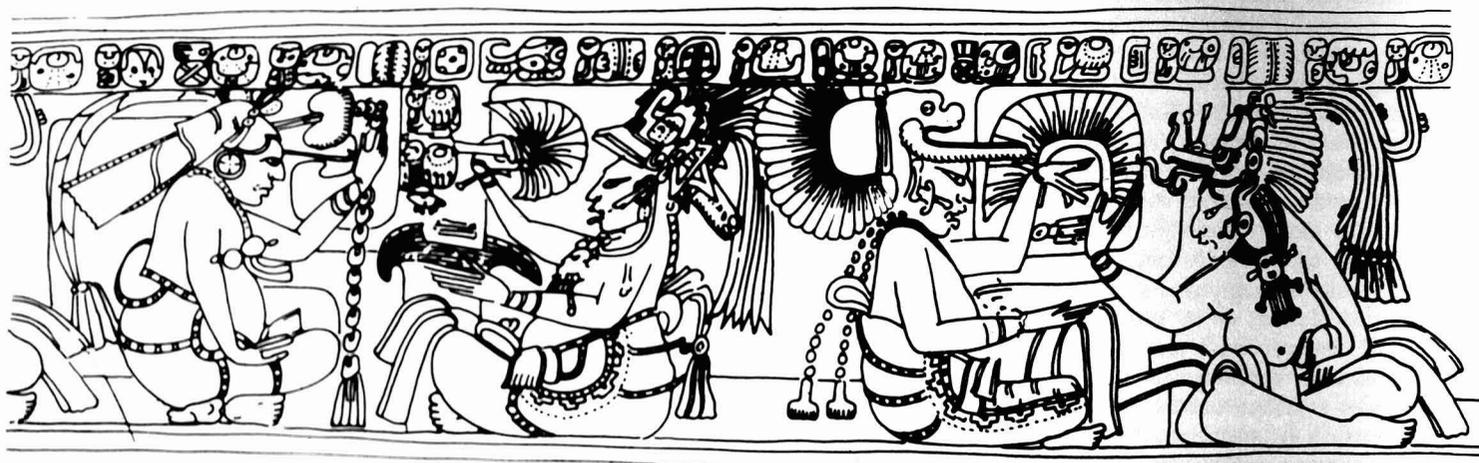
Movimiento

Las composiciones muestran la figura humana en diversas posturas, ya estáticas, ya dinámicas. Los personajes de pie, generalmente de perfil, son más frecuentemente estáticos, con ambos pies juntos,

como espectadores atentos a una ceremonia de templo o de corte, o como si hubieran sido momentáneamente fijados al dar un paso en una procesión. Los dos espléndidos danzantes del famoso "Vaso del Altar" que procede de Altar de Sacrificios nos enseñan la maestría del artista para representar el movimiento y lograr la imagen perfecta de la agilidad y la gracia de un bailarín profesional. El esqueleto danzante de un vaso del Museo de Arte Primitivo de Nueva York presenta el símbolo de la muerte en una vigorosa y en verdad curiosa postura vital. En otros casos las figuras de pie de los vasos se muestran en suaves movimientos, volviendo el rostro, subiendo escalones, arrojando venablos, etcétera. En la mayoría de las veces no vemos la imitación exacta de los datos visuales, sino que la impresión que obtenemos de movimiento y desplazamiento de la imagen en el espacio pictórico, lograda con una gran perfección, ejemplifica la habilidad del artista para abstraer las fuerzas directrices que constituyen la esencia de lo dinámico en el mundo natural.

El movimiento implícito presente en las figuras sentadas y vistas





frontalmente se consigue por el eje diagonal del torso que se inclina con gracia hacia una audiencia real o imaginaria, como si el personaje estuviera a punto de iniciar un diálogo. En ocasiones la cabeza se hace girar hacia atrás, en una clara actitud de conversación. Los personajes sentados, cuando se representan de perfil, están inclinados hacia delante o —más bien por excepción— en posición erguida.

En contraste con la vitalidad de los torsos, cabezas y manos, las piernas se delínean en forma convencional: en las figuras sedentes lo más común es tener las piernas cruzadas a la manera oriental, o bien la postura arrodillada.

Todos estos estereotipos se dan junto con la manera, convencional y expresiva a la vez, de presentar las manos: de dedos excepcionalmente largos y que parecen tener una connotación simbólica, probablemente ligada a la existencia de un ritual perfectamente regulado. Esto explicaría, por ejemplo, la presencia más o menos constante de la manera de extender o flexionar los dedos alternativamente, o la mano extendida y levantada en lo que parece ser un gesto ceremonial.

Quisiera concluir esta visión esquemática de los elementos de la pintura de los vasos mayas haciendo referencia a lo que yo personalmente considero la cualidad mayor que emana de las representaciones figurativas:

La expresión de las figuras y de las escenas no revela un sentimiento trágico de la vida. Las imágenes no se presentan en situaciones conflictivas, ni reflejan el drama de la existencia humana que puede tan claramente apreciarse en las pinturas de Bonampak

y en tantos y tantos relieves que muestran escenas de combate, la sujeción de esclavos, el dolor físico o el sacrificio. Conozco sólo un caso, el de un vaso procedente de Hoyuk, en Honduras Británica, en que se ven figuras atadas yacientes por tierra.

La pintura de los vasos muestra un mundo tranquilo y sereno, en el que el diálogo y la comunicación pacífica reinan entre los dignatarios y otros personajes de alto rango. Son frecuentes las escenas en las cuales los hombres, ricamente vestidos, con los rostros ocultos por máscaras rituales, junto con otros más sencillamente ataviados, se mueven en elegante ritmo ya en procesiones, ya en danzas o en ceremonias rituales, en cadencias armoniosas y equilibradas. Incluso las escenas de caza al venado se envuelven en una atmósfera mítica que las aleja del contexto de la realidad viva para transformarlas en imágenes de una leyenda ancestral. En todo caso se trata de un mundo que asegura la preeminencia de lo humano, en un ambiente de seguridad aparentemente ajeno a las contingencias que resultan del enfrentamiento con la naturaleza y con otros hombres.

Dentro de los innumerables aspectos —fuente inagotable— que presenta el arte maya, y que ofrecen un amplísimo campo a la investigación y a la elucubración, el de la cerámica pintada con figuras ocupa un lugar no desdeñable. El mundo de formas concretas y el mundo que nos deja traslucir nos atraen y nos llaman. Muy estudiada desde el punto de vista arqueológico, lo ha sido poco desde el artístico, hacerlo —que es lo que en este esbozo se ha intentado— puede sin duda arrojar más luz sobre aquellos hombres y sus obras.

Canción de la danza del arquero flechador

Espía, acechador que andas cazando por los montes,
una vez, dos veces,
vamos a cazar a orillas de la arboleda
en rápida danza, hasta tres veces.
Alza bien tu frente,
alista bien tu mirada,
no hagas errores
para que alcances tu premio.
¿Tienes bien afilada la punta de tu dardo?
¿Tienes bien enastada la cuerda
de tu arco has puesto buena
resina de catzim en las plumas
que están en la punta de la vara de tu dardo?
¿Has untado bien
grasa de ciervo macho
en la fuerza de tu brazo, en la fuerza de tu pie,
en tus rodillas, en tus gemelos,
en tus costillas, en tu tórax, en tu pecho?
Da tres vueltas rápidas
alrededor de la columna de piedra pintada,
ahí donde está atado el viril
hombre joven, virgen e inmaculado.
Da la primera, a la segunda
toma tu arco, ponle la flecha,

[Fragmento de un manuscrito maya]

apúntala al pecho, no es necesario
que pongas toda tu fuerza
para asaetearlo, para no
herirlo profundamente en sus carnes,
para que pueda sufrir un poquito,
pues así lo quiso
el Bello Señor Dios.
Cuando des la segunda vuelta
a la columna pintada de azul,
cuando la des,
asaetéalo de nuevo.
Habrás de hacer esto
sin dejar de danzar, porque
así es como lo hacen los buenos escuderos **guerreros**,
los hombres que se escogen
para dar bondad
a los ojos del Señor Dios.
Así como se asoma el sol
sobre el bosque del oriente,
comienza el arquero flechador
el canto.
Todo lo dan
los escuderos peleadores.

Conjuros Nahuas del Siglo XVII

Alfredo Lopez Austin

Cuando las armas misioneras de la Nueva España, tras un siglo de lucha contra la religión indígena organizada y sus restos, se dirigían en persecución de las creencias populares, fueron necesarios nuevos conocimientos que permitiesen perfilar al enemigo. El ataque tendría que dirigirse no sólo contra algunos magos que, verdaderos insurgentes, trataban de mantener a su pueblo alejado de los sacramentos cristianos, sino contra cada médico y cada sortilego —rebeldes potenciales—, contra cada jefe de familia que ocultase en un rincón de su casa los objetos de culto que le habían sido legados, contra cada labrador, contra cada caminante, contra cada cazador, contra cada pescador que acudiese a las técnicas mágicas de invocación para lograr sus fines cotidianos. La empresa era particularmente difícil. No se hacía la pesquisa en los templos, sino en los hogares; no estaba la prueba en los cadáveres ocultos de los hombres sacrificados en los días de fiesta, sino en los pequeños envoltorios, en los rumores de la oscura denuncia, en las palabras pronunciadas en voz baja en los caminos, en las sementeras, en los manantiales o en los bosques. Los cuestionarios en idiomas indígenas habían sido redactados con la inclusión de preguntas, al parecer inocuas, que se deslizaban en los confesionarios para obtener indicios de prácticas paganas, y los relapsos se convirtieron en forzados informantes de las instrucciones que se hacían circular entre los párrocos.

Hernando Ruiz de Alarcón, hermano del dramaturgo, fue uno de los comisionados para la investigación. A fines del primer cuarto del siglo XVII reunió una considerable cantidad de conjuros y, tras dar de ellos una versión al castellano en la que participaron, de grado o por fuerza, los mismos indios que hacían uso de las fórmulas, su obra fue fuente importante para el conocimiento del pensamiento popular de los nahuas de una extensa zona que incluyó parte del territorio de los actuales estados de Guerrero, Morelos y Puebla. Cumplió el manual su destino, instruyendo a los sacerdotes cristianos en la persecución de las creencias indígenas. Pero el *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indios naturales desta Nueva España* fue editado más de dos siglos y medio después, y otro medio siglo más tarde se hizo la segunda edición.¹

Ruiz de Alarcón tradujo los conjuros en forma que satisfizo, seguramente, los requerimientos de los misioneros; pero la versión está distante de proporcionar la información suficiente a los estudiosos actuales. La falta de una traducción más apegada a la letra me impulsó a hacer la mía, de la que ofrezco al lector lo que corresponde a la primera mitad de los textos en *nahuallatolli* —el lenguaje náhuatl esotérico— que aparecen en la obra del párroco pesquisador. Mi versión de la segunda parte, los conjuros médicos, apareció ya en la *Revista de la Universidad de México*.² Sigo ahora los mismos lineamientos generales: no es éste un estudio a fondo, sino la simple traducción de la fuente, con brevísimas introducciones —no hay

pretensión de que sean definitivas— para que el lector entienda el sentido del conjunto. Me he apegado, en lo posible, al significado original. En las introducciones indico, entre paréntesis, los nombres que el conjurador da a plantas, animales, objetos, seres amigos y enemigos, omitiendo en muchos casos la aclaración cuando la he dado un poco antes. Uso el texto de la primera edición, al que remito al lector interesado en la ortografía original, aunque en dicha edición Francisco del Paso y Troncoso corrigió la separación de palabras. Yo, por mi parte, reduzco a simples algunas letras dobles, doblo algunas simples, agrego o suprimo algunas haches de acuerdo con la ortografía actualmente usada, separo o uno algunas palabras, y doy puntuación nueva. No corrijo, no obstante, el texto, y en casos de evidente error respeto el original y doy mi opinión en nota.

I. PARA PROTECCIÓN DEL PENITENTE

El sacerdote se dirige al penitente que envía a peregrinar hasta la cumbre de algún cerro, donde se adora al dueño del mundo, Tlalticpaque. El sacerdote usa tabaco con cal, y del mismo (lo que llevarás de comer) convida al penitente y le advierte que estará en comunicación con él. Da también al joven un báculo (tu hecho seis), lo previene contra los animales (tus tíos) que pueden ser sólo aparentes, en realidad brujos que en ellos se han transformado (nahuales de hombre), y le encarga que traiga una rama que sea testimonio de su viaje. Termina el sacerdote con la apropiación de los títulos de los dioses creadores de los hombres (Oxomoco, el Anciano, Cipactónal). Ruiz de Alarcón equipara el final a la afirmación "Yo soy el varón que ve" (*Ego vir videns*).

Xon iciuhtih, nocomichic.	Irás apresurándote, mi raspador de olla, ³
noxocoyo, nocenteuh.	mi hijo menor, mi único.
Mah zan cana timaahuiltitih.	Que no vayas sólo a pasar el tiempo en algún lugar.
Nimitzchixtiez, nican niyehlacuitica,	Te estaré esperando, estaré aquí tomando tabaco,
nitlacuepalotica, nitlachixtica.	estaré volviendo alrevés las cosas, ⁴ estaré mirando las cosas. ⁵
Izca nimitzcualtia tic-huicaz.	He aquí que te doy lo que llevarás de comer.
Izca mochicuacel ic timotlaquechitiaz.	He aquí tu hecho seis ⁶ en el que te apoyarás.
Intlacana tiquinnamiquiz motlatlahuan,	Si en algún lugar te encontraras con tus tíos,
intlanco timayahuiz	separarás sus dientes [del que encuentres]
intla tlaicanahualli moca moca-yahuaznequi.	[por] si es nahual de hombre que de ti se quiere burlar.

³ La versión es muy dudosa. *Ichic* da idea de unir, pulir, limpiar, raspar. Ruiz de Alarcón dice "el que participas conmigo del mismo vaso". Parece referirse al recipiente de la droga, el tabaco mezclado con cal.

⁴ Ruiz de Alarcón dice "y con él hipando".

⁵ Ruiz de Alarcón dice "y mirando lo que haces en mi ausencia (como si dijera profetizando)".

⁶ Muy dudoso. Sería un sustantivo derivado de un verbo, a su vez derivado del adjetivo "seis". Ruiz de Alarcón traduce "bordón".

¹ La primera fue la de los *Anales del Museo Nacional de México*, 1900, t. VI, pp. 125-224, aunque el pie de imprenta es de 1892. La segunda edición fue en la obra *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, publicada en dos volúmenes, en México, por Ediciones Fuente Cultural, 1953-1954, y la obra de Ruiz de Alarcón en el volumen II, pp. 17-180.

² Alfredo López Austin, "Conjuros médicos de los nahuas", *Revista de la Universidad de México*, v. XXIV, n. 11, julio de 1970, pp. i-xvi.

Niman itlanco ximayahui.
 Auh intla zan cuauhtlachane-
 caca,⁷
 tlanmahalactic, amo te mitz-
 chihuiliznequi.
 Auh intla tlaacahualli, itech
 quittaz
 intla zan tlantechinampol.
 Xiccuahuihuitequi, xicmicti.
 Tic-hualcui in tlapoztectli ac-
 xoyatl.
 Nican nitlachixtica,
 nixomoco, nihuehue
 nicipac, nitonal.

Separa luego sus dientes.
 Y si sólo fue un habitante del
 bosque,⁸
 los dientes son flemosos, no te
 quiere dañar.
 Pero si es nahual de hombre,
 tú lo verás
 si es un murillo de dientes.
 Dale de palos, mávalo.
 Tú vienes a tomar una rama
 de abeto.
 Aquí estoy viendo,
 yo Oxomoco, yo el anciano,
 yo Cípac, yo Tónal.⁹

Y el enviado solamente contesta al sacerdote:

Ca ye cualli nihcauhtzine. Está bien, hermano mayor.

II. PARA EVITAR LOS PELIGROS DEL CAMINO

Empieza el caminante por darse nombres divinos. Dice que se burlará de los peligros (mis hermanas mayores, mis dueñas de vientre humano) con el auxilio de los que tal vez deban ser interpretados como dioses protectores del caminante, o aun como sus propios dedos (los llenos de hule, los llenos de guerra). Se refiere a los peligros como a seres vencibles y de apetecible muerte (llenos de sangre, llenos de color), y a él mismo como invencible (no tengo sangre, no tengo color, o vine con mis brazos amortecidos, con mi cuerpo amortecido). Menciona como sus instrumentos el báculo (sacerdote del signo calendárico Uno Agua), la piedra (Uno Pedernal) y la superficie de la tierra (sacerdote Uno Muerte), y dice que se embriagarán con la sangre de los enemigos. Se refiere a Xochiquétzal como a una deidad hostil, pero se burla de la efectividad de las armas contrarias (batanado de algodón, ovillo de hilo). Llama en su auxilio a la deidad de la tierra (holladura), a una deidad que nombra venerable maguey de nuestro sustento, y a dioses de distintas partes del mundo. Pide a la deidad terrestre (Uno Conejo), que es peligrosa (está boca arriba), que no le cause daño (que vuelva su rostro). Pide, por último, al palo y a la piedra, que ataquen a los enemigos precisamente en los lugares en que son más vulnerables (sus costados).

Nomatca, nehuatl niquetzal-
 coatl, nimatl,
 ca nehuatl nijaotl, nimoque-
 queloatzin,
 atle ipan nitlamati.
 Ye axcan yez: niquinmaahuil-
 tiz
 nohueltihuan, nitlacaxillo-
 huan.¹⁰
 Inic niquinmaahuiltiz
 tla xihualhuian, olloque, yaoy-
 que,
 in ihuan tlahuitequih, in ihuan
 tlatzotzonah;
 ca nican huitze nohueltihuan,
 notlacaxillohuan.

Yo mismo, yo soy Quetzal-
 cóatl, yo soy Matl,
 porque yo soy Yáotl, yo soy
 Moquequeloatzin,
 nada tomo en consideración.
 Ahora será: me burlaré

de mis hermanas mayores, mis
 dueñas de vientre humano.¹¹
 Para que yo me burle de ellas
 venid, los llenos de hule, los
 llenos de guerra,
 que unidos hieren, que unidos
 golpean;
 porque aquí vienen mis her-
 manas mayores, mis dueñas
 de vientre humano.
 Nosotros las burlaremos.
 Ellas vienen llenas de sangre,
 llenas de color.
 Pero yo no tengo sangre, no
 tengo color;
 porque vine portando al sacer-
 dote que tiene por nombre
 calendárico Uno Agua,

Tiquinmaahuiltizque.
 Yehuantin ezzotihuitze, tlapal-
 lotihuitze.
 Auh in nehuatl amo nezzo,
 amo nitlapallo;
 ca onic-hualhuicac in tlama-
 cazqui Ce Atl itonal,

⁷ Debe ser *catca*.
⁸ Puede ser "habitante del bosque" refiriéndose a un animal o a un dios guardián. Ruiz de Alarcón prefiere lo último y traduce "deidades monteses".

⁹ Separa aquí el nombre *Cipactónal*.

¹⁰ Debe ser *notlacaxillohuan*.

¹¹ Versión dudosa. La palabra parece venir de *tlácatl*, "persona", *xillantli*, "vientre", y un posesivo. Es también posible "mis compañeras de vientre", ya que Ruiz de Alarcón traduce "los que son de mi misma naturaleza".



in tlamacazqui Ce Miquiztli,
 Ce Técpatl.

Achtotipa ezzoaz, achtotipa
 tlapaloaz,
 tetl ihuintiz, cuahuil ihuintiz,
 tlalli ihuintiz tonehua.

Onic-hualhuicac nomiccama,
 nomiccanacayo,

inic amo nicmatiz, inic necha-
 huiltizque
 in nohueltihuan, in tlacaxillo-
 huan.

Amo nehuatl in nechhuitequiz-
 que,
 in nitlamacazqui, niquetzal-
 coatl.

Atle ipan nitlamati, nehuatl ni-
 tlamacazqui,
 nijaotl, nimoquequeloatzin,

Ca ye no iz huitze nohuelti-
 huan, notlacaxillohuan;

ye quinhualhuica in mohuel-
 tiuh in Xochiquetzal;
 quihualhuicah in ihiyo yez, in
 iichcatlahuitech, in iicpateuh

inic nechaahuiltizque.
 Tlaxihuallauh, tlatetecuin.
 Tlaxihuallauh, tonacametzin.

Tlaxihuallauh, olloque, yaoy-
 que
 in ihuan tlahuitequih, in ihuan
 tlatzotzonah.

Tla xihualhuian, tlamacazque,
 Tonatiuh iquizayan, Tonatiuh
 icalaquian,
 in ixquichca nemih,
 in yolih, in patlantinemih,
 inic nauhcan niquintzatzilia.

Ic axcan yez.
 Tla xihuallauh, Ce Tochtli
 aquetztimani.
 Tla ximixtlapachtlaza.
 Tla xihuallauh, Ce Atl itonal.

Tezzoaz, titlapaloaz.

¡Tla imitzcalco!
 Amo zan canin tiaz. Huel itz-
 calco.

al sacerdote Uno Muerte [y al]
 Uno Pedernal.

Previamente se llenarán de
 sangre, se llenarán de color,
 se embriagará la piedra, se em-
 briagará el palo,
 se embriagará la tierra con-
 migo.

Yo vine trayendo mis brazos
 amortecidos, mi cuerpo
 amortecido,

para no sentir, para que no me
 burlen
 mis hermanas mayores, mis
 dueñas de vientre humano.
 No me golpearán a mí,

a mí el sacerdote, a mí Que-
 tzalcóatl.

Nada tomo en consideración,
 yo el sacerdote,
 yo Yáotl, yo Moquequeloat-
 ztin.

Que ya vienen aquí mis her-
 manas mayores, mis dueñas
 de vientre humano;

ya traen a tu hermana mayor,
 Xochiquetzal;
 traen lo que será su aliento,
 su batanado de algodón, su
 ovillo de hilo

para burlarse de mí.
 Dígnate venir, holladura.
 Dígnate venir, venerable ma-
 guey de nuestro sustento.
 Dignaos venir, llenos de hule,
 llenos de guerra
 que unidos hieren, que unidos
 golpean.

Venid, sacerdotes,
 del lugar de la salida del Sol,
 de donde el Sol se oculta,
 de dondequiera que moren,
 vivan, anden volando,
 que para esto los invoco a los
 cuatro rumbos.

Así será ahora.
 Dígnate venir, Uno Conejo
 que está boca arriba.

Dígnate arrojarte boca abajo.
 Dígnate venir, el de signo Uno
 Agua.

Te llenarás de sangre, te lle-
 narás de color.

¡A sus costados!
 No irás a cualquier parte. Pre-
 cisamente al costado.

Tlaxihualauh, Ce Tecpatl.
Tezzoaz, titlapaloaz.

Tlaxihualauh, tlaltecuin.

Dígnate venir, Uno Pedernal.
Te llenarás de sangre, te llenarás de color.

Dígnate venir, holladura.

III. PARA ECHAR SUEÑO

El conjuro se dirige contra las personas a las que se quiere robar y atacar sexualmente, provocando un sueño profundo. El encantador se da nombre divino (Moyohualitoatzin) e invoca al sopor mágico (flor de sueño). Toma el lugar del dios raptor que en el mito va a los cielos (los nueve que están sobre nosotros) para robar a la diosa Xochiquétzal, burlando la vigilancia de los guardas (los águilas y tigres), y lleva a la mujer hasta el más profundo piso del inframundo (el noveno lugar de los muertos). Toma el lugar de Xólotl, auxiliado por Uno Pedernal y dice entregar a la mujer al dios violador, que tal vez sea su propio falo. Se da, en igual forma, los nombres divinos de Yáotl y Moquequeloatzin, como violador.

Nomatca nehuatl, ninoyoalitoatzin.

Inic nehuatl, inic chicnauhtopa,

inicuac tlaxihualhuin, in temicxoch,

inicuac in nicanato in nohueltiuh chicnauhtopa.

Nitlamacazqui; in nohueltiuh Xochiquetzal.

Inic cenca quiapiayah in tlamacazque,

in mochintin in cuahuili,¹³ in ocelome,¹⁴

in ayhehel¹⁵ calaquia.

Inic nictzatzili in cochiztli

Inic chicnauhmicatlan yaque.

Inic nehuatl nixolotl, nicapanitli.

Zan tlalhuiz nohuian nitzatzi.

Tla xihualauh, tlamacazqui Ce Tecpatl.

Tla xoconmatiti in nohueltiuh cuix ococh.

Ye niquixtitiuh¹⁶ inic amo

nechelehuizque

yehuantin, ixquichtin ioquichitihuan.

Amo nechelehuizque

inic ye nic-huicaz in chicnauhmicatlan.

In oncan nic-huicaz, tlalli inepantla¹⁷

inic oncan nicmacatiuh in Moyohualitoatzin.

Inic nauhcan niccuepaz;

inic amo quimatiz

nehuatl, niyaotl, ninoquequeloatzin.

Inic ye nicaahuiltiz

inic ye niquincuepaz, niquinmicacuepaz,

in niyaotl, ninoquequeloatzin;

inic ye niquinmacaz,

Yo mismo, yo soy Moyohualitoatzin.

Para mí, para [ir] a los nueve lugares que están sobre nosotros,

dígnate venir entonces, flor del sueño,¹²

cuando yo vaya a tomar a mi hermana mayor a los nueve lugares que están sobre nosotros.

Yo soy el sacerdote; mi hermana mayor es Xochiquetzal.

Como mucho la guardaban los sacerdotes,

todos los águilas, los ocelotes,

nunca era posible entrar.

Por ello yo invoco al sueño.

Por ello fueron al noveno lugar de los muertos.

Por ello yo soy Xólotl, yo soy a quien crujen las coyunturas.

Dirá sólo: a todas partes yo grito.

Dígnate venir, sacerdote Uno Pedernal.

Dígnate ir a ver si durmió ya mi hermana mayor.

Ya voy a sacarla para que no me codicien

ellos, todos sus varones.

No me codiciarán porque ya la llevo al noveno lugar de los muertos.

Allá la llevaré, al centro de la tierra

para ir a entregarla allá a Moyohualitoatzin.

Por ello la transformaré en cuatro lugares;

por ello no sabrá

que soy yo, que yo soy Yáotl, que soy Moquequeloatzin.

Para burlarme de ella yo los transformaré, los amoteceré,

yo Yáotl, yo Moquequeloatzin;

para ello los entregaré,



inic ye huallahuanizque.

para ello estarán muy embriagados.

IV. PARA DESPERTAR A LAS VÍCTIMAS DEL CONJURO ANTERIOR

Ya que el encantador ha dado vida a un mito, tiene que devolver, como en éste, a la diosa a lugar seguro. En este conjuro niega el malhechor haber llevado realmente al inframundo a la mujer violada, y dice que se encuentra sobre la superficie de la tierra (en el centro de la tierra, en los cuatro rumbos).

Inic niquinmanatiuh tlalli inepantla,

inic nauhcampa:

In amo nelli; in no niquincuepa;

in amo cochiah, in amo oyaca chiucnauhmicatlan.

In amo nelli oquinhuicac in Moyohualitoatzin.

¡Ea!¹⁸ Ye niquincuepa in yehuatl in temicxoch,

in nehuatl in niyohuallahuaniztin.

Para que vaya yo a colocarlos al centro de la tierra,

en los cuatro rumbos;

No es verdad; también los transformo;

no dormían, no fueron al noveno lugar de los muertos.

No fue verdad que los transportó Moyohualitoatzin.

¡Ea! Ya los regreso de esta flor del sueño,

yo, Yohuallahuantzin.

V. PARA EVITAR LOS EFECTOS DEL CONJURO DEL SUEÑO

Se dirige quien teme ser víctima del ataque de los malhechores a su estera (venerable estera de ocelote) y a su cabezal de madera (silla de ocelote), comparándolos con la deidad de la tierra y refiriéndose a los poderes mágicos que tienen (también tienes gran sed, tienes gran hambre).

¡Tlacuel! Noocelopetlatzine,

in nauhcampa ticamachalotoc.

No taamiqui, no titeocihui.

Auh ye huitz in tlahueliloc,

in tecamocacayahua, yollopolihui.

¿Tlein nechchihuiliz?

¿Cuix amo niotlacatl?

¿Amo ninotolinitinemi in tlatitpac?

¡Tlacuel! Nooceloicpale, nauhcampa camachaloque.

Ye no taamiqui, no titeocihui.

¡Ea! Tú mi venerable estera de ocelote,

por cuatro extremos permaneces abriendo las bocas.

También tú tienes gran sed, también tú tienes gran hambre.

Y ya va el malvado,

el que se burla de la gente, el de corazón torcido.

¿Qué me hará?

¿Acaso no soy un necesitado?

¿No vivo pobre sobre la tierra?

¡Ea! Tú mi silla de ocelote, por los cuatro sitios abrieron bocas.¹⁹

También tú tienes ya gran hambre, también tienes gran sed.

A la mañana siguiente, pregunta quien conjuró a su cama y a su banco si recibió, insensible, algún daño de los malvados.

¹² También puede traducirse como "hechizo de sueño".

¹³ Debe ser *cuacuauhtin*.

¹⁴ Debe ser *ocelome*.

¹⁵ Debe ser *aic-huel*.

¹⁶ Debe ser *nicquixtitiuh*.

¹⁷ Debe ser *inepantla*.

¹⁸ Así, en español, en el original.

¹⁹ Así, en plural y pretérito perfecto, en el texto.



Noocelopetlatzine,

¿azo ohuitza in tahueliloc?
¿nozo amo?, ¿azo huel oacico?,
¿azo huel itech oacico,
azo ooquehuac, oca acocuic in
notilma?

Tú, venerable estera mía de
ocelote,
¿quizá vino el malvado?,
¿o quizá no?, ¿o quizá pudo
llegar?,
¿o quizá pudo llegar a él,
quizá lo levantó, he que levan-
tantó mi manto?

VI. PARA CORTAR UN ÁRBOL

El leñador toma *picietl* (el golpeado nueve veces, hijo de Citlalcueye, el que conoce lo que está sobre nosotros y el mundo de los muertos), que es una variedad de tabaco muy usada en los procedimientos mágicos; se da título divino; invoca a su hacha (sacerdote chichimeca rojo, espejo rojo), y pide al árbol (sacerdote que tiene por signo de destino Uno Agua) que no le cause daño (no me codiciarás). Después dice que arrojará su hacha contra las partes bajas y débiles del árbol (tus espinillas, tu lado izquierdo).

Tla xihualauh, chiucnauhtla-
tetzotzonalli,
Citlalcueye itlachihual,
mictlan mati, topan mati.

¿Tle ticmati? Chama,²⁰
yequene onihualla, nitlamacazqui,
ninahualteuctli, niquetzalcoatl.

Nic-hualhuica tlamacazqui tla-
tlauhqui chichimecatl, tla-
tlauhqui tezcatl.
Mah tinechelehuiliz, tlamacaz-
qui Ce Atl itonal.
¿Tlein ticmati nican?
Mitzcac, moopochcopa nocon-
tecaz
in tlamacazqui tlatlauhqui chi-
chimecatl.

Dígnate venir, macerado nue-
ve veces,
criatura de Citlalcueye,
que conoce el mundo de los
muertos, que conoce lo que
está sobre nosotros.
¿Qué te ocupa? Alégrate,²¹
que también yo vine, yo el sacer-
dote,
yo el señor de los encantos, yo
Quetzalcóatl.

Traigo al sacerdote chichime-
ca rojo, espejo rojo.

No me codicies, sacerdote del
signo Uno Agua.
¿Qué te ocupa aquí?
A tus costillas, a tu flanco iz-
quierdo arrojaré
al sacerdote chichimeca rojo.

VII. PARA LLEVAR LA CARGA POR EL CAMINO

Pide el caminante a los dolores de músculos (oscura perlesía, verde perlesía) que no lo dañen y que se vayan a colocar en los miembros de los habitantes del bosque (los que habitan en los hogares divinos). Invoca al *picietl* y después al Sol, que tiene el nombre de Nanahuatzin debido al mito de su nacimiento, y le pide que lo acompañe en su camino y lo proteja de la superficie de la tierra (el venerable golpear del rostro). Para este propósito asegura andar en el cielo y no sobre la superficie terrestre.

²⁰ Evidentemente está equivocado. Propongo *Xahui*, basado en que Ruiz de Alarcón traduce "huélgate".

²¹ En caso de que se aceptara que donde dice *Chama* debiera decir *Xahui*.

Ayac nechelehuiz.
Yayahuic coacihuiztli, in xo-
xohuic coacihuiztli,
intla inmactzinco, imicxictzin-
co xonmoteca,

yayahuic coacihuiztli, in teo-
chamecantlahual.²²
Tla xihualmohuica,
xoxohuic tlatecapaniltzin, xo-
xohuic tlatetzotzonaltzin.

Ninahualteuctli, niquetzal-
coatl,
amo zan aca.
¡Tlacuel! Tla xihualmohuica,
Nanahuatzin.
Achtopa niaz, achtopa notla-
tocaz;
zatepan tiaz, zatepan totlato-
caz;
achtopa nictlamiltiz.

Iz centeotlalo; iz cencomoli-
huie,
ca ye niquizaz.
In tlalli ixcapactzin

amo nechelehuiz,
ca amo nelli tlelli²³ ixcapac-
tzin,

ca zan ilhuicac,
ipan nonyaz, ipan ninemiz.

Se dirige luego a su propia carga, para levantarla.

Tla nimitzyeyeco, tla nimitza-
cocui.
¿Quentami tietic?

Nadie me codiciará.
Oscura perlesía, verde perle-
sía,
en sus venerables brazos, en
sus venerables pies ve a co-
locarte,
oscura perlesía, de los que ha-
bitan los lugares divinos.
Dígnate acompañar,
verde venerable que ha sido
crujido, verde venerable
golpeado.

Yo soy el señor de los encan-
tos, yo soy Quetzalcóatl,
no uno cualquiera.

¡Ea! Dígnate acompañar, Na-
nahuatzin.

Primeramente iré yo, primero
yo andaré el camino;
después irás tú, después tú irás
por el camino;
primero yo lo terminaré.

Eh, totalidad de la llanura; eh,
totalidad de la barranca,
que yo saldré.

El venerable golpear del ro-
stro de la tierra
no me codiciará,
porque no, en verdad, en el
venerable golpear del rostro
de la tierra,

sino sólo sobre el cielo,
sobre él iré, sobre él andaré.

Que yo te pruebe, que yo te
levante.

¿Qué tan pesada eres?

Pide auxilio, para soportar el peso de la carga, al *picietl* y a cuatrocientas divinidades, y dice no tener debilidad humana. Se refiere a la carga como a cosa liviana y por él hecha, y a los peligros del camino como a seres que pueden ser vencidos. Vuelve a dirigirse al *picietl* (venerable volador de turquesa) y pide a la tierra (Uno Conejo que está boca arriba) que permita su paso.

¡Tlacuel! Tla xihualmohuica
xoxohuic tlatecapaniltzin, xo-
xohuic tlatetzotzonaltzin,
ca onihualla, nitlamacazqui,

niquetzalcoatl, ninahualteuctli,

ca ye nicmamaz in ihuitlama-
malli,
ca nican yahui in teteo ipiltzin,

centzontlamacazque in quima-
mazque,
in cotlatoctizque in ihuitlama-
malli.

In amo nitlapallo.
Ca nican yahui in ezcoque, in
tlapaloque.

Auh in nehuatl amo nezzo,
amo nitlapallo,
ca nehuatl, ca nitlamacazqui,
niquetzalcohuatl,
amo zan naca,²⁴ ninahualteuc-
tli.

Ca ye nicmamaz in nahualte-
pexitl.

¡Ea! Dígnate acompañar
verde venerable hecho crujir,
verde venerable golpeado,
porque yo vine, yo el sacer-
dote,

yo Quetzalcóatl, yo el señor
de los encantos,
porque llevaré a cuestas la car-
ga de plumas,
porque aquí va el venerable
hijo de los dioses,
lo cargarán los cuatrocientos
sacerdotes,
llevarán por el camino la car-
ga de plumas.

Yo no tengo color.
Porque aquí vienen los llenos
de sangre, los llenos de co-
lor.

Y yo no tengo sangre, no ten-
go color,
porque yo soy, porque soy el
sacerdote, soy Quetzalcóatl,
no soy uno cualquiera, soy el
señor de los encantos.

Porque ya cargaré el peñasco
encantado.

²² Creo debe ser *teochanmecahuan*, basándome en la versión de Ruiz de Alarcón, "los que habitan con los dioses".

²³ Debe ser *Tlalli*.

²⁴ Debe ser *aca*.



¿Aquin quichiuh? ¿Aquin quiyoliti?

¿Amo nehuatl?

¡Tlacuel! Tla xihualmohuica, xihupapatlantzin, ca onihualla, ca ye notlatocaz,

ca ye nictlaloz in nacayollo, in nacatzontecome.

¡Tlacuel! Tla xihualmohuica, tlalli ixcapaniltzin.

Amo tinechelehuiz, Ce Tochtli aquetztimani.

Ca nican tzintlapan, nican elpachi

Ce Tochtli aquetztimani.

¿Quién lo hizo? ¿Quién le dio vida?

¿No fui yo?

¡Ea! Dígnate acompañar, venerable volador de turquesa, porque ya vine, porque ya iré por el camino, porque ya haré correr al de corazón de carne, al de cabeza de carne.

¡Ea! Dígnate acompañar, venerable golpear de la superficie de la tierra.

No me codicies, Uno Conejo que está boca arriba.

Porque aquí se rompió el culo, aquí se abrió el pecho

Uno Conejo que está boca arriba.

VIII. PARA HACER HORNOS DE CAL

Habla el conjurador a su hacha para que acuda contra la madera y en esta forma coadyuve en la fabricación de la cal (mi hermana mayor la mujer blanca). Pide también al hacha que no hiera sus manos y sus pies. Conjura luego a la leña (sacerdote que tiene por destino Uno Agua) y le pide que se tienda para que dé nacimiento a la cal. Llama después a la piedra (mi hermana mayor Uno Muerte) que será destrozada por las llamas (te beberán, te comerán). Invoca al fuego (mi padre, Cuatro Caña, el que se está moviendo, el rubio, madre de los dioses, padre de los dioses) para colocarlo en la cama de leña (la estera florida). Llama también al viento (la mujer verde) para que apresure al fuego.

¡Tlacuel! Tla xihuallauh, tlatlahuic chichimecatl, ca nican icac tlamacazqui Ce Atl itonal.

Anquitlatizque, anquipopolozque.

¿Tlein ticmatl, tlatlahuic chichimecatl?

Ca nican nicyolitiz in nohueltiuh iztac cihuatl.

Amo tiquimelehuiz in tlamacazque nican niqinhuicatinemi.

Amo ezzoque, amo tlapallose.

Nomatca nehuatl, ninahualteuctli.

¡Tlacuel! Ta²⁵ xihuallauh,

¡Ea! Dígnate venir, rojo chichimeca,

porque aquí está el sacerdote que tiene por signo Uno Agua.

Vosotros lo quemaréis, vosotros lo destruiréis.

¿Qué te ocupa, rojo chichimeca?

Porque aquí yo le daré vida a mi hermana mayor la mujer blanca.

No codiciarás a los sacerdotes que aquí ando trayendo.

No tienen sangre, no tienen color.

Yo mismo, yo soy el señor de los encantos.

¡Ea! Dígnate venir,

tlamacazqui Ce Atl itonal.

Tla ximotecati in nonahualtexcalco; oncan tipoctiz, oncan tayauh-tiz; oncan yoliz, oncan tlatatiz in nohueltiuh iztac cihuatl.

¡Tlacuel! Xihuallauh, nohueltiuh Ce Miquiztli, ca nican tiyoliz, nican titlacatiz.

Camo zan yuh tlamatizque

in nopilhuan nican cate.

Mitzizque, mitzcuazque.

Nomatca nehuatl, ninahualteuctli.

¡Tlacuel! Tla xihuallauh, nota Nahui Acatl milintica, tzoncoztli,

teteo in ninan,²⁶ teteo inta.

Tla xihualhuian.

Ye onicmanato noxochipetl.

in ipan timotlalitiuh.

Tel amo tihuecahuatiuh;

zan tiiciuhtiuh, zan titlacuatiuh,

can²⁷ iciuhca tihuallaz.

Yoliz, tlatatiz in iztaccihuatl,

ca nican mitzchixticate in nopilhuan.

Amo zan aca: nimatca nehuatl, ninahualteuctli.

¡Tlacuel! Xihuallauh, nohueltiuh xoxohuiccihuatl.

Tla xictlaicihuiti, ma hualicihui nota,

Nahui Acatl milintica

Tla xihuallauh, xoxouhquichecatl,

tla xic-hualicihuititi nota, Nahui Acatl.

¿Tle axtica? Ma huel icihui.

Yoliz, tlatatiz iztac chihuatl.

Ixco, icpac titlachiazque.

IX. PARA CAZAR VOLATERÍA

Se da el conjurador título divino, y afirma ir a cazar aves (mistios, los sacerdotes nobles del cielo, los goteados con hule, cubiertos de hule) con la red (el tocado y la camisa de mi madre) que armará clavando una vara (el sacerdote que tiene por signo Uno Agua) en el suelo (en la garganta, en el vientre, en la axila de mi madre Chalchihucueye).

Nomatca nehuatl, nicnopiltzintli,

nicenteotl, niqetzalcoatl,

onihualla niqintemoz in no-

tlahuan,

sacerdote que tiene por destino Uno Agua.

Dígnate venir a echarle en mi horno encantado;

allí te harás humo, allí te harás niebla;

allí vivirá, allí nacerá mi hermana mayor la mujer blanca.

¡Ea! Ven, mi hermana mayor Uno Muerte,

que aquí vivirás, que aquí nacerás.

No te hechizarán de cualquier forma

mis hijos que aquí están.

Te beberán, te comerán.

Yo mismo, yo soy el señor de los encantos.

¡Ea! Dígnate venir, mi padre Cuatro Caña, que se está moviendo, el rubio,

madre de los dioses, padre de los dioses.

Dignaos venir.

Ya vine a colocar mi estera florida,

sobre la que irás a sentarte.

Empero, no irás a detenerte; sólo irás a apresurarte, sólo irás a comer,

sólo vendrás rápidamente.

Vivirá, nacerá la mujer blanca,

porque aquí te están esperando mis hijos.

No un cualquiera: yo mismo, yo soy el señor de los encantos.

¡Ea! Ven, mi hermana mayor la mujer verde.

Dígnate apresurarte, porque viene presuroso mi padre,

Cuatro Caña que está moviéndose.²⁸

Dígnate venir, viento verde,

dígnate venir a apresurar a mi padre, Cuatro Caña.

¿Qué haces?²⁹ Que pueda apresurarse.

Vivirá, nacerá la mujer blanca.

Frente a ella, sobre ella miraremos.³⁰

²⁶ Debe ser *teteo innan*.

²⁷ Debe ser *zan*.

²⁸ Versión dudosa. Pero siempre aparece escrita la palabra así.

²⁹ Siguiendo a Ruiz de Alarcón, traduzco así lo que en el texto viene unido: *tleaxtica*. Pero es perfectamente posible que sea un epíteto más del padre de los dioses: "permanece haciendo fuego".

³⁰ "Mirar frente, sobre alguien" es metáfora. Estimo que su significado es "tomar en consideración", "guardar con respeto o estimación". "cuidar a alguien valioso".

tlamacazque, ilhuicac pipiltin.

Tlaca: ye nican onoque in notlahuan tlamacazque, orchipinque,³¹ orpeyauhque.³²

Nican nic-hualhuica in nonan ical, ihuipil.
Nican niquehualtiz in tlamacazque Ce Atl itonal.
Itozcatlan, ixillan, iciacatlan

noconaquiz in nonan Chalchihucueye.

Nican niquimonchiaz in notlahuan tlamacazque, orchipenque,³³ orpeyauhque.³⁴

los sacerdotes, los nobles del cielo.

Es decir, que ya están aquí mis tíos los sacerdotes, los goteados con hule, los cubiertos de hule.

Aquí vengo a traer el tocado, la camisa de mi madre.

Aquí levantaré al sacerdote de signo Uno Agua.

En la garganta, en el vientre, en la axila

de mi madre Chalchihucueye yo lo meteré.

Aquí esperaré a mis tíos los sacerdotes,

los goteados con hule, los cubiertos de hule.

X. PARA BUSCAR COLMENAS Y EXTRAER LA MIEL

El conjurador invoca en su auxilio a la tierra, al hacha y a la red en que se portan objetos pequeños (sacerdote Siete Ocelote, flor del licor de la tierra),³⁵ pidiéndole a ésta que traiga el *picietl* (verde *tzitzimil*, verde *colectli*) que fue puesto en su interior. Va en busca de las abejas (nuestros tíos, los sacerdotes de los dioses, los habitantes del pequeño tular, los vestidos de amarillo, los dueños de robustas extremidades amarillas, los habitantes de las sementeras de flores, los habitantes de los sobrados de las casas). Invoca al báculo³⁶ (serpiente de piedra, serpiente de madera) y a sus sandalias (mi hermana mayor Uno Hierba Torcida) para emprender la marcha. Se da títulos divinos. Habla de poner a actuar (beber, comer) a su hacha. Conjura a los impedimentos —posiblemente a la niebla— (araña blanca, serpiente oscura, serpiente amarilla, mariposa blanca, mariposa amarilla, lagartija blanca, lagartija amarilla) que se interponen para que falle el conjurador en su búsqueda.

Dijeron a Ruiz de Alarcón sus informantes que, con el objeto de que todo se realizara debidamente, la recolección había de ejecutarse manteniendo la paz con las abejas y dieron dos explicaciones del respeto que se les debía:

Ca teteo mochiuhcate, ca tetlayecoltiah, aui amo netequipachtli quinequih.

Ipampa ca xicocuitlatl quichichihuah, ca ixpantzinco tlataz in totecuyo Dios, yehuatl ica motlazotlatoque, mohueinectoque.

Frases que significan:

"Porque se están haciendo dioses que proveen de sustento a la gente, que no quieren problemas."

"Porque hacen la cera que arderá frente a nuestro señor Dios, se estiman, se tienen en mucho."

¡Tlacuel! Tla xihuallauh, tlaxilcapan;³⁷

tontiazque, tonotlatocazque.

Tla xihuallauh, tlatlahuic chichimecatl;

tonyazque, tonotlatocazque.

¡Tlacuel! Tla xihuallauh, tlamacazqui Chicomocelotl, tlalocxochitl;

tla xic-hualcui in mitic tlaliloc,

in xoxohuic tzitzimil, in xoxohuic colectli.

Ye nimitzonhuicaz iz cencauhtla, iz cenzacatla.

¡Ea! Dígnate venir, superficie hollada de la tierra;³⁸

iremos, andaremos el camino.

Dígnate venir, chichimeca rojo;

iremos, andaremos el camino.

¡Ea! Dígnate venir, sacerdote Siete Ocelote, flor del licor de la tierra;

dígnate venir a tomar lo que en tu interior fue puesto,

el *tzitzimil*³⁹ verde, el *colectli*⁴⁰ verde.

Ya te llevaré al completo bosque, al completo zacatal.



Tiquintetemozque in totlahuan tlamacazque, teteo tlamacazque, in tollantzincach,

in cozauhqueme, in cozauhmatlapaleque,

in xochimilpan tlacah, in aocalpanecah, in tollantzincach.

Tla xihualhuian, tlamacazqui tecoatl, cuauhcoatl.

¿Tlein ticmatl, nohueltiuh Cenmalinalli?

Mopan niaz, mopan notlatocaz,

nicelyaotl, nineltitlacahuan, ninoquequeloatzin.

Nomatca nehuatl onihualla, in niyaotzin.

Niquinmanaco in notlahuan in teteo tlamacazque

in noxichimilpan,⁴² in nocuauhmilpan.

¿Cuix hueca nonyaz? ¿Cuex hueca nonotlatocaz?

Zan nechca noxochimilpan, zan nechca nocuauhmilpan,

can⁴³ nechca nihualilotiz, nihualnocuepaz,

zan niquinmonantiheetzico⁴⁴ in nochtizpihuan⁴⁶ teteotlamacazque.

tullantzincach, xochimilpan chaneque.

Onic-hualhuicac in tlatlahuic chichimecatl.

Onatlico, ontlacuaco.

Nomatca nehuatl, nitlamacazqui Ce Coatl.

Buscaremos a nuestros tíos los sacerdotes,

los sacerdotes de los dioses, los habitantes del pequeño tular,

el vestido de amarillo, los de robustas extremidades amarillas,

la gente de las sementeras de flores, los habitantes de los sobrados de las casas, los habitantes del pequeño tular.

Dígnate venir,⁴¹ sacerdote serpiente de piedra, serpiente de madera.

¿Qué te ocupa, mi hermana mayor, Uno Hierba Torcida?

Contigo iré, contigo andaré el camino,

yo el único Yáotl, yo el verdadero Tlacahuan, yo Moquequeloatzin.

Yo mismo vine, yo Yaotzin.

Yo vengo a colocar a mis tíos los sacerdotes de los dioses en mis sementeras de flores, en mis arboledas.

¿Acaso iré lejos? ¿Acaso iré lejos por el camino?

Sólo allí está mi sementera de flores, sólo allí está mi arboleda,

sólo de allí me devolveré, me regresaré,

sólo me dignaré intentar coger⁴⁵ a mis nobles [. . .]⁴⁷ los sacerdotes de los dioses.

los habitantes del pequeño tular, los habitantes de las sementeras de flores.

Yo vine a traer al chichimeca rojo.

Vino a beber, vino a comer.

Yo mismo, yo soy el sacerdote Uno Serpiente.

³¹ Debe ser *olchipinque*.

³² Debe ser *olpeyauhque*.

³³ Debe ser *olchipinque*.

³⁴ Debe ser *olpeyauhque*.

³⁵ Cuando menos así lo interpreta Jacinto de la Serna en su *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas*, pp. 321-322. Véase su obra en la edición segunda ya mencionada del *Tratado de Ruiz de Alarcón*, v. I, pp. 39-368.

³⁶ Posiblemente a él se refiera.

³⁷ Dudoso. Tal vez sea *tlalixcapanil*, aunque es más próxima *tlalxilcapan*.

³⁸ Dudosa versión. Ésta sería en el caso de que se aceptara que la palabra fuese *tlalixcapanil*. Si fuera *tlalxilcapan*, sería "sobre el vientre de la tierra".

³⁹ Ser sobrenatural maléfico.

⁴⁰ Ser sobrenatural maléfico.

⁴¹ En plural en el texto.

⁴² Debe ser *noxochimilpan*.

⁴³ Debe ser *zan*.

⁴⁴ Es dudoso que la palabra esté bien escrita.

⁴⁵ Muy dudosa versión. Para ello tendría que aproximarse la palabra *niquinmonantiheetzico* a *niquinmonantiyeyectzinoz*, que tampoco es del todo satisfactoria.

⁴⁶ Es dudosa esta palabra, pero la terminación puede ser *pihuan*.

⁴⁷ Ruiz de Alarcón dice "mis zumbadoras princesas". Es dudosa esta versión.

Tla ximehuacan, iztac tocatl, yayahuic tocatl, cozahuic tocatl, iztac papalotl, cozahuic papalotl, iztac cuetzpalli, yayahuic cuetzpalli, cozahuic cuetzpalli.

Ma ayac quimmianti, ma ayac quintlapacho in motlatlahuan in tollantzincan, in acocalpan chaneque.

In nehuatl onihualla, niicnoyaoztin, ninotolinicatzintli.

Nictemoco in noneuhca, in nocochca.

Mayaca nechinmaciti,⁴⁹ mayaca nechmauhcahuati.

Niquinhuicaz quithuatihui, quittatihui nohueltiuh Xochiquetzal.

Dignaos levantaros, araña blanca, araña oscura, araña amarilla, blanca mariposa, amarilla mariposa, lagartija blanca, lagartija oscura, lagartija amarilla.

Que nadie esconda, que nadie cubra a tus tíos⁴⁸.

los habitantes del pequeño tular, los habitantes de los sobrados de las casas.

Yo vine, yo el venerable Yáotl necesitado, yo el venerable pobre.

Vine a buscar mi desayuno, mi cena.

Que nadie me tenga miedo, que nadie me tema.

Yo los llevaré a que vean, a que miren a mi hermana mayor Xochiquetzal.



Incan titatacaepol mitznemitia in tlamacazqui Chicomexochitl, teotlalhua,

in nohueltiuh in Mizcoacihuatl⁵⁰ inacaxoch.

Ye nican ichan, ye nican ite-xotlalpan, in tollan:

ye nican niechichihuaz, ye nican nicyolitiz

in tenanquiahuatl, cuauhquiahuatl in tullan otl.

In nitlamacazqui, niicnopiltzintli.

in niceteotl, teteo nitlachihual.

Nohueltiuh, Cenmalinalli.

¿ayocac in mocualan?, ¿ayocac?

Incan ticuapachpol, incan ahuicpa mitzontia

in tlamacazqui Chicomexochitl, in teotlalhua.

Tla xihuallauh, tlamacazqui chiucnauhtlatetzotzonalli.

¿Tle ticmati? Ma onchewalo, ma onnitlatilo⁵²

ic omochiuhqui in yahualiuhqui,

ma onmehua, ma onmottlati in tlacocauhtli.⁵¹

Mah nechelehuiti, ca amo niyollo,

ca amo nezzo, ca amo nitlapallo.

Tlamacazqui, xoxouhqui tlamacazqui.

¿tle ticmati?, ¿ye tehuan tiaz?

Tla xihuiqui, tlamacazqui Nahnauatzin, xiuhpilli.

¿Can mach in tictlalia in chiucnauhtlatecapanilli, chiucnauhtlatetzotzonalli?

Tla huiyan, tla tictocacah

Allí te hace vivir escarbadilla el sacerdote

Siete Flor, habitante de la llanura,

la flor de carne de mi hermana mayor Mixcoacihuatl.

Ya está aquí su casa, ya aquí está su tierra majada, el tular;

aquí armaré, aquí le daré vida

a la entrada de la muralla, a la puerta de madera⁵¹ del camino del tular.

Yo soy el sacerdote, yo soy el venerable huérfano,

yo soy el dios único, yo soy la criatura de los dioses.

Hermana mayor, Uno Hierba Torcida,

¿ya no existe tu enojo?, ¿ya no?

Allí tú eres una despeinadilla, allí te hace crecer el cabello a ambos lados

el sacerdote Siete Flor, el habitante de la llanura.

Dígnate venir, el sacerdote golpeado nueve veces.

¿Qué te ocupa? Que sea levantado, que sea ocultado

con lo que se hizo el círculo,

que se levante, que se esconda el pedazo de palo.

Que no me codicie, porque no tengo corazón,

porque no tengo sangre, porque no tengo color.

Sacerdote, verde sacerdote,

¿qué te ocupa?, ¿irás ya con nosotros?

Dígnate venir, sacerdote Nahnauatzin, príncipe de fuego.

¿En qué forma das asiento al hecho crujir en nueve lugares, al golpeado en nueve lugares?

Que ellos vayan, que sigamos

XI. PARA CAZAR VENADOS CON LAZOS

El cazador pone las tres piedras entre las que ha de colocar el fuego y prepara el *picietl* y el sahumerio para sus instrumentos de caza. Se dirige a la tierra (holladura, mi padre Uno Conejo, espejo que está echando humo), preguntándole si no está disgustada por los daños que le causan los venados (sacerdote Uno Flor, el habitante de la llanura, la flor de carne de Mixcoacihuatl) pisándola constantemente. Se dirige también a las cuerdas (mi hermana mayor Uno Hierba Torcida) con las que arma la trampa (la puerta de la muralla, la puerta de madera, el camino del tular) y les pregunta si no están disgustadas con los venados porque en otras ocasiones las han roto (está despeinadilla, con sus cabellos creciendo hacia ambos lados). Dice que al armar la trampa deben ocultarse los restos (que se oculte con lo que fue hecho el círculo, que se levante y se oculte el pedazo de palo) y pide a su artificio que no lo dañe. Invoca a las ramas que cubren la trampa (verde sacerdote), al Sol (Nahnauatzin, príncipe de fuego) y al fuego (Cuatro Caña, el que se está moviendo, turquesa, amarillo, que por los cuatro extremos está resoplando chispas, el que está poniendo los pies en cuatrocientos escalones, el que ensancha sus bordes en agua negra, donde están los que han sido dejados completamente secos, los pregoneros, los que nunca son felices, los que nunca están alegres, los que aquí fueron anegados con su llanto y sus lágrimas). Promete al fuego las primicias de la caza. Hace alusión a Xochiquetzal como a diosa que comparte los beneficios de la caza con él, y que con él padece necesidad de las viandas. Se refiere nuevamente a la trampa, invocando en particular a las cuerdas (mujer serpiente, capitana, dioses estimados) para pedirles que actúen oportunamente, y que atrapen a los causantes del disgusto. Dice ir por el camino de la caza (el camino ancho, el camino bifurcado que en ninguna parte tiene corazón, en ninguna parte tiene cabeza).

Tlaxohuiqui, tlamacazqui chiucnauhtlatetzotzonalli, chiucnauhtlatecapanilli.

¿Tle ticmati? Ye tihuicoz.

Tla xihuiqui, nonan tlaltecuintli, nota Ce Tochtili, tezcatl incan hualpopocatimani.

Nohueltiuh, Cenmalinalli.

Nonan tlaltecuintli, ¿ayocac in mocualan?, ¿ayocac in motlahuel?

Dígnate venir a andar por el camino, sacerdote nueve veces golpeado, nueve veces hecho crujir.

¿En qué te ocupas? Ya serás llevado.

Dígnate venir, madre mía la holladura,

mi padre Uno Conejo, el espejo en donde viene a permanecer el humo.

Mi hermana mayor, Uno Hierba Torcida.

Mi madre, la holladura,

¿ya no existe tu ira?, ¿ya no existe tu enojo?

⁴⁸ Posiblemente deba decir "a mis tíos", *notlatlahuan*.

⁴⁹ Debe ser *nechimaciti*.

⁵⁰ Debe ser *Mixcoacihuatl*.

⁵¹ Puede ser también "la puerta del águila".

⁵² Debe ser *onitlatilo*.

⁵³ Debe ser *tlacocuahuitl*.



Nahui Acatl milintica.

Tla xihuiqui in nota, Nahui Acatl milintica,

xihuitli, cozauhqui milintica, teteo innan, teteo inta,

nauhcampo tlemuchitl ica tlatlalpitzica centzonmamatlatl ica tlacziatica, ttilatl ica tenpatlahuatica,

inicua onoque in cuahuacauh-tin, in teteoyo,

in aquenmanpaqui, in aquenmanahauia, in nican ichoquiz⁵⁶ ye imixayo quimatentoque. Nota Nahui Acatl milintica,

¿cuix ne nahahuiaz?, ¿cuix ne nihuellamitz?
Achtotipa tipaquiz, achtotipa tiquittaz
in eztlitonic, in eztliahuia,

in iyol, in itzontecon.
In ticcuiz in tlamacazqui Chicome Xochitl, in teotlahuia.⁵⁷

Ye niyauh, ye nictemoz, ye nicanaz.

Ye nictotzaz.
In yalhua, yehuiptla in ica choca, in ica nentlamati in nohueltiuh in Xochiquetzal.

In yalhua, yehuiptla ica nichocaya, ica ninentlamati, in nitlamacazqui, ninotolinia. Niquiyohuia, niciahui. Polihui in nochil, polihui in noztau.

Ye niyauh, ye nicanaz.
¿Cuix moztla? ¿Cuix huipitla?

Niman, axcan.

a Cuatro Caña que está moviéndose.

Dígnate venir, padre mío, Cuatro Caña que está moviéndose,

turquesa, el amarillo que está moviéndose, madre de los dioses, padre de los dioses,

el que por los cuatro extremos está resoplando chispas, el que está poniendo los pies en cuatrocientos escalones, el que ensancha sus bordes con agua negra,

donde están los que han sido dejados completamente secos,⁵⁴ los pregoneros,⁵⁵

los que nunca son felices, los que nunca están alegres, los que aquí fueron anegados con su llanto y sus lágrimas. Padre mío, Cuatro Caña que se está moviendo,

¿acaso yo tomaré placer?, ¿acaso yo estaré contento?

Primero te alegrarás tú, primero tú mirarás su sangre caliente, su sangre olorosa,

su corazón, su cabeza. Tu tomarás al sacerdote Siete Flor, el habitante de la llanura.

Ya iré, ya lo buscaré, ya lo prenderé.

Ya lo llamaré. Desde ayer, desde anteayer por él llora, por él se aflige mi hermana mayor Xochiquetzal.

Ayer, anteayer por él lloraba, por él me aflijo

yo el sacerdote, yo el pobre. Padezco, me fatigo.

Se pierde mi chile, se pierde mi sal.

Ya iré, ya lo cogeré.

¿Acaso hasta mañana? ¿Acaso hasta pasado mañana?

Luego, ahora.

Ye nic-huicaz in nohueltiuh iz cihuacoatl, iz cihuatequihua.

Ye nictocaz in otli patlahuac, in otli maxalihuic in acan yole, in ahua⁵⁸ tzonecome.

Ma ontlaehehualo in anmotzahual, in amiquit, macana nitlaiczihui, mah nitlacocotonti.⁵⁹

Tla xihuiqui, nohueltiuh.

In antlazoteteo, tla nican xonpixti nemican, in noquiahuac.

Ye huitz in quihualcuiz in zomalli, in tlahuelli.

Nican ancanilizque, anquicuilizque tle anquimati.

Sahumadas las cuerdas, el cazador pone cuatro de ellas sobre una piedra redonda y se dirige a la tierra, pidiéndole que no lo ofenda. Habla luego a los dioses de la lluvia y de los montes (los sacerdotes, los tlaloque, los que por cuatro lados están colocados, los que portan el cielo, los cerros de ajorcas, los cerros de turquesa), refiriéndose al recorrido que sobre las laderas ha hecho. Dice armar en la tierra de los venados la trampa, a la que entrarán mansamente (mis ovejas), atrapados por el lazo (su ceñidor florido, su collar florido, su gobierno). Repite que las cuerdas irán sobre el venado (será vestido) en el camino por el que siempre andan las bestias (el camino que nunca se deja, que nunca se empolva, que se anda todo el día y toda la noche). Vuelve a llamar a las cuerdas (serpiente mujer, capitana), diciéndoles que colaborarán para ofrendar las primicias al Sol (nosotros somos los servidores, somos los criados), y que deberán atar (abrazar) junto con el palo (sacerdote del signo Uno Agua) y las ramas que ocultan la trampa (sacerdote verde), al ciervo. Habla luego a sus propios dedos (los dueños de las cinco irradiaciones, los dioses preciosos), advirtiéndoles que estén listos a la llegada del venado para que echen sobre él la red (la camisa florida, la prenda rasgada de plumas).

Tla xihuiqui, nonan tlatteuctli, nota Ce Tochtli, tezcatl,

zan huel popocatimani. Mah mixco nonmayauh, nitlamacazqui, niceteotl.

Ma xihualmixtlapachmana. Tla xihuiqui, in antlamacazque, in antlalloque, in nauhcampa anonoque,

in nauhcampa ancate. in amilhuicatl quitzquitoque.⁶⁰

Anmixpan, anmotlamatian, in onihualla, in onehcoc,⁶¹ in nitlamacazqui, niicnopiltzintli, niceteotl.

In nican anmaquiztepete, in anxiuhetepe,

Ya llevaré a mi hermana mayor a esta mujer serpiente, a esta capitana.

ya andaré el camino ancho, el camino bifurcado que en ninguna parte tiene corazón, en ninguna parte tiene cabeza.

Que sean levantados vuestros hilados, vuestros tejidos, no sea que en alguna parte yo los pise, no sea que yo destruce.

Dígnate venir, mi hermana mayor.

Vosotros, los dioses estimados, dignaos venir a cuidar el lugar de vivir, mi puerta.

Ya vendrá a tomar el disgusto, la ira.

Aquí prenderéis, cogeréis a quien sabéis vosotros.

Dígnate venir, madre mía, señora de la tierra, mi padre Uno Conejo, el espejo, que sólo estás humeando. Que yo no rechace tu rostro, yo el sacerdote, yo el dios único.

Dígnate ponerte boca abajo. Dignaos venir, vosotros los sacerdotes, vosotros los tlaloque, los que estáis colocados en los cuatro lados,

los que estáis en los cuatro lados, vosotros los que portáis el cielo.

Frente a vosotros, con vuestro conocimiento, yo fui, yo llegué, yo el sacerdote, yo el venerable huérfano, yo el dios único.

Aquí, en vosotros los cerros de ajorca, en vosotros los cerros de turquesa,

⁵⁴ Dudosa versión. Sería mejor si dijese *cuauhuacacauhtin*.

⁵⁵ Dudosa versión. Sería mejor si dijese *teteoyo*.

⁵⁶ Debe ser *inchoquiz*.

⁵⁷ Debe ser *teotlahuia*.

⁵⁸ Debe ser *acan*.

⁵⁹ Debe ser *nitlacocotoni*.

⁶⁰ Debe ser *quitzquitoque*.

⁶¹ Debe ser *onehcoc*, a menos que se trate de variante regional.



in imitzcac, in imopocheopa, en sus costados, en sus flancos
 izquierdos,⁶²
 in onihuallatia, in onihualno- quequetzia, yo vine, yo he venido a levan-
 in ninotolinia. yo el pobre.
 In niquiyohuia, nicyahui. Yo padezco necesidad, yo me
 Ma tlacoya in amoyollo. Que esté triste vuestro cora-
 in amitic onca, in antlalloque. zón,
 Ye onehcoc⁶³ in tollan, in teol'alpan. el que está en vuestro interior,
 Ye nican inchan. tlaloque.
 Ye nican icalitic in tlamacaz- Ya llegué al tular, a la llanura.
 qui Chicomexochitl, Ya aquí está el hogar de ellos.
 in nohueltiuh in Mizcoaci- Ya está aquí el interior de
 huatl⁶⁴ inacaxoch. la casa del sacerdote Siete
 In yalhua, yehuiptla, Desde ayer, desde anteayer
 ica choca, ica nentlamati por él llora, por él sufre
 in nohueltiuh Xochiquetzal. mi hermana mayor Xochiqué-
 In yalhua, ye huiptla Desde ayer, desde anteayer
 ica nichoca, ica ninentlamati. por él lloro, por él sufro.
 Ye aman niquinmanaco, ni- Ya hora yo vengo a ponerlos,
 quinnotzaco. vengo a llamarlos.
 Ye onicchichiuh, onicyoliti Ya preparé, di vida
 in tenanquiahuatl, in cuauh- a mi puerta de muralla, a mi
 quiahuatl, in tollan otl. puerta de madera,⁶⁵ al ca-
 in oncan yazque, in oncan qui- camino del tular.
 zazque in noichcahuan. Por ahí irán, por ahí saldrán
 In niinnan, in niinta. mis ovejas.
 in niinci, in niincol. Yo soy su madre, yo soy su
 padre,
 Mah nepa yaznecti. yo soy su abuela, yo soy su
 Nican huitz, nican yaz. abuelo.
 nican quiaz, nican quicuz. Que no pretenda ir allá.
 in ixochiapán, in ixochicozqui. Aquí viene, por aquí irá,
 in intlacenyacanal in tlamacaz- por aquí saldrá, aquí cogerá
 qui teotlalhua. su ceñidor florido, su collar
 Nican macoz, nican conaquil- florido,
 tizque su gobierno, el sacerdote ha-
 in nohueltihuan in tlazoteteo. bitante de la llanura.
 Aquí será cubierto, aquí lo
 vestirán
 Nican quipixtimani in tollan mis hermanas mayores las dio-
 otl, sas estimadas.
 in aquenman cahui, in aquen- Aquí están cuidando el cami-
 man teuhyohua; que nunca se deja, que nunca
 se empolva;

iz cemilhuil, iz ceyohual in que por todo el día, que por
 toco. toda la noche es andado.
 Tla xihuiqui, nohueltiuh Dígnate venir, mi hermana
 mayor
 cihuacoatl, cihuatequihua. la mujer serpiente, la capitana.
 ¿Tle ticmati? ¿En qué te ocupas?
 Ye tehuatiez nican tochan, ni- Ya irás a levantarte aquí en
 can localitic. nuestro hogar, aquí en el in-
 terior de nuestra casa.
 Titetlacahuan, itelalayecoltica- Nosotros somos los servido-
 huan. res, nosotros somos los cria-
 dos.
 Nican tipaquiz, nican taha- Aquí te alegrarás, aquí te re-
 huiaz, gocijarás,
 ye nican timohuimoloz, ya aquí te rodarás dificultosa-
 mente,
 inehuan timoquechnahuaz, te abrazarás de él,⁶⁶
 in tlamacazqui Ce Atl itonal con el sacerdote del signo Uno
 ihuan in xoxouhqui tlamacaz- Agua
 qui. y con el sacerdote verde.
 Ye onimitzchichiuh, ye oni- Ya yo te hice, ya concluí tu
 mitztlacatlamili. nacimiento.
 Tla xihuiqui, nohueltiuh. Dígnate venir, mi hermana
 mayor.
 Macuiltonelleque,⁶⁷ tlazoteteo, Dueños de las cinco irradia-
 ciones, dioses preciosos,
 tla nican xonmanican. dignaos permanecer aquí.
 Ye huitz in tlamacazqui, in Ya viene el sacerdote, el habi-
 teotlalhua. tante de la llanura.
 Niman nechca anconnamiquiz- Luego allí lo encontraréis.
 que,
 anconnamictehuazque. anco- os levantaréis a encontrarle, le
 naquiltizque haréis cubrirse
 anmotlaxochhuipil, in anmo- con vuestra camisa florida,
 tlaihuitzanal. con vuestra prenda rasgada
 de plumas.⁶⁸
 In nican ecoz. Aquí llegará.
 ¿Cuix oc itztihuitz? ¿Cuix oc ¿Acaso aún viene a ver? ¿Aca-
 tlachixtihuitz? so aún viene a mirar?
 Nican anpaquizque, amaha- Aquí os alegraréis, os regoci-
 huiazque. jaréis.

Al concluir esta parte, el texto sigue diciendo *Otlamic: nauhcampa toyohuaz. Ticyehcoz*, o sea: "Al concluir, chillarás hacia los cuatro rumbos. Concluirás"; y sigue explicando el grito que se da a los venados:

Tlamacazqui Chicomexochitl, Sacerdote Siete Flor, habitante
 teotlalhua, de la llanura,
 ye yuhqui otiteltanihuac yo- así fuiste entretenido durante
 hualli. la noche.
 Ca in Xochitl, ¿can ca? Ca Porque Flor, ¿dónde está? Fue
 opatoloc. jugado.
 ¡Ho, ho! Tlmaloc ye yuhqui. ¡Ho, ho! En esta forma fue
 cautivado.

Y sigue instruyendo el texto: *Toyohuaz*, "Chillarás". Tras gritar, el cazador se dirige nuevamente a las cuerdas, ya con su autoridad de creador de la trampa, ya con la promesa del regocijo que representará para ellas capturar al venado, ya con el aliento de confianza. Vuelve a hablar a los dioses de los cuatro rumbos, diciéndoles que ha hecho el recorrido para encontrar a las bestias. Invoca a la tierra, al cielo (Citlalcueye) y al Sol (rayo solar, Nanahuatzin, venerable príncipe de fuego), y anima una vez más a sus cuerdas (mi hermana mayor Uno Hierba Torcida) y al palo de la trampa (sacerdote del signo Uno Agua), prometiéndoles la felicidad de atrapar al venado y advirtiéndoles que deben permanecer ocultos a su mirada.

Tla xihuiqui, nohueltiuh ci- Dígnate venir, mi hermana
 huacoatl, cihuatequihua. mayor mujer serpiente, ca-
 pitana.

⁶⁶ El texto dice, aclarando, *quitzozonequi quechnahuatequiz*: quiere decir que "abrazará del cuello".

⁶⁷ Debe ser *Macuiltonelleque*.

⁶⁸ Dudoso. En todo caso sería *amoihuitzayanal*. Pudiera ser "vuestra prenda rasgada de fiesta", *amoihuitzayanal*. Ruiz de Alarcón dice "vuestra vestido de fiesta".

⁶² Así, en tercera persona de plural, en el texto.

⁶³ Debe ser *onehcoc*, a menos que se trate de variante regional.

⁶⁴ Debe ser *Mixcoacihuatl*.

⁶⁵ O "puerta del águila".

¿Te ticmati?
Ic onimitzchichih, ic onimitzchichih, ic onimitztlacatlami.

Nican tipaquiz, nican taha-huiaz, nican tihuellamatiz.

Ye nican ticpixtiez
in tenanquiahuatl, in cuauh-quiahuatl, in tollan otli.

Nizhuitz,⁷⁰ nican quizaz in tlamacazqui
Chicomexochitl, in teotlalhua.

Ye nican quicuiz in ixochiapán, in ixochicozqui
in tlamacazqui, in teotlalhua.

Nohueltiuh cihuacoatl, cihuatequihua,
mate⁷¹ tihuexcapehuaznecti, mah. tihuexcatlatlacozneci, ma timomauhti.

Mah ixco, mah icpac titlachiaznecti
in tlamacazqui teotlalhua,

inacaxoch Mixoacihuatl.⁷²

In antlamacazque,
in nauhcanpa amonoque, in nahuiampa in ancate.

anmixpan, anmomatian

in onihualla, in onecoc
in nitlamacazqui, in niicnopiltzintli, niceteotl.

Ye onicnemili in namil,

in nochiahtepec, in nomaquitzetepe,
in in⁷⁴ mitzcae, in moopochcopa in onihuallatia,
ninotolinia, in niceteotl,
teteo niipiltzin,⁷⁵ teteo niitlacachihual.⁷⁶

Tla xihuiqui, nonan tlaltecuin-tli,
nota Cetochtli, tezcatl, ca hualpopocaticmani,

nonan Citlalcueye, nota tototlamacazqui
Nanahuatzin, xihupiltzintli.

Nohueltiuh Cenmalinali,

tlamacazqui Ceatl itonal,
ayaç quilhuiz, ayac quinonotzaz

in tlamacazqui Chicomexochitl, in teotlalhua.

Ye huitz, ye huallaz nican.
Inca anpachizque, ammaha-huiazque;

nican anquitzitzquique, anca-nazque.

¿En qué te ocupas?
Así te preparé, así te di vida, así concluí tu nacimiento.

Aquí te alegrarás, aquí te regocijarás, aquí estarás contenta.

Ya aquí cuidarás
la puerta de la muralla, la puerta de madera,⁶⁹ el camino del tular.

Aquí viene, por aquí saldrá el sacerdote
Siete Flor, el habitante de la llanura.

Ya aquí tomará su ceñidor florido, su collar florido
el sacerdote, el habitante de la llanura.

Mi hermana mayor, mujer serpiente, capitana,
no quieras empezar mal, no quieras actuar mal, no te espantes.

No quieras mirar frente, sobre⁷²
el sacerdote habitante de la llanura,

la flor de carne de Mixcoacihuatl.

Vosotros sacerdotes,
que estáis tendidos en los cuatro rumbos, que estáis en los cuatro rumbos,
frente a vosotros, con vuestro conocimiento

vine, llegué
yo el sacerdote, yo el huérfano, yo el dios único.

Ya me digné andar por mi sementera acuática,
en mi cerro de grosura, en mis cerros de ajorcas,
sobre tu flanco, sobre tu lado izquierdo yo vine,
yo el pobre, yo el dios único, yo el venerable hijo de los dioses, yo la criatura de los dioses.

Dignate venir, madre mía holladura,
mi padre Uno Conejo, espejo, el que permanece echando humo,

mi madre Citlalcueye, mi padre rayo solar,

sacerdote Nanahuatzin, venerable príncipe de fuego.

Hermana mayor, Uno Hierba Torcida,

sacerdote del signo Uno Agua, nadie le dirá, nadie le hablará

al sacerdote Siete Flor, al habitante de la llanura.

Ya viene, ya vendrá por aquí. Allí gozaréis, seréis felices;

aquí lo atraparéis, lo cogeréis.



XII. PARA CAZAR VENADOS CON FLECHA

El cazador se da nombre divino y dice llevar el arco, su flecha de punta de obsidiana (el de signo Uno Agua y su carne, que hizo mi madre Tonacacihuatl, Xochiquétzal, la mujer, que va llevando la mariposa de obsidiana) y el fuego para cazar al venado, al que espera la consorte del conjurador (Xochiquétzal).

Ye nonehua nehuatl,
niicnopiltzintli, nicenteotl,

ye nic-huica Ceatl itonal ye-huatl ihuan inacayo,
in oquichichih in nonan Tonacacihuatl,
Xochiquetzal, cihuatl,
ompa icatiuh itzpapalotl.

Yequene nic-huicaz nota.
Chicomexochitl piltzinteuclli nicanaco, nic-huicaz.
Ye quichixcaca nonan Xochiquetzal.
Nictemoco canin comoliuic.
tepeyecatl,⁷⁷

campa teliuhqui quitocatinemi.

Piltzinteuclli Chicomexochitl, nictemoco can man,
ihuan nictemoco Mizcoacihuatl⁷⁸ inacaxotzin.
Nic-huicaz.

Después del conjuro se dice: *Yoyohuaz, coyotatziz, quitoz; ¡Tahui! [anozo] ¡Mixcoacihuatl!*, o sea: "Chillará, aullará, dirá ¡Hola! o ¡Mixcoacihuatl!"

XIII. PARA CAZAR PÉCARIS

Se da el cazador nombre divino y dice buscar a los puercos monteses (mis tíos, los sacerdotes, el hediondo oscuro). Se refiere luego a un objeto que porta para la caza, posiblemente algo brillante metálico (mi espejo encantado cuya imagen está humeando),⁷⁹ y a sus propios dedos, que han de atrapar a los pécaris.

Nomatca nehuatl,⁸⁰ niyaotl,
niititlan, niicahuan,
nican niqintemos⁸² in notlahuan,

Yo mismo, yo Yáotl,
yo Titlacahuan,⁸¹
busco aquí a mis tíos,

⁶⁹ O "del águila".

⁷⁰ Debe ser *Nican huitz*.

⁷¹ Debe ser *mahtel*.

⁷² Significa "no obres respetuosamente".

⁷³ Debe ser *Mixcoacihuatl*.

⁷⁴ Sobre un *in*.

⁷⁵ Debe ser *niipiltzin*.

⁷⁶ Debe ser *niitlacachihual*.

⁷⁷ Debe ser *tepeyecatl*.

⁷⁸ Debe ser *Mixcoacihuatl*.

⁷⁹ Ruiz de Alarcón afirma que posiblemente se trate del agua.

⁸⁰ Debe ser *nehuatl*.

⁸¹ Divide el nombre del dios en dos palabras.

⁸² Debe ser *niqintemoa*.

tlamacazque, tlilpotonqui.

Niman axcan niqumittaz, amo quinmozitla, amo quihuipitla.

Nican nic-hualhuicac nonahualtezcauh, in ixcechal popocatimani, ihuan niqinmonhuica in macuiltonalleque, cemit-hualleque,

quimontzatzauctiazque in motlahuan⁸⁴

tlamacazque tlilpotonque.

los sacerdotes, al hediondo oscuro.⁸³

Luego, ahora los veré, no hasta mañana, no hasta pasado mañana.

Aquí vine a traer mi espejo encantado, cuya imagen está humeando, y aquí traigo a los dueños de los cinco solares, a los dueños de un mismo patio,

que atraparán a mis tíos

los sacerdotes hediondos oscuros.

XIV. PARA AHUYENTAR A LOS ANIMALES QUE DAÑAN LAS SEMENTERAS

El labrador quita los restos de las plantas destrozadas por los animales (sacerdotes amarillos, sacerdotes oscuros) y hace el sahumerio (copal blanco, copal amarillo) que les impedirá futuras entradas. Invoca para ello al fuego.

Nomatca nehuatl, ninahualocelotl, onihualla.

Niquimittaz notlahuan tlamacazque,

cozauhque tlamacazque, yayauhque tlamacazque.

Tlaca nican ohuallaque, tlaca nican ocallaque.

Ye no nican quizque.

Nican nihualla; niquintotocaz.

Aocmo nican tlacuazque.

Hueca niquintitlani, hueca nemizque.

Nican nic-hualhuica in iztac copalli, cozauhqui, copalli, ic niquintlacuiliz⁸⁵ in notlahuan tlamacazque,

cozauhque tlamacazque, yayauhque tlamacazque.

Nota. Nahui Acatl milintica.

Yo mismo, yo el ocelote encantado, vine.

Miraré a mis tíos los sacerdotes,

los sacerdotes amarillos, los sacerdotes oscuros.

De este modo vinieron, de este modo entraron aquí.

También de aquí saldrán ya. Aquí vengo; los seguiré.

Ya no comerán aquí.

Los enviaré lejos, vivirán lejos.

Aquí vengo a traer el copal blanco, el copal amarillo con el que atajaré a mis tíos los sacerdotes,

los sacerdotes amarillos, los sacerdotes oscuros.

Padre mío, Cuatro Caña que está moviéndose.

XV. PARA QUE LOS TEJONES NO COMAN LAS SEMENTERAS

Posiblemente se refiera el labrador a su propia sementera (la mujer montesina de color rojo ocre), y habla de los daños que causan los animales (los sacerdotes) en el campo labrado (la sementera apropiada por el señor del Tlalocan). Dice enviar a los animales a las llanuras, donde les darán de comer los padres de los dioses (la venerable anciana, el venerable anciano). Afirma que los dioses de la lluvia protegerán el sembrado. y advierte que quien siga dañando será capturado ya con conocimiento de las consecuencias.

¡Tlacuele! Nohueltiuh tepetlahuica cihuatl.

¿Tlen caitia tlamacazque tlalocateuctli itzicamil?

Ye contlamilia.

Tla nechca huicoa teoixtlahuacan nepantla.

Oncan catqui in tlacimatl, in tlanelhuatl, in ihualoni;

quicencahuaz in ilamatzin, in huehuentzin.

Ayac nican neciz, ayac nican mocahuaz.

¡Ea! Mi hermana mayor, la mujer del monte de color rojo ocre.⁸⁶

¿Qué hacen los sacerdotes a la sementera apropiada por el señor del Tlalocan?⁸⁷

Ya la consumen.

Que sean llevados a las grandes llanuras.

Allá está el *címatl*,⁸⁸ la raíz, la bebida;

proveerán la venerable anciana, el venerable anciano.

Nadie aparezca aquí, nadie permanezca aquí.



Quipiazque in tlamacazque xoxohuic tlallocan, iztac tlallocan,

cozahuic tlallocan quipiezque.

Aquic⁸⁹ nican temac huetziz

zan teyollotlama, yehuan quimatih.

Cuidarán los sacerdotes el Tlalocan verde, el Tlalocan blanco,

el Tlalocan amarillo, guardarán.

El que aquí caiga en manos de la gente

sólo será voluntariamente, ellos lo saben.

XVI. PARA AHUYENTAR A LAS HORMIGAS

Se dirige el conjurador a las hormigas (mis tíos los sacerdotes, los igualados, los de rostro encantado, los de dientes encantados de obsidiana), reprochándoles el daño que hacen a la sementera (vuestra hermana mayor, la mujer blanca) y las amenaza con desbaratar su casa.

¡Tlacuel! Tlatlahuane, tlamacazque, puputecatle, nahualixequé, nahualitztlameque.

¿Tlecan caitia in ammohtlauh iztaccihuatl?

In ixco, in icpac annemi.

¿Cuix anquiltlacuicuilizque?

¿Cuix anquiltlachpanizque, anquimahuiztilizque?

Intlacamo anquihuicazque,

niixitiniz in ic ancate,

intlacamo annechtlacamatizque.

¡Ea! Oh tíos, sacerdotes, los igualados,⁹⁰ los de rostro encantado, los de dientes encantados de obsidiana.

¿Qué hacéis a vuestra hermana mayor la mujer blanca? Sobre su rostro, sobre ella vivís.

¿Acaso la limpiaréis?

¿Acaso la barreréis, la respetaréis?

Si no obedecéis⁹¹ derribaré el lugar donde estáis, si no me obedecéis.

Si las hormigas no obedecen, el campesino echa agua (Chalchihucueye), y dice a ésta que, si es capaz de descuajar árboles, más lo será de llevarse a las hormigas. Pone además *picient* (el volador de turquesa) en la entrada del hormiguero.

¡Tlacuel! Chalchihucueye.

¿Tlein ai in puputecatl?

Tla xiquinpopoloti, amo nechtlacamatl.

¿Cuix nelhuayo ticate?

Ye cuhuatl tic-huica, ticlallochtitiquiza

in hueca ixtlahuacan, teoixtlahuacan nepantla toconxica.

¿Cuix annelhuayoticate?

¡Ea! Chalchihucueye.

¿Qué hace el igualado?

Dígnate ir a destruirlos, no me obedecen.

¿Acaso están enraizados?

Tú te llevas el árbol, lo arrancas y lo arrastras rápidamente

lejos da la llanura, en medio de la gran llanura lo abandonas.

¿Acaso tenéis raíz?

⁸³ Puede significar también "el compuesto con plumón negro pegado".

⁸⁴ Debe ser *notlahuan*.

⁸⁵ Debe ser *niquintzacuiliz*.

⁸⁶ Versión dudosa.

⁸⁷ Versión dudosa de *itzicamil*.

⁸⁸ Cierta raíz comestible.

⁸⁹ Debe ser *Aquin*.

⁹⁰ Etimología dudosa. Parece derivar del verbo *popotia*, "parear, hermanar, conchar".

⁹¹ Literalmente "si no lleváis [lo que os digo]".



¡Tlacuel! Xoxouhqui tlamacazqui, xihpapatlantzin, ¿tle axtica?
Tla xocontotocati in pupute-catl.

¡Ea! Verde sacerdote, el volador de turquesa, ¿qué estás haciendo?
Dígnate ir a perseguir al igualado.

XVII. PARA PESCAR CON NASAS

Invoca el pescador al *picietl* (*tzitzimil* verde) y a sus propios dedos (los de cinco irradiaciones, los de cuellos de nácar), y dice que éstos no pueden ser dañados. Pide auxilio al *picietl* para formar el armazón de la nasa (ya colocaré el corazón, ya prepararé el costillar de Piltzintecuhtli). Habla después a lo que tal vez sea el tejido de la nasa (la cabellera de la nuca de mi hermana mayor Xochiquétzal), pone la carnada y dice a su trampa que se extienda para abarcarlo todo (te colgarás, te colocarás por donde en el mundo vaya) para atrapar a los peces (los dueños de siete alas, los dueños de ojos de espejo, los que tienen bifurcadas las barbas enhiestas, los sacerdotes blancos). Le pide a la nasa que no falle, prometiéndole el gozo de atrapar a los peces y las primicias de su corazón y su sangre. Nuevamente se dirige a ella (mi florido calabazo). Ahuyenta al caimán (la dueña del vestido mujeril de piedra),⁹² amenazándolo con matarlo (se embriagará la piedra, se embriagará el palo por mi causa).

Tla xichui, xoxouhqui tzitzimil, ca nimitzanaco.

Dígnate apresurarte, verde *tzitzimil*,⁹³ porque vengo a cogerte.

Oniquinhualhuicac in macuiltonaleque cuexcochepyoque.

Traje a los dueños de los cinco solares, a los de cuellos de nácar.

¿Cuix exzoque,⁹⁴ cuix tlapaloque?

¿Acaso tienen sangre, acaso tienen color?

Tla xihualhuia, xoxouhqui tzitzimil,

Dígnate venir, *tzitzimil* verde,

ca ye nicyollalitiz, ye nicchichiuaz

porque ya le coloco el corazón, ya preparo

in ipiltzintecuhtli⁹⁵ ielchiquih.

el costillar de Piltzintecuhtli.

Nomatca nehuatl, niicnopiltzintli, niceteotl.

Yo mismo, yo soy el venerable huérfano, el dios único.

Mah tiquimelehuiti in macuiltonalleque.

No vengas a codiciar a los dueños de los cinco solares.

¿Cuix exzoque, cuix tlapaloque?

¿Acaso tienen sangre, acaso tienen color?

¡Tlacuele! Tla xihualhuia, nohueltiuh Xochiquetzal iquetzon.

¡Ea! Dígnate venir, cabellera de la nuca de mi hermana mayor Xochiquétzal.

Tla xichui, tlamacazqui Piltzintecuhtli ielchiquih.

Dígnate apresurarte, sacerdote pecho de Piltzintecuhtli.

Ye nimitzontlalilia, ye nimitzontpilhuilia

Ya coloco en ti, ya cuelgo en ti

in nepapan tlacualiztli, xochitlacualiztli.

las diversas viandas, las golosinas.

⁹² Así interpreta Serna, *op. cit.*, p. 328.

⁹³ Ser sobrenatural malévolo.

⁹⁴ Debe ser *exzoque*.

⁹⁵ Debe ser *Piltzintecuhtli*.

Cemanahuac yaz timotecaz, yaz timopiloz.

Nauhcahuic iquiahuc matizque;
nauhcahuic in quihualcuazque.

Ica paquizque, ica aahuiazque

in notlahuan tlamacazque, chiconatlapalleque,
tezcaixequ, quetzaltentzonmaxaliuhque,

iztaque tlamacazque.

Mah zan no te tonhuexcapehuaznecti, tonhuexcatlatlacoznecti.

Achtocopa taahuiaz, achtocopa tiquittaz

in iyollotli cozahuic, in eztli totonic.

Noxochayouh, ye moca nipanoz.

¡Ayaohuia, oh! ¡Ayaye, oa! ¡Aye, oa!

Ninotolinia, niicnopiltzintli, niceteotl.

Nohueltiuh, tecihuatlaqueme,

oc ximeehua'i, oc ximotlatiti.

Amo campa nimitzittaz, amo campa nimitznamiquiz.

Tetl ihunti, cuahuil ihuinti in nonehuian.

Niicnopiltzintli, niceteotl.

XVIII. PARA PESCAR CON ANZUELO

El pescador invoca al *picietl* (el golpeado nueve veces, el hecho crujir nueve veces, el hijo de Citlalcueye, la criatura de Citlalcueye) y se dice enviado de Xochiquétzal. Invoca a los anzuelos (divinidades curvas), pidiéndoles que cumplan su oficio (calmaréis el enojo, la aflicción), a la caña (sacerdote amarillo) y a objetos que Serna afirma que son escobas (dioses floridos).⁹⁶ Habla del camino que debe seguir (el camino de mi padre, el camino de mi madre, el que está humeando guijas, el que está humeando plumones). Habla a la lombriz (sacerdote blanco) para que se una al anzuelo (chichimeca rojo), y llama a todos los peces.

Tla xihualhuia, chicanauhtlateztotzonalli, chicanauhtlatecapanilli,

Dígnate venir, el golpeado nueve veces, el hecho crujir nueve veces,

Citlalcueye iconeuh, Citlalcueye itlacacihuatl.⁹⁷

el hijo de Citlalcueye, la criatura de Citlalcueye.

Ye niauh, niicnopiltzintli, niceteotl.

Ya voy, yo el verdadero huérfano, yo el dios único.

Ye nechtitlani in nota, in nonan in Xochiquetzal.

Ya me envía mi padre, mi madre, Xochiquétzal.

In nomatca nehuatl, in niicnopiltzintli, niceteotl.

Yo mismo, yo soy el venerable huérfano, yo soy el dios único.

Tla xihualhuian, tlacolteotl.

Dignaos venir, divinidades curvas.

Ye nican anquicehuizque in zumalli, in tequipachtli.

Ya aquí calmaréis el enojo, la aflicción.

Tla xihualhuia, cozauhqui tlamacazqui.

Dígnate venir, amarillo sacerdote.

Ye niauh, niicnopiltzintli, niceteotl.

Ya voy, yo el venerable huérfano, yo el dios único.

Tla xihualhuia, xochiteteo.

Dignaos venir, dioses floridos.

Tla ontlaehualo, tla ontlatlatillo;

Que ahí se levante, que ahí se esconda;

⁹⁶ Serna, *op. cit.*, p. 324.

⁹⁷ Debe ser *itlacacihuial*.



mah ce tlacatl nocontlaxioco-tonilitiquizti.

¿Catli nictlaloz?

Ca yehuatl, nota iohui; ma yehuatl notlallo.

¿Catlehuatl nictlaloz?

Yeyehuatl, nota iohui, in nonan iohui, in xatepopotocatoc, in ihuipopotocatoc.

Tla xihualhuia, in iztac tlamacazqui;

ye nican ihuan timonahuatquize in tlatlahuqui chichimecatl.

¿Cuix zan ce nicnotza? Ca zan mochi nicnotza,

in piltontli, in huehuentzin, in ilamatzin,

in aneneuilcan chaneque.

no sea que yo apresuradamente vaya a romperle a un hombre la tela enlazada.

¿Cuál camino recorreré?

Que sea éste, el camino de mi padre; que sea éste mi camino.

¿Cuál de ellos recorreré?

Éste, el camino de mi padre, el camino de mi madre, el que está humeando guijas,⁹⁸ el que está humeando plumes.

Dígnate venir, blanco sacerdote;

ya te abrazarás aquí del chichimeca rojo.

¿Acaso llamo sólo a uno? Que llamo a todos,

al niño, al venerable anciano, a la anciana venerable, a los habitantes de los recodos del agua.

XIX. OTRO CONJURO PARA EL MISMO EFECTO

Invoca el pescador al agua (mi madre Chalchicueye), notificándole que busca a los peces (mis tíos los sacerdotes, los dueños de siete alas, los dueños de ojos de niebla, los que tienen barbas enhiestas, la gente salpicada de hule, los que andan dispersos pesquisando por el mundo). Se dice enviado por la diosa de nuestro sustento, Xochiquetzal. Afirma que lleva el cebo (la variada comida). Habla a los peces, diciéndoles que los espera lo que posiblemente sea la parrilla (la venerable estera de fuego de su madre). Se dirige también al *picietl* para ofrecerle las primicias de la pesca.

Tla xihualhuia, nonan Chalchicueye.

Nican niquintemoz notlatlahuan, tlamacazque, chicocaatlalalleque,⁹⁹ ayauhixequé, quetzaltentzoneque, olchipinque tlacah,

nican xintinemih, cemanahuac quitlatemolitinemih.

Onechhualtitlan nohueltiuh,

Tonacacihuatl, Xochiquetzal. Onic-hualhuicac in nepapan tlacualiztli.

Dígnate venir, mi madre Chalchicueye.

Aquí andaré buscando a mis tíos, los sacerdotes, los dueños de siete alas, los de los ojos de niebla, los que tienen barbas enhiestas, la gente salpicada de hule,

los que andan dispersos, los que andan pesquisando por el mundo.

Me vino a enviar mi hermana mayor,

Tonacacihuatl, Xochiquetzal. Vine a traer la variada comida.

Nican niquinnamictico notlatlahuan tlamacazque.

Nican niquinhuicaz; ye quinhualchixtica.

Nohueltiuh, Tonacacihuatl.

Ontlayehcauh innan xihupelatzin;

ompa ammaaxitizque.¹⁰⁰

Tla xihualhuia, chicnauhtlateztotzonalli,

in Citlalcueye iconueh.

Mate tihuexcapeuhti.

Tipatiquittaz¹⁰¹ eztlitotonqui, yolotli cozauhqui.

Vendré a encontrar aquí a mis tíos los sacerdotes.

Yo los llevaré de aquí; ya vine a estar esperándolos.

Hermana mayor Tonacacihuatl.

Se concluyó la venerable estera de su madre;

allá llegaréis.

Dígnate venir, el golpeado nueve veces,

el hijo de Citlalcueye.

No vayas a empezar a obrar mal.

Tú verás primero la sangre caliente, el corazón amarillo.

XX. PARA PESCAR CON CERCAS

El pescador invoca a los peces, diciéndoles que ha colocado para ellos la cerca (vuestro resguardo de preciosas plumas amarillas, vuestra cerca de preciosas plumas amarillas), dentro de la que gozarán, deleitándose con el cebo. Los insta a entrar, porque los espera la diosa Tonacacihuatl para asarlos en la parrilla (vuestra estera de plumas preciosas amarillas, vuestra silla de plumas preciosas amarillas). Habla a todos los peces; pero ahuyenta al caimán (mi hermana mayor la del vestido pétreo femenino del signo de Flor) y a otros animales que tal vez sean nutrias (oscuro *conotli*, verde *conotli*). Por último, pide auxilio (irás a mi lado izquierdo) al *picietl*, para que lo guíe en la pesca (me guiarás en mi libro acuático, en mi palacio acuático).

Notlatlahuane, olpeyauhque, olchipinque,

quetzal itentzon, quetzal incuacuauh, quetzal imatlalpal.

Tla xihualhuia, tla xicihuican,

ca nican nammechnotza, ca nican nammechtemoa,

nomatca nehuatl, niicnopiltzintli, nicenteotl.

Onicannammechmanilico, onammechtequili

in ammozacuancihual,¹⁰² in ammozacuanchiman,

in itic ampaquizque, itic ammaahuiazque,

itic anquihualtemozque nepapan tlacualiztli, in xochitlacualiztli.

Tla xicihuican.

¿Cuix quinmozta, cuix quinhuiptla nitlatoa?

Niman, aman.

Ca nammechannaco, ca nammechhuicaz,

ca ammechchixtica nohueltiuh in Tonacacihuatl.

In onihualla.

Oammechhualtlazocohuili¹⁰⁴ in ammozacuancipal

in ipan ammotlalitacizque, ipan ammotecatizque.

Oh, tíos míos, los cubiertos de hule, los goteados de hule,

los de barbas de plumas preciosas, los de cuernos de plumas preciosas, los de alas de plumas preciosas.¹⁰²

Dignaos venir, dignaos apresurados,

que aquí os llamo, que aquí os busco,

yo mismo, yo el venerable huérfano, yo el dios único.

Yo vine a colocar aquí para vosotros, yo vine a cortar para vosotros

vuestro resguardo de preciosas plumas amarillas, vuestra

cerca de preciosas plumas amarillas,

en cuyo interior gozaréis, en cuyo interior os alegraréis,

en cuyo interior vendréis a buscar la diversa comida, la golosina.

Dignaos apresurados.

¿Acaso hablo mañana, hablo pasado mañana?

Luego, ahora.

Porque os vengo a atrapar, porque os llevaré,

porque os está esperando mi hermana mayor Tonacacihuatl.

Yo vine.

Os vino a extender vuestra estera de plumas preciosas amarillas, vuestra silla de plumas preciosas amarillas

en los que os llegaréis a sentar, en los que os llegaréis a echar.

¹⁰⁰ Debe ser *ammoaxitizque*.

¹⁰¹ Debe ser *Achtotipa tiquittaz*.

¹⁰² Puede ser también, en lugar de "plumas preciosas", "plumas enhiestas" o simplemente "enhiestas".

¹⁰³ Debe ser *ammozacuancehual*.

¹⁰⁴ Debe ser *Oammechhualtlazocohuili*.

⁹⁸ Dudoso. En todo caso, *xaltepopocatoc*.

⁹⁹ Debe ser *chicomatlalalleque*.

Ca ammechhualchialtitica
in iatolauh, in itlapancauhqui;

in ihuan anconcuatacizque, an-
conitacizque.

¿Cuix zan ce nicnotza? ¿Cuix
zan ce nictzatzilia?

Ixquich nicnotza,
in icnohuehue, in icnoilama,

in telpochtli, in tlamacazqui,
in zazo ixquich nictemoa,
in niicnopiltzintli, nicenteotl.

Nohueltiuh xochtonaltecihua-
tlaqueme,

mah nican tihualyati.

Intla nican nimitzittaz,
nimitzmictiz, nimitzpopoloz.

Ma oc neyahualoti, ma oc ne-
tlaliloti

yayauhqui conotli, xoxouhqui
conotli.

Ayac nican huallaz, ayac ni-
can niquittaz.

Tetl ihuintiz in nonehuian.

Niicnopiltzintli, nicenteotl.

Ye oc nican niquinnotza, ni-
quintemoa

in notlatlahuan tlamacazque,
olpeyauhque, olchipinque.

Tla xicihui, chichnauhtlatetzo-
tzonalli, chichnauhtlatecapa-
nilli,

ca ye te tinechonyacanaz
in naamoxco, in naatecpán.

Nican noopohecopa tonyetiaz.

XXI. PARA TRASPLANTAR MAGUEYES

El labrador habla al palo (sacerdote del signo Uno Agua) con el que sacará el pequeño maguey (venerable mujer Ocho Pedernal), para trasplantarlo en el sitio adecuado (el lugar bueno, el lugar abrigado). Habla también al maguey para convencerlo de la conveniencia del cambio.

¡Tlacue! Tla xihualmohuica,
tlamacazqui Ce Atl itonal.

Tiectepehuazque,¹⁰⁶ ticquetz-
tehuazque
in chicuetepecacihuatzin.

Nictlalitiuh, nictlalitiuh,

in campa cualcan, yeccan.

Nictlachpani oncan noconno-
tlaliliz, oncan mehuititiez.

¡Tlacueli! Xihualmohuica, chi-
cuetecpacihuatzin,
ca nican cualcan, yeccan.

Onimitztlachpani; nican time-
huititiez.

XXII. PARA CASTRAR MAGUEYES

El labrador llama al palo aguzado (sacerdote del signo Uno Agua) con que arrancará el cogollo del maguey, y dice que lo meterá en el centro de la planta (el venerable lugar de la caja del corazón) porque ésta ya está en edad adecuada (ya

Porque os están esperando
su atole aguado, sus sobras
despedazadas;

con ella habréis de comer, con
ella habréis de beber.

¿Acaso llamo sólo a uno?
¿Acaso grito sólo a uno?

A todos llamo,
al pobre viejo, a la pobre vie-
ja,

al joven, al sacerdote,
a todos los busco,
yo el venerable huérfano, yo
el dios único.

Mi hermana mayor, la de la
vestidura pétrea femenil de
signo Flor,

no vengas aquí.

Si yo aquí te viera,

yo te matara, te destruyera.

Que vaya a rodear, que esté
escondido

el oscuro *conotli*,¹⁰⁵ el verde
conotli.

Ninguno vendrá aquí, a ningun-
o veré aquí.

La piedra se embriagará por
mi causa.

Yo soy el venerable huérfano,
yo soy el dios único.

Aún aquí los llamo, los busco

a mis tíos los sacerdotes,
los cubiertos de hule, los go-
teados de hule.

Dígnate apresurarte, el golpea-
do nueve veces, el hecho
crujir nueve veces.

porque ya me guiarás tú
en mi libro acuático, en mi pa-
lacio acuático.

Aquí irás a mi lado izquierdo.



creció el vientre). Habla después al raspador de cobre (chichimeca rojo) con el que limpiará el hueco para que se inicie la instilación (la harás que se restaure el rostro, la harás lagrimear, la harás llorar, la harás entristecerse, harás que sude, harás que sus ojos manen).

Tla xihualmohuica, tlamacaz-
qui Ce Atl itonal,
ca ye axcan, ca otihueiac

chicuetecpacihuatzin.

Ca moyolcaltzinco noconaquiz

tlamacazqui Ce Atl itonal.

¡Tlacue! Tla xihualmohuica,
tlatlahuqui chichimecatl.

¡Tla! Axcan, tla xicpopoa chi-
cuetecpacihuatzin.

Iyollocalco tinemiz.

Ticmixcualtiliz, ca ye axcan ti-
quixayotiz,

ticchoctiz, tictlaocoltiz,

tiquitonaltiz, tiquixmemeyalo-
tiz

in chicuetepecacihuatzin.

XXIII. OTRO CONJURO PARA TRASPLANTAR MAGUEYES

Pide el labrador a la tierra que reciba la planta de maguey que le encomienda (en tus manos la pongo), y que la proteja (llévala en brazos, abrázala) hasta que él vaya a cuidarla.

Tla xihualhuia, nonan Tlal-
teuctli,

ca ye momac nocontlalia
in nohueltiuh chicuetepecaci-
huatl.

Huel xicnapalo, huel xicna-
huatequi.

Amo quexquich cahuitl in ni-
hualittaz,

ca zan macuilaman nic-hua-
littaz.

Ixco, icpactzinco nitlachiaz.

Dígnate ser compañero, sacer-
dote del signo Uno Agua,
porque ya ahora, porque ya
creció el vientre
de la venerable mujer Ocho
Pedernal.

Porque yo meteré en tu vene-
rable lugar de la caja del
corazón
al sacerdote del signo Uno
Agua.

¡Ea! Dígnate acompañar, chi-
chimeca rojo.

¡Ea! Ahora, dígnate limpiar a
la venerable mujer Ocho
Pedernal.

Vivirás en el lugar de la caja
de su corazón.

Tú harás que se restaure su
rostro, porque ahora la ha-
rás lagrimear,

la harás llorar, la harás entris-
tecerse,

la harás sudar, harás que sus
ojos manen

a la venerable mujer Ocho Pe-
dernal.

XXIV. PARA SEMBRAR MAÍZ

Invoca el labrador a su bastón plantador (sacerdote del signo

¹⁰⁵ Ignoro el significado de la palabra *conotli*.

¹⁰⁶ Debe ser *Tiectepehuazque*.

¹⁰⁷ Literalmente "cinco horas". Ruiz de Alarcón dice: "cinco instantes".

Uno Agua), diciéndole que ya han llegado las nubes (los sacerdotes, sus varones) y que es tiempo de sembrar el maíz (noble estimado Siete Serpiente). Se dirige luego al grano, diciéndole que ha de llevarlo un pequeño cestillo (cestillo de nuestro sustento) después de que estuvo guardado en la troje (tu venerable madre). Luego se dirige a la tierra (el espejo cuyo afeite está echando humo) para encargarle la semilla.

Tla xihualmohuica, tlamacazqui Ce Atl itonal, ca ye axcan oyecoque tlamacazque.

Axcan niccahuaco tlamacazqui, tlazopilli, Chicomecoatl.

Tihuan, ca nican ca tonachiquiuhitli mitzotlatoctiz,

ca ye ixquich cahuitl mitzpixicatca in monantzín.

Oyecoque tlamacazque, ioquichtihuan.

Tla xihualmohuica, tlamacazqui Ce Atl itonal, ca nican tictlallanhuizque

in tlamacazqui Chicomecoatl ¡Tlacue! Xihualhuia, tezcaltl ixahual poztocatimani,¹⁰⁸ ca ye mopan nictlaliz in tlazopilli Chicomecoatl,

ca nican cualca mahuititiez,¹⁰⁹

ca ye omecahuique tlamacazque.

XXV. OTRO CONJURO PARA EL MISMO EFECTO

El labrador invoca a la semilla (mi hermana mayor, Tonacacihuatl) y a la tierra (Tlaltecuhitli), a la que pide que cumpla con su deber (no te avergonzarás, no empezarás a obrar mal, no actuarás mal).

Nomatca nehuatl, nitlamacazqui.

Tla xihualhuia, nohueltiuh Tonacacihuatl.

Tla xihualhuia, Tlaltecuhitli; ye momacpalco nocontlalia

in nohueltiuh Tonacacihuatl.

Amo timopinauhtiz, amo tihuexcapehuaz, amo tihuexcatlatlaco.

¿Cuix quinmoztlá? ¿Cuix quihuiptlá?

In ixco, icpac ntlachiaz,

in nohueltiuh Tonacacihuatl.

Niman, iciuhca, in talticpac hualquiaz.

In nicmahuizoz, in nictlapaloz in nohueltiuh Tonacacihuatl.

Dígnate acompañar, sacerdote del signo Uno Agua, porque ya llegaron los sacerdotes.

Ahora vengo a dejar al sacerdote, al noble estimado, a Siete Serpiente.

Vamos, que aquí está el cestillo de nuestro sustento que te hará ir por el camino, porque durante todo el tiempo te estuvo cuidando tu venerable madre.

Llegaron ya los sacerdotes, sus varones.

Dígnate acompañar, sacerdote del signo Uno Agua, que aquí pondremos bajo la tierra

al sacerdote Siete Serpiente. ¡Ea! Ven, espejo cuyo afeite está echando humo, porque ya en ti colocaré al noble estimado Siete Serpiente,

que en este buen lugar se reconfortará,

que ya llegaron los sacerdotes.

Yo mismo, yo soy el sacerdote.

Dígnate venir, mi hermana mayor Tonacacihuatl.

Dígnate venir, Tlaltecuhitli; ya en la palma de tu mano coloco

a mi hermana mayor Tonacacihuatl.

No te avergonzarás, no empezarás a obrar mal, no actuarás mal.

¿Acaso hasta mañana? ¿Acaso hasta pasado mañana?

Yo miraré su rostro, sobre ella,

a mi hermana mayor Tonacacihuatl.

Luego, pronto, vendrá a salir sobre la tierra.

Honraré, saludaré a mi hermana mayor Tonacacihuatl.

Yo mismo, yo soy el sacerdote.



Tla xihualhuia, nohueltiuh Tonacacihuatl.

Ye nimitzoncahuaz in nochalchihuhcontzínco.

Nauhcampa xitlaquitzi.¹¹⁰ Amo timopinauhtiz.

Motech nihiyocuz, motech niceceyaz, in niicnopiltzintli, in nicenteotl, in tinohueltiuh, titonacacihuatl.

Dígnate venir, mi hermana mayor Tonacacihuatl.

Yo te dejaré en el venerable lugar de mi vasija de piedra verde preciosa.

Por cuatro lados te sostendrás. No te avergonzarás.

En ti tomaré aliento, en ti descansaré, yo el venerable huérfano, yo el dios único, de ti, mi hermana mayor, de ti que eres Tonacacihuatl.

XXVII. PARA SEMBRAR CALABAZAS

Dice el labrador a la tierra que pondrá en su interior la pepita de calabaza (Uno Pedernal), y le pide que la proteja contra las hormigas (sus tíos, los habitantes de la casa de las fieras, los rojos chichimecas, los cargadores de cabezas encantadas). Dice también que los insectos serán obstaculizados en su depredación por los zarcillos de la planta (la cuerda de nuestro sustento, los intestinos encantados).

Tla xihualhuia, nonan Tlaltecuhitli aquetztimani,

nota Ce Tochtli.

Momacpalco nocontlalia Ce Tecpatl.

Ma huel xicmapiqui, xicmatzollo.

Amo quillehuizque in itlahuan

tecuanchamecan, tlatlahuque chichimecah.

Nican motetzahuizque in tlamacazque.

Ic motetzahuizque, ic moximecaninazque,¹¹¹

in tonacamecatl, in nahualcuetlaxcolli,

ic moxitepotlaminazque¹¹² in nahualtzontecomeme.

Xihualauh, Tlaltecuhitli.¹¹³

Aman yequene; amo timopinauhtiz,

amo tihuexcapehuaz, amo tihuexcatlatlaco.

Dígnate venir, mi madre Tlaltecuhitli, que está boca arriba,

mi padre Uno Conejo.

En la palma de tu mano coloco a Uno Pedernal.

Enciérralo bien en la mano, enciérralo en tu puño.

No lo codiciarán sus tíos

los habitantes de la casa de las fieras, los chichimecas rojos.

Aquí se espantarán los sacerdotes.

Con ellos se espantarán, con ellos se enlazarán los pies,

con la cuerda de nuestra carne, con los intestinos encantados,

con ellos se trabarán los pies, tropezando, los cargadores de las cabezas encantadas.

Ven, Tlaltecuhitli.

Tampoco ahora; no te avergonzarás,

no empezarás a obrar mal, no actuarás mal.

XXVIII. PARA SEMBRAR CAMOTES

El labrador se dirige al Sol, mostrándole el pedazo de raíz (mi

¹¹⁰ Debe ser *xitlatzitzqui*.

¹¹¹ Debe ser *moximecaninazque*.

¹¹² Debe ser *moxitepotlaminazque*.

¹¹³ Debe ser *Tlaltecuhitli*.

¹⁰⁸ Debe ser *poctocatimani*.

¹⁰⁹ Debe ser *mehuititiez*.

muslo, mi cabeza) que va a sembrar, posiblemente atado a otro vegetal al que Ruiz de Alarcón menciona como junco (la flor que muerde los labios de la gente, la flor que hace dormir los brazos de la gente). Habla también del sustento que se procurará con la siembra del camote.

Nomatca nehuatl, niicnopiltzintli, nicenteotl.

Tla xihualhuia, notlatla, tlamacazqui Nanahuatzin, ca nican niqulpia nometzcuauihyo, nictoca.

Tla xihualhuia, notlatla Nanahuatzin, ca nican niqulpia notzontecan, ca ica noconigria¹¹⁴ in nohueltiuh, in tetencuacuaxochitl, temacochihuiaxochitl.

Itetzinco nihiohuiz, itetzinco nipatiz, niicnotlacatzintli.

Yo mismo, yo soy el venerable huérfano, yo soy el dios único.

Dígnate venir, tío mío, sacerdote Nanahuatzin, porque aquí ato mi muslo, lo planto.

Dígnate venir, tío mío, Nanahuatzin, porque aquí ato mi cabeza,

porque con ella ato a mi hermana mayor, la flor que muerde los labios de la gente, la flor que hace dormir los brazos de la gente.¹¹⁵

A su venerable lado respiraré, a su venerable lado sanaré, yo el venerable pobre.

XXIX. PARA SABER QUIÉN ROBÓ EL MAÍZ O EL ANIMAL

Se usa en este caso un procedimiento adivinatorio que consiste en recorrer con la mano derecha del conjurador el antebrazo del robado, pronunciando un conjuro que anteriormente publicó,¹¹⁶ pero agregando al final las siguientes palabras:

Tla tiqutilican teteo ipiltzin aquin oquihiuicac, ac oquichtequili itonacayotzin, anozo iyolcatzin.

Que veamos quién le llevó, quién le robó al venerable hijo de los dioses su venerable maíz, o quizá su animalito.

¹¹⁴ Debe ser *noconilpia*.

¹¹⁵ Versión dudosa.

¹¹⁶ *Op. cit.*, conjuro V, p. [lii].

XXX. PARA ENCONTRAR A LA ESPOSA

Se usa el mismo procedimiento adivinatorio que en el caso anterior, con igual conjuro, pero terminando así:

Tla tiqutilican campa catqui, campa oya.

Azo hueca oya, azo ayocomo neciz.

¿Onca?

Ye oc onca inamitzin¹¹⁷ ino-tlacatl.

¿Aquin oquihiuicac?

¿Aquin oquichtec?

Que veamos dónde está, a dónde fue.

Quizá fue lejos, quizá ya no aparecerá.

¿Allí?

Aún está allí la venerable esposa del pobre hombre.

¿Quién la llevó?

¿Quién la robó?

XXXI. OTRO CONJURO PARA EL MISMO EFECTO

Se arroja el maíz sobre un lienzo, y descubre el conjurador lo que busca por la posición de los granos. Ya he publicado el conjuro entre los usados por los médicos,¹¹⁸ pero cambia el final:

Itic nontlachiaz in namox, in notezcauh

in tlein quitequipachoa in icnotlacatl, teteo ipiltzin,

campa oya, campa nemi in inamictzin.

¿Azo hueca oya?

Ca ye oc onca.

Miraré en el interior de mi libro, de mi espejo

qué es lo que angustia al miserable hombre, el venerable hijo de los dioses, a dónde fue, dónde vive su venerable esposa.

¿Acaso fue lejos?

Porque ya está allí.

XXXII. PARA ENCONTRAR EL ANIMAL PERDIDO

Se usa el mismo procedimiento adivinatorio que en el caso anterior, con igual conjuro, pero terminando así:

¿Campa oya teteo ipiltzin iyolcaton?

¿Azo oquichtequilique?

¿Azo hueca oquihiuicac?

¿Ca?

Zan cana nemi.

¿A dónde fue el animalillo del venerable hijo de los dioses?

¿Quizá se lo robaron?

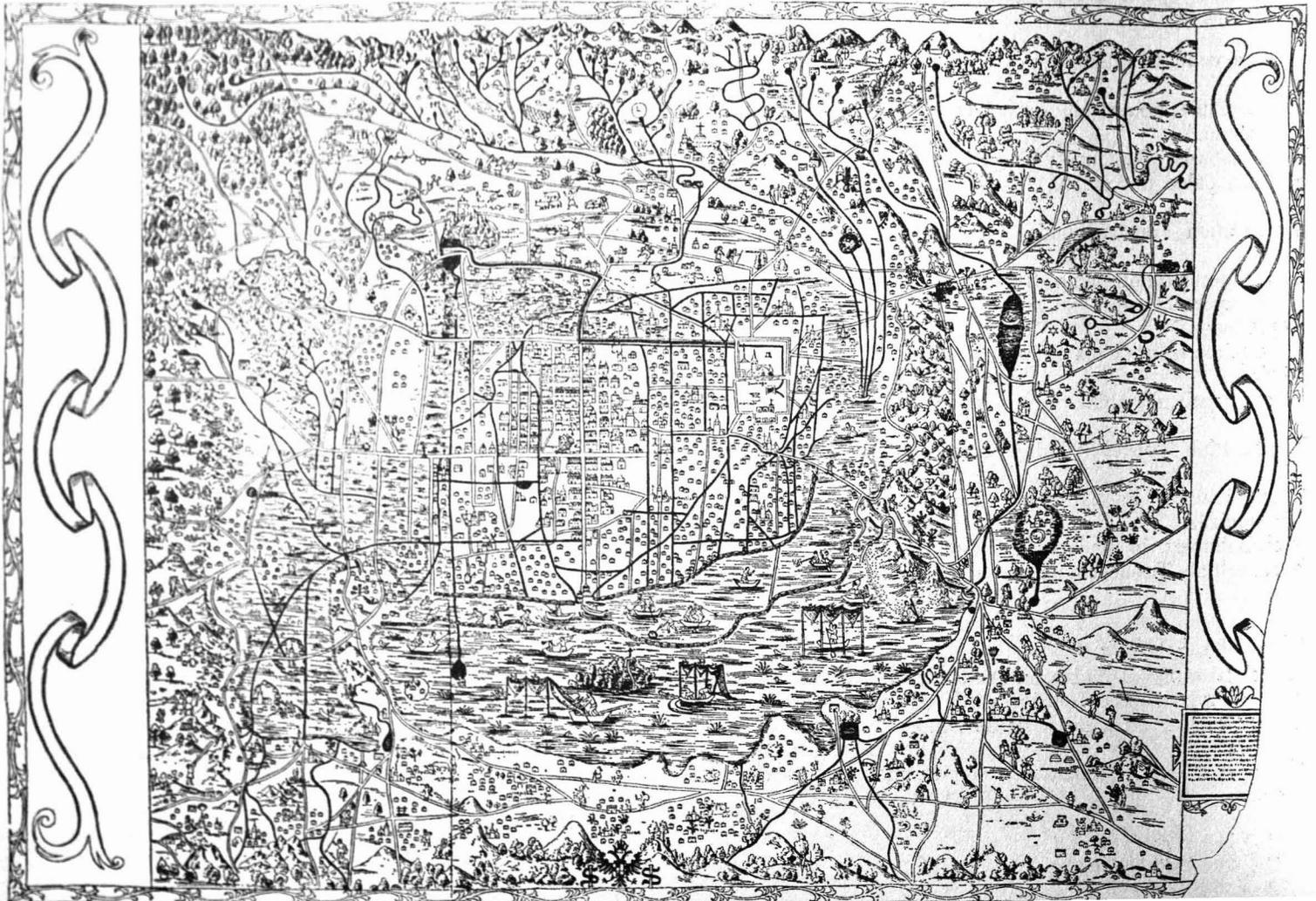
¿Quizá se lo llevaron lejos?

¿Está?

Sólo anda por algún lado.

¹¹⁷ Debe ser *inamictzin*.

¹¹⁸ *Op. cit.*, conjuro IX, p. [liv].



Vaz Ferreira y las bases para un filosofar americano

Arturo Andrés Roig

Y no hay regla práctica, salvo el pensar mucho y con mucha sinceridad y mucha buena voluntad.

Vaz Ferreira: *Lógica Viva*.

Podría ser entendida la historia de la filosofía como un largo proceso, en el cual, reincidentemente se ha visto el hombre obligado a desenmascarar la permanente ambigüedad del término mismo de "filosofía", que ha implicado e implica tanto las formas del saber crítico, como las del saber ideológico. Mas, para que aquella ínsita ambigüedad sea vista, es necesario tener conciencia de lo ideológico, hecho que supone a su vez toda una manera muy viva de entender la naturaleza del concepto, instrumento con el que se expresa tradicionalmente la filosofía desde los griegos.

Los pensadores que creyeron posible una radical instalación en el concepto, y por tanto un fácil rechazo de todas las formas que consideraron preconceptuales, entendieron haber superado toda ambigüedad, y con ella todo lo espúreo que la vida introduce en las formas del pensar libre. En esta línea se encuentra de modo interesante la filosofía kantiana. Conocido es el pasaje aquel del prefacio a la segunda edición de la *Crítica de la Razón Pura*, en el que el maestro de Königsberg, hablaba con entusiasmo del hecho para él irrefutable del acabamiento de la lógica, que había nacido completa en manos de Aristóteles, y que después del filósofo griego "no ha podido dar un paso adelante". Por esto mismo le parecía inaceptable el intento de "extensión" de la lógica, llevado a cabo por algunos modernos que habían pretendido agregarle ciertos capítulos de psicología, de metafísica o de antropología, tema éste último que el mismo Kant nos aclara, versaba "sobre los prejuicios, sus causas y sus remedios".

Hegel habrá de heredar esta fe en una ciencia lógica estricta, que concibe la posibilidad de alcanzar al concepto en su pureza, desprendido de todo lo que pueda entenderse agregados preconceptuales o paraconceptuales. Expresa el maestro de la *Fenomenología del Espíritu* esta concepción en su distinción entre "concepto" y "filosofema", considerando que éste último, es el concepto no desprendido aún de la representación, y por tanto no objeto propio de la lógica. Y es al precio de esta distinción, que postula luego Hegel nada menos que la posibilidad de la libertad, como reencuentro del pensar consigo mismo.

De esta manera lo ideológico, marginado como realidad extraña al concepto, liberaba a los filósofos de su presencia y los dejaba

cómodamente instalados en una especie de saber puro al que denominaron filosofía. Pero la filosofía seguía, a pesar de esto, siendo una realidad tremendamente ambigua que exigía nuevas formas de crítica, más vivas, por lo mismo que seguía ocultando en su seno todo aquello que creía haberse expulsado de ella.

Aquella psicología y aquella antropología, capítulos ilegítimos de la lógica para Kant, constituyen justamente parte fundamental de lo que da sentido y valor a la obra del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, y en particular a su clásico y siempre actual libro *Lógica Viva*, publicado hace ya 62 años y que constituye un verdadero hito en el desarrollo de la filosofía latinoamericana.

Dos importantes líneas de pensamiento confluyeron fecundamente en la obra filosófica de Vaz Ferreira: una de ellas, fue la de aquellos modernos a los que se refiere Kant, integrada en sus orígenes por todos los pensadores del siglo XVIII que intentaron la elaboración de una "lógica de los prejuicios", línea que se mantuvo viva en el positivismo inglés, en particular en manos de Stuart Mill; la otra es la que deriva de Hegel y que los eclécticos franceses del siglo XIX difunden imponiendo la necesidad de una visión dialéctica del desarrollo del pensamiento. De este modo, en contra de la tradición kantiana y hegeliana y con la ayuda del pensar de origen dieciochesco, se amplía la lógica; y en contra de la tradición ilustrada, apoyándose en esto necesariamente en Hegel, si bien recibido indirectamente, se le reconoce su naturaleza dialéctica. Estaban dadas de este modo las bases para alcanzar una temática viva y fecunda, desde la cual Vaz Ferreira se nos aparece como uno de los más significativos intentos de filosofar americano y a la vez como uno de los precursores del pensar crítico contemporáneo, que principalmente con el marxismo, el freudismo y la lingüística, han dado entrada amplia a aquel capítulo de antropología negado por Kant. Y no nos cabe duda alguna, que en nuestros días estamos viviendo ya plenamente aquella revolución en la lógica que de modo agorero anticipaba Vaz Ferreira hace tantos años: "Hoy día se está produciendo —decía— una revolución, todavía parcialmente inconsciente, en la lógica, que la transformará, y que depende del descubrimiento de la verdadera función de los términos, del descubrimiento de las verdaderas relaciones ideo-verbales: qué es el lenguaje, para qué sirve, qué es lo que podemos expresar y qué es lo que no podemos expresar."¹

La crítica a la noción de "sistema" muestra precisamente la clara conciencia de lo ideológico en Vaz Ferreira. Se encuentra enraizada, como hemos adelantado, en la tradición dieciochesca del tema, hecho puesto de manifiesto claramente en las clásicas expresiones de "espíritu de sistema", "preocupaciones de escuela", etc. usadas por nuestro autor. Un sistema "con nombre", hecho de tal manera que se nos muestra "con fórmula para resolverlo todo" ha nacido, por lo general —nos dice— "por supresión", caso común entre los sistemas filosóficos y los sociales; a su vez, hay una

simplificación, consecuencia directa de aquella supresión, de modo tal que "tener un sistema se diferencia de no tener un sistema en que con una sola palabra se puede explicar todo lo que se piensa"; de donde proviene además una cierta "originalidad" que les viene a determinados sistemas no de su riqueza precisamente, sino de lo que se ha suprimido; esa simplificación por supresión, alcanza una estructura clara, formalmente rigurosa, de modo tal que bien puede decirse que el "espíritu de sistema" es geometrizador; por último, tales sistemas, así contruidos, se presentan cerrados y cristalizados.²

Vaz Ferreira propone como remedio para superar las consecuencias del "espíritu de sistema", que no nos reduzcamos a pensar con una sola idea, sino que tratemos de pensar "con todas las ideas posibles", y centra, según el mismo lo declara, toda su enseñanza en esto.³ Dejemos de lado la consideración de este remedio que no parece alejarse mucho de la noción de "sistema incompleto" de los eclécticos franceses, y atendamos más bien a lo que entendemos que es ciertamente importante en todos estos desarrollos: la cuestión de la causa por la cual, el "espíritu de sistema" lleva a tener en cuenta una idea solamente y a pensar con esa sola idea. Allí sí que Vaz Ferreira se nos aparece aportando algo que lo aleja fuertemente de la escuela ecléctica en la medida que ésta lo había desplazado o ignorado: que el "espíritu de sistema" es simplificador, geometrizador y cerrado como consecuencia de las "preocupaciones de escuela"⁴ tal como decían los ilustrados, en otras palabras, debido a ser un modo prejuiciado de juzgar sobre la realidad. Hay en la raíz de todo sistema como móvil profundo, una cierta ansia de seguridad, claramente visible en el sentimiento de desamparo y de pérdida que se produce cuando el sistema —verdadero refugio y defensa— pierde su claridad geométrica. La gente obra "como si tuviera miedo a la complejidad real de las cosas, que desconcierta sus juicios, que quita a éstos su simplicidad y su geometrismo".⁵ Este miedo de perder la visión simple y parcializada dentro de la cual no entran las visiones simples y parcializadas de otros, frente a las cuales somos hostiles, es sin más una manifestación de lo ideológico. Sólo así se explica esta extraña relación que Vaz Ferreira ve claramente, entre geometría y seguridad y entre carencia de geometría y miedo. El "sistema", pues, en cuanto fruto del "espíritu de sistema" se transforma en un síntoma de una tensión interna, y en tal sentido es respuesta ideológica; a eso se debe precisamente lo difícil que es superar la "impresión de abandono", y el "sentimiento de pérdida" en los que cae el hombre cuando es liberado de aquella tensión por la vía de la sinceridad y la buena voluntad.

Hay todavía otras causas que motivan lo ideológico, si bien ellas no aparecen explícitamente desarrolladas por Vaz Ferreira, debido en parte a su rechazo e incompreensión de los conceptos de "clase social" y de "conciencia de clase".⁶ Su fuerte denuncia de un



Cher monsieur Vaz Ferreira

Je vous remercie beaucoup pour le don précieux, que vous m'avez offert. J'ai déjà commencé de lire votre œuvre sur la pragmatisme. Je me suis pas préparé à trouver, qu'il donne une définition bien imparfaite de la vérité. Mais si j'étais pragmatiste je répondrais à votre critique de pragmatisme de la vérité parce que la vérité existe et existe pas en soi, mais seulement donne une définition de vérité d'un énoncé en relation avec un contexte donné et bien déterminé (limité) de correspondance. Une vérité qui est vraie relative à un certain système restant de conséquences ne l'est plus relativement à un système plus étendu de conséquences.

orden social injusto, como también de ese estado intelectual y moral al que denomina "anestesia para los absurdos y para los males", suponen necesariamente la afirmación de una sociedad opresora en la que mediante un ejercicio de domesticación de la conciencia se ha llegado a un embotamiento que impide sentir "el dolor de los que sufren", como también percibir el estado generalizado de violencia sobre el cual aquella sociedad opresora se ha instalado.⁷ Los "sistemas sociales" surgidos de esta situación, han de ser también parciales y cerrados y el interés, en cuanto móvil claramente en este caso de lo ideológico, explica esa hostilidad contra lo "inesperado", contra lo que se considera "no-integrable" en el sistema y que constituye la única vía para lograr justamente nuestra liberación de los prejuicios o "preocupaciones".⁸ Por donde a partir de esta temática Vaz Ferreira viene a reconocer de hecho la realidad de una "conciencia de clase", en la que él mismo se encuentra instalado de modo crítico, la de la burguesía liberal uruguaya de comienzos del siglo XX. La "sinceridad" en cuanto apertura de espíritu, es también en este caso, según piensa nuestro autor, lo que puede salvarnos de ese aferramiento respecto de nuestros ideales y de nuestras esperanzas, que nunca son tan inocentes como creemos, pues, "aun en la vida del hombre más elevado y puro, hay mal realizado, daño causado, dolor producido".⁹ Resulta pues, claro que el lugar donde se ha de estudiar el concepto, no es ya aquel en el que lo veía la lógica tradicional y que su estudio se realiza ahora en el acto mismo de la comunicación, en donde precisamente, lo lógico se muestra con toda su rica complejidad y en donde la filosofía se descubre en su ambigüedad intrínseca.

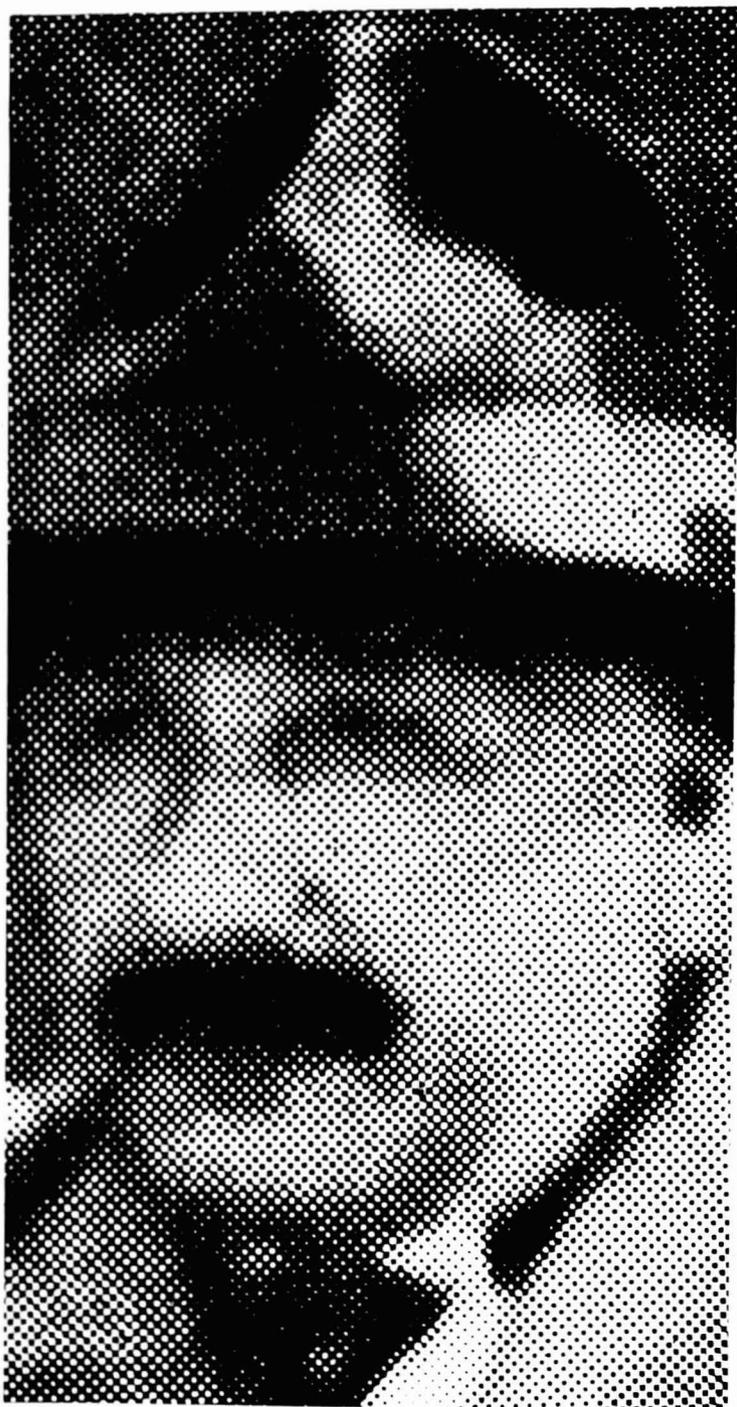
La crítica a la noción de "sistema" se da acompañada en Vaz Ferreira, de una toma de posición respecto de lo dialéctico. Su actitud dentro del panorama rioplatense es por otra parte altamente singular. Ya dijimos que esta problemática la ha recibido indirectamente del pensamiento hegeliano a través de la filosofía francesa ecléctica. Frente a José Enrique Rodó, en quien también es visible la presencia del pensar ecléctico, y a José Ingenieros que en su libro *Psicología biológica* aparecido en Buenos Aires casi al mismo tiempo que *Lógica viva* y en donde lo ecléctico es totalmente rechazado, Vaz Ferreira se nos presenta como el único escritor que asume claramente la problemática dialéctica que presentaba el eclecticismo, e intenta superarla desde adentro. En líneas generales podríamos decir que nuestro autor, apoyado en su conciencia de lo ideológico y de la crítica a la noción de sistema, que ya hemos visto, denuncia la pretendida dialéctica de los eclécticos como un puro verbalismo historiográfico, que ha llevado a ignorar el verdadero terreno en el que se juega el movimiento del ser, como también denuncia la actitud del hombre vulgar que se coloca fuera de toda actitud dialéctica en una posición radicalmente ideológica.

Decíamos que Vaz Ferreira deseaba estudiar el concepto en el acto mismo de la comunicación; pues bien, debido a esta exigencia no podía menos que conceder una importancia muy grande a ciertas formas, que el concepto presenta en aquel acto como consecuencia de motivos que la lógica tradicional había considerado extraños a su objeto; entre esas formas, la paralogística es una de las más interesantes y a ella se encuentra dedicado casi por completo *Lógica viva*; por otro lado, Vaz Ferreira ve con acierto, que dentro de los paralogismos, el llamado de falsa oposición pone en juego la suerte toda de la dialéctica. No cabe duda que este paralogismo, es estimulante para la vida y el pensamiento, siempre y cuando en un momento dado seamos capaces de descubrirlo como tal, pues, de lo contrario la fuerza propia del pensar, resulta gastada en pura pérdida¹⁰ y el factor que nos impide desenmascarar la falsa oposición y que nos hace tomar como contradictorios términos que tan sólo son contrarios, es el ideológico.

Frente al hombre común, para el cual lo contradictorio se da a la vez tanto en el pensar como en el ser, Vaz Ferreira trata de probar que la oposición contradictoria es sólo producto del pensamiento, mientras que en el ser se dan únicamente los contrarios; en otras palabras, todo su esfuerzo consiste en mostrar que los opuestos sólo son contradictorios en el plano subjetivo, porque en el objetivo son simplemente contrarios; y si los opuestos fueran contradictorios objetivamente, no habría posibilidad alguna de un proceso integrativo de los opuestos en unidades superiores, no sería posible lo dialéctico. De esta manera, pues, lo ideológico juega en el sentido de objetivar una realidad pensada como absoluta, por motivos no lógicos, siendo que la realidad es siempre relativa.

Frente al filósofo ecléctico que no negaba el hecho dialéctico sino que por el contrario entendía haber fundado su filosofía en él, Vaz Ferreira mostrará la debilidad de su posición mediante un desplazamiento hacia lo concreto. Por un lado denuncia la carga ideológica del concepto, hecho que los eclécticos, en su rechazo del pensamiento dieciochesco habían ignorado y por el otro, pone en claro la inutilidad de una dialéctica que queda satisfecha con un escolar inventario historiográfico de sucesivas escuelas filosóficas, en el cual aquélla se ejerce.

Pero los eclécticos no sólo se le aparecen manejando una floja dialéctica, hay todavía otros aspectos derivados que son más graves; por de pronto, al no reconocer lo ideológico no pueden denunciar el sentido paralogístico de los sistemas opuestos que se proponen luego sintetizar desde una posición superadora, y se quedan en el mismo plano del hombre vulgar; de ahí que su dialéctica sea algo puramente artificial que trabaja con "teorías cristalizadas".¹¹ La única vía para salvar esta situación y alcanzar una "polarización libre" que permita el juego dialéctico por lo mismo que los términos opuestos no se los ve como contradicto-



rios, consiste en regresar a los hechos mismos, en ponernos "antes que la teoría". De este modo se da el paso de una lógica no-dialéctica, pero que creía ingenuamente serlo debido a que no había realizado una verdadera crítica del "sentido común", a una lógica dialéctica. Esta será natural, no artificial, será expresión de la relatividad infinita de lo real mismo; las "relaciones lógicas" que aparecen ahora serán relaciones dialécticas por lo mismo que son relaciones reales y las teorías, doctrinas o sistemas serán entendidos, en lo que afirman, como momentos de la totalidad del ser con referencia al cual poseen, en última instancia, unidad. De este modo, si bien el importante esfuerzo de Vaz Ferreira no significó un total desprendimiento del eclecticismo en cuanto que los "opuestos" son vistos como "complementarios" y la "superación" es entendida como "conciliación", estaban dadas las bases para alcanzar un saber dialéctico valiosamente apoyado en una actitud crítica.

Ahora bien, lo que más nos interesa destacar es que con todos estos desarrollos que hemos presentado muy apretadamente, se echaban también las bases para la organización de un pensar latinoamericano. Vaz Ferreira hereda el mensaje americanista de Rodó y lo completa y perfecciona en sus escritos con una técnica filosófica y una actitud crítica que no había alcanzado el autor del *Ariel*. En efecto, el libro *Conocimiento y acción* (1908) responde a las mismas exigencias espirituales que movieron a Rodó a defender la existencia de una concepción del mundo y de la vida nuestras, en contra de una nordomanía avasalladora, pero con una diferencia realmente importante: que Vaz Ferreira alcanza un nivel epistemológico ciertamente notable, riguroso y claro, que muestra la debilidad intrínseca del pragmatismo como doctrina, y por ende el espíritu pragmático del cual es expresión filosófica. No menos valiosa es en esta misma línea de pensamiento, la crítica a la pedagogía norteamericana llevada a cabo por nuestro autor.

Mas, no radica tanto en estos aspectos, como en otros que intentaremos mostrar, el aporte realmente valioso de Vaz Ferreira para la fundamentación de la posibilidad de un pensar latinoamericano, dentro del cual Francisco Romero lo declaró con toda razón uno de sus "fundadores". Tal vez lo principal haya sido el haber puesto al descubierto la radical ambigüedad de la filosofía, al afirmar que no hay conceptos puros y que en última instancia todo concepto encubre siempre formas de la representación lo cual hace de la filosofía en sus manos una herramienta efficacísima para el análisis de nuestros procesos intelectuales. Y como consecuencia directa de esta tesis, claramente implícita en sus escritos, surge otro aspecto no menos importante: el de la denuncia de la alienación que supone dialectizar sistemas y no hechos sobre todo debido a ser los sistemas, importados y los hechos, nuestros. En efecto, el paralogismo de falsa oposición, adquiere entre nosotros, una fuerza mayor que en Europa en donde las posiciones surgen

Il y a, que je ne suis pas de cette manière de voir le problème; mais si on regarde de cette manière les choses, alors disparaît l'erreur que vous mentionnez, mais si vous considérez, que cette remarque ne change rien à une critique de l'emploi, que j'ai fait de un doctrine. Si on prend garde de la vérité, qui est pratique, de faire d'un homme toutes les conséquences possibles et nécessaires à la vérité, le pragmatisme ne nous offre aucun moyen pour choisir et pour juger. Si on remarque de plus, que la définition du pragmatisme de la vérité est insuffisante, pour qu'il détermine pas le sens de tout, conséquence (qui devient être de valeur, pratique). Si on cherche de compléter ce sens de une, alors on aperçoit facilement, que la difficulté principale qui me caractérise, si on veut définir la vérité n'est pas résoudre même pas touchée - par la théorie pragmatiste. Je regrette beaucoup de ne plus avoir la possibilité de traiter toutes ces questions avec vous en parlant à cause des devoirs (compromis) de vous-même de tout mon cœur.

A. Einstein

28. Excusez le Français épouvanté. Mais je vois, que vous le préférez à une lettre Allemande.

29. Je vois, que le concept "vérité" ne peut pas être traité uniquement du problème de la "réalité".

en relación con su realidad social y cultural, mientras que aquí prescindimos de esa realidad y los recibimos como sistemas puros, por donde aquel paralogismo viene a ser un vicio consustancial a la importación y adopción externa de las diversas filosofías.¹² La única manera de superar esta alienación, que nos lleva a encontrarnos satisfechos de un saber verbal importado, sobre el cual ensayamos respuestas, es la de afirmar una facticidad propia sobre la que habremos de ejercer nuestra tarea dialéctica. Digamos para terminar ya que, aquella valiosa exigencia de Vaz Ferreira de "regresar a los hechos" implica el reconocimiento de la dignidad ontológica tanto del sujeto que ha de llevar a cabo la tarea, como del objeto, los "hechos", que son sin más, nuestros hechos, nuestra facticidad. Justamente es desde esta dignidad ontológica del hombre americano y de Latinoamérica, que es posible desenmascarar el saber importado, denunciar el espíritu imitativo y arrojar por la borda todo lo inauténtico. Una noción de sustancia que tiene su raíz en el pensamiento leibniciano, conocido en el Río de la Plata también a través del espiritualismo francés finisecular, da fuerza a todos estos planteos a lo largo de los escritos de Vaz Ferreira y nos confirma en nuestra necesidad no sólo de alcanzar una autoconciencia, sino también de tenernos a nosotros mismos como valiosos. "Supongamos que un ser cualquiera —nos dice—, tiene o adquiere conciencia que lo hace sentirse uno. . . Ese ser se siente sujeto y por consiguiente se considera a sí mismo naturalmente, no artificialmente desde afuera, no como nosotros podemos considerar

a los seres, sino naturalmente desde sí mismo, desde adentro; este ser, que considera al mundo exterior como distinto de sí, tiene fuerza, debe sentirse libre. Y este sentimiento, ya puede adelantarse que no es un sentimiento ilusorio."¹³ Alcancemos pues como latinoamericanos ese mirar desalienante desde el cual nos sentimos con unidad y fuerza propias y tratemos de ejercer esa libertad que surge en quien se siente sujeto ante su propia facticidad.

NOTAS

1. Todas las obras de Vaz Ferreira que se mencionan corresponden a la edición de las mismas realizada por la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 1963, XXV vols. La cita mencionada en este caso es de *Lógica viva*, p. 242.
2. *Sobre los problemas sociales*, p. 83; *Fermentario*, pp. 100, 162, 189; *Lógica viva*, p. 161.
3. *Lógica viva*, p. 174 y 181.
4. *Ibidem*, p. 64.
5. *Ibidem*, p. 131. Cfr. también p. 160, 181-182, etc.
6. Cfr. *Sobre los problemas sociales*, p. 25.
7. *Fermentario*, p. 45, 47, 185; *Sobre los problemas sociales*, p. 35; *Moral para intelectuales*, p. 177-178, 180.
8. *Lógica viva*, p. 185.
9. *Fermentario*, p. 30 y 45.
10. *Lógica viva*, p. 38 y 62.
11. *Problemas de la libertad y del determinismo*, p. 17-28.
12. *Conocimiento y acción*, p. 83-84.
13. *Problemas de la libertad y del determinismo*, p. 254.



Ciencia y metafísica en Vaz Ferreira

Arturo Ardao

El procedimiento metafórico permite explicar una cosa mediante otra, conservando ambas su carácter *concreto*. ¿Tan desamparada estará la filosofía que no disponga de un procedimiento parecido al metafórico? — J. D. García Bacca, *Filosofía en metáforas y parábolas*, México, 1945, pp. 15-16.

En Vaz Ferreira, el tema ciencia y metafísica se presta a desarrollos diversos, en diferentes planos. Por lo pronto, sustentó él determinadas ideas sobre el conocimiento científico y el metafísico, susceptibles de ser consideradas, hasta cierto punto, por separado. Igualmente, abordó algunas cuestiones científicas y metafísicas, en enfoques particulares o propios, también separables. En fin, encaró concretamente el problema de las relaciones entre ciencia y metafísica. Este asunto, a su vez, lo tocó, según los momentos, en su doble aspecto de experiencia histórica y de concepción teórica. Dejando ahora de lado todo lo demás, es sólo este último aspecto de concepción teórica de las relaciones entre ciencia y metafísica, el que nos ocupará aquí. Pero eso mismo, dentro de un área que circunscribiremos de antemano.

Tal cuestión teórica se presentaba muy candente en su etapa especulativa personal más intensa —principios de 900—, con motivo de la crisis del positivismo, la revisión o profundización del problema del conocimiento y la vuelta, más o menos franca, a la metafísica. Tan candente, que constituyendo en el fondo todos estos episodios uno solo, aquella cuestión teórica se hallaba en el centro de todos ellos. Vaz Ferreira debió enfrentarla en más de una oportunidad, mereciéndole distintas perplejidades, reflexiones, convicciones. De estas últimas vamos a considerar ahora sólo dos. Ante todo, porque nos parecen las fundamentales; y después, porque le motivaron sendas metáforas —conforme a una definida modalidad de su estilo filosófico— sobre una de las cuales, especialmente, quisiéramos fijar la atención.

Esas dos convicciones, que resultaron muy firmes en Vaz Ferreira, fueron: por un lado, entre ciencia y metafísica no hay diferencia de esencia sino de grado; por otro, tal comunidad de esencia no se la impone la ciencia a la metafísica, sino a la inversa, la metafísica a la ciencia.

Se produjeron y manifestaron en torno a dos problemas muy discutidos en su época, que, con altibajos históricos de preocupación, mantienen hoy toda su vigencia. Obviamente, esos problemas no existieron para el positivismo clásico, negador de uno de los términos de la relación; la metafísica. Y siguen no existiendo para

actuales posiciones afines. Pero el resurgimiento metafísico del 900 los puso sobre el tapete, o los volvió a él, en los términos propios, claro está, de su típico contexto histórico. Después del largo periodo de predominio —por lo menos— del exclusivismo científico positivista, la admisión de la metafísica por parte de tendencias que derivaban de él, imponía, de modo necesario, el esclarecimiento de la relación entre uno y otro tipo de saber. En cuanto a Vaz Ferreira, no tuvo dudas de la legitimidad de la metafísica. Este punto de partida merece su propio desarrollo, pero no nos detendrá aquí, para ir directamente a aquellas dos apuntadas convicciones.

La primera —diferencia sólo de grado entre ciencia y metafísica— se vincula con un rasgo muy radical de su conciencia filosófica. Todo el conocimiento, la creencia e incluso la verdad, es una cuestión de grado: en la generalidad, la abstracción, la certeza, la precisión, la claridad, la consistencia. Concepción gnoseológica que reposaba sobre un supuesto ontológico, más implícito que explícito: toda la experiencia es esencialmente una, no resultando en el fondo todas sus variaciones sino diferencias de grado. Tan radical o raigal este punto de vista, que para expresarlo cabalmente, más que de *graduación*, término favorito suyo, habría que hablar de *gradación*. Cuestión ésta, a su vez, que podría llevar lejos. Volviendo a la diferencia entre ciencia y metafísica, desde su iniciación la entendió como siendo sólo de grado. Fue así aunque a veces, como en *Los problemas de la libertad* (1907), dejara expresamente la opción abierta, pero sólo para puntualizar que sobre el particular asunto que en la ocasión lo ocupaba, sus tesis eran válidas tanto en una como en otra alternativa.

Esa diferencia sólo de grado tenía su más clara expresión en la existencia de una región intermedia, a la vez que intermediaria (ambos términos son de su empleo), por la cual se establece la contigüidad, la continuidad, la transición insensible —en una y otra dirección— entre un campo y otro del conocimiento:

“Entre la ciencia y la filosofía [en el sentido de metafísica] hay una región intermedia que frecuentan tanto los científicos que vienen de un lado como los filósofos que vienen del otro. La única diferencia está en que, en ciertas ciencias, la capa solidificada, diré así, es más espesa: hay que profundizar más para llegar a los problemas filosóficos, en tanto que en otras ciencias la filosofía está a flor, y se la encuentra por poco que se ahonde. Pero *la diferencia es de grado*. Por eso es inevitable filosofar: ningún hombre de pensamiento puede no hacerlo [...]. Un movimiento natural del pensamiento lleva, en cada orden de hechos o principios, a ese paso insensible, aun cuando las exigencias de la ciencia práctica obliguen realmente, contra toda lógica, a hacer aquí cortes artificiales. [...] *el corte que se hace entre ciencia positiva y metafísica, es completamente artificial*, y motivado por razones de índole práctica.”¹



de generalidad. El problema surge, o resurge, al entrar en crisis el positivismo y sobrevenir nuevas corrientes que rompen su confinamiento sensorial. En casos como el típico de Bergson, se pone énfasis en la radical diferencia de esencia entre ciencia y metafísica, correlato gnoseológico de una también censura ontológica, sostenida con mayor o menor consecuencia. En otros, la diferencia, no ya entre ciencia y filosofía —término genérico—, sino entre ciencia y metafísica, se concibe como siendo sólo de grado. Fue, como se vio, el caso personal de Vaz Ferreira. En apariencia, una prolongación, en otro plano, de la línea del positivismo, a muchas de cuyas tendencias, por otra parte, permaneció expresamente fiel.

Que no era así, en esta cuestión capital, se comprueba al pasar ahora a la que hemos llamado su segunda gran convicción en esta materia: la expresada diferencia sólo de grado, y por tanto comunidad de esencia, no se la impone la ciencia a la metafísica, sino a la inversa, la metafísica a la ciencia.

La primera alternativa, comunidad de esencia a partir del conocimiento científico —o sea, en última instancia, esencia científica de la metafísica— constituyó una lógica tentación en un ambiente histórico profundamente penetrado del ciencismo naturalista del positivismo. Las generalizaciones metafísicas sistemáticas a punto de partida de la ciencia positiva, proliferan, a veces con la expresa denominación de metafísica inductiva. Vaz Ferreira, compartiendo con esas corrientes la idea de la comunidad de esencia, en contraste no sólo con la metafísica tradicional, sino también con su admirado contemporáneo Bergson, es, sin embargo, a la otra alternativa que se inclina: esencia metafísica de la ciencia.

En un juvenil trabajo de 1897, al acceder a la cátedra de filosofía, se había detenido a señalar todo lo que había de metafísica en las doctrinas de los clásicos positivistas.⁴ En otro de 1908 va más lejos: lo que señala es la metafísica intrínseca en la propia ciencia. De algún modo la ciencia es, ella misma, metafísica. Expresada con esta generalidad, la idea tiene obvios antecedentes tradicionales, así como recurrencias posteriores y actuales. No debe olvidarse, empero, el revolucionario replanteo, o sencillamente planteo, hecho por Kant, en función del advenimiento de la ciencia clásica moderna. La relación entre ciencia y metafísica adquiere con él, un sentido que no había tenido hasta entonces en toda la historia de la filosofía. Y después de él, en ningún otro momento se vuelve cuestión tan prioritaria como a la hora de la crisis del positivismo.

Esa crisis no fue separable de la que entonces experimentara la propia ciencia, lo que con exageración se llamara su “bancarrotas”. No sólo contra el positivismo, o los positivismos, sino también contra el kantismo, o los kantismos, pudo percibirse la relatividad, no ya de sus contenidos —que ambos “relativismos” subrayaban, cada uno a su modo—, sino de sus propios fundamentos, cuyo absolutismo ambos sustentaban, igualmente cada uno a su modo.

Es lo que capta oportunamente Vaz Ferreira: diferencia sólo de grado, comunidad de esencia (sesgo de aparente entonación positivista), pero por la reducción última de la ciencia a la metafísica (ruptura terminante con lo que el positivismo y las doctrinas de él derivadas podían tener de más propio).

Lo expresa por medio de una metáfora que vino a montar sobre otra, a esas horas lejanas, de Littré. Por rara coincidencia lo mismo haría, en el mismo año 1908, el mexicano Justo Sierra. Hoy olvidada, la metáfora del francés había sido famosa a fines del siglo pasado y principios del actual; tanto, que más que *una* pasó a ser *su* metáfora: la metáfora de Littré. Es posible, pero poco probable, que cuando le dio forma se hubiera inspirado en su afín pasaje metafórico de Kant, mucho más olvidado todavía, no sólo ahora sino también entonces. Se trataba en ambos casos de las relaciones entre ciencia y metafísica, tales como después del episodio kantiano, precisamente, resultaron convertidas en problema para el pensamiento moderno. Y en ambos, pasando aquí por alto sugestivas diferencias en imágenes y correlativas significaciones, la ciencia positiva era firme tierna conocida y la metafísica ignota, océano. En ese plano genérico, criticismo y positivismo coincidían.

Al profundizarse en nuestros días los problemas del lenguaje filosófico, el tema de la metáfora en el mismo ha sido objeto de muy diversos enfoques y apreciaciones. Hacia un extremo, conforme a la tradición aristotélica, se ha negado la legitimidad de su empleo en filosofía. Hacia el opuesto, se ha sostenido, a nuestro juicio con más razón, que todo lenguaje, incluso el filosófico, es, en sí mismo, metafórico. Lo cierto es que no sólo pensadores como Nietzsche, Bergson u Ortega, en quienes puede filiarse, más que la metáfora, la teoría de la metáfora, con reconocimiento de sus naturales elementos afectivos, sino otros, del más estricto conceptualismo lógico, no han vacilado en usarla. Entre ellos, el propio Kant, especie de paradigma de tal tipo de pensador. La relación entre razón y experiencia le sugirió la escolarmente recordada imagen de la paloma. La relación entre ciencia y metafísica lo llevó a la más extensa y mucho menos recordada de la isla y el océano.

La conociera o no Littré, acudió, sin duda alguna, no sólo a expresiones sino a concepciones propias. Y tratándose de una metáfora, de más está decir que resultó también propia la entonación emocional. Es del caso, con todo, remontarse a la de Kant. No sólo por lo que tiene de antecedente, sino porque, inspirándose Vaz Ferreira —y también Justo Sierra— directamente en la de Littré, incluyeron ambos en las suyas algunos elementos formales que las acercan, sea por un aspecto, sea por otro, más que a ella a la de Kant. Las significaciones intelectuales últimas, sin embargo, serán personalísimas en cada uno de los casos. Obviamente, dado nuestro tema, es a Vaz Ferreira que nos interesará llegar.

En la *Crítica de la razón pura*, al finalizar la analítica trascendental, consideraba Kant haber dejado firmemente establecidas la objetividad y la certeza de la ciencia positiva. Se disponía a atacar a continuación, en la dialéctica trascendental, el problema de la metafísica. Es entonces cuando la austeridad del raciocinio abstracto, llevado a las máximas tensiones, cede por un momento su sitio a la imaginación metafórica. Ha sido tradicional referir la certidumbre al estado sólido, la incertidumbre al estado líquido. Se trataba aquí de lo cierto de la experiencia fundamentada dentro de muy definidos límites, en contraste con lo incierto de lo absoluto inconmensurable, pero indudablemente real, que trasciende a esa misma experiencia. Isla y océano: tal será la representación imaginativa de Kant. Y tal contraste tendrá un doble carácter, ontológico y gnoseológico: la isla representará al ser empírico de los fenómenos ordenados por el sujeto, pero también a la ciencia que lo conoce por el entendimiento; el océano representará al ser trasempírico de los noumenos, de las realidades en sí, pero también a la metafísica que pretende alcanzarlo por la razón:

“Ya hemos recorrido el territorio del entendimiento puro y observado atentamente cada parte del mismo; y no sólo le hemos hecho así, sino que además hemos medido el terreno y fijado en él su puesto a cada cosa. Ese territorio, empero, es una isla, a la cual la naturaleza misma ha asignado límites invariables. Es la tierra de la verdad (nombre encantador), rodeada por un inmenso y tempestuoso océano, albergue propio de la ilusión, en donde los negros nubarrones y los bancos de hielo, deshaciéndose, fingen nuevas tierras y engañan sin cesar con renovadas esperanzas al marino, ansioso de descubrimientos, precipitándolo en locas empresas, que nunca puede abandonar ni llevar a buen término.”⁵

Se sabe la conclusión de la dialéctica trascendental: imposibilidad de la metafísica como ciencia. El marino *no puede llevar a buen término sus locas empresas. Pero tampoco abandonarlas*, es decir, dejar de emprenderlas. Es que tanto como de imperativa realidad, es lo absoluto de atracción fascinante. Otras vías de acceso al objeto metafísico tentará después Kant. Pero esa es ya otra historia.

Refiriéndose a la relación cognoscitiva, a su juicio necesaria, entre lo limitado y lo ilimitado, escribiría por su parte Littré, en 1863:

“Lo que está más allá del saber positivo, sea, materialmente, el fondo del espacio sin límites, sea, intelectualmente, el encadenamiento de las causas sin término, es absolutamente inaccesible al espíritu humano. Pero inaccesible no quiere decir nulo o no existente. La inmensidad tanto material como intelectual, se une por un lazo estrecho a nuestros conocimientos y se vuelve por esta alianza una idea positiva y del mismo orden; quiero decir que, tocándolos y bordeándolos, esta inmensidad aparece bajo su doble carácter, la realidad y la inaccesibilidad. Es un océano que viene a





pragmatismo mañana". Esas grandes síntesis asumen, todas, "formas metafísicas", y resultan "completamente hipotéticas y probablemente quiméricas". Probablemente, o seguramente, como en la vieja letra positivista. Apartándose de ésta, ni absoluto dogmatismo científico, ni absoluto escepticismo metafísico. Para la exacta interpretación de su discurso, no puede desvincularse del que dos años más tarde pronunciara en la inauguración de la Universidad Nacional: "Desde la aparición del positivismo hasta nuestros días, los días de Bergson y William James [...] dejaremos libre, completamente libre el campo de la metafísica negativa o afirmativa, al monismo por manera igual que al pluralismo, para que nos hagan pensar y sentir..."¹⁰

En enero del mismo año 1908 había publicado Vaz Ferreira, en la primera versión de *Conocimiento y acción*, el artículo "Ciencia y metafísica", incluido después sin ninguna variante en *Fermentario* de 1938. Encerraba el artículo una crítica de "los ingenuos positivistas" de la primera hora, que aconsejaban aplicarse exclusivamente a la ciencia positiva. Pero también de cierto tipo de rezagados positivistas de su tiempo, embarcados no menos ingenuamente en vastas generalizaciones metafísicas a partir de las solas comprobaciones experimentales de la ciencia. Finalizando el artículo, la personal metáfora que, sin nombrar a Littré, entonces sobreentendido, arrancaba de la de éste:

"En medio del «océano para el cual no tenemos ni barca ni velas», la humanidad se ha establecido en la ciencia. La ciencia es un témpano flotante.

"Es sólido, dicen los hombres prácticos dando con el pie; y, en efecto, es sólido, y se afirma y se ensancha más cada día. Pero por todos sus lados se encuentra el agua; y si se ahonda bien en cualquier parte, se encuentra el agua; y si se analiza cualquier trozo del témpano mismo, resulta hecho de la misma agua del océano para el cual no hay barcas ni velas. *La ciencia es Metafísica solidificada.*

"Es sólido, dicen los hombres prácticos dando con el pie. Y tienen razón: y, también, nada es más útil y meritorio que su obra. Ellos han vuelto el témpano habitable y grato. Miden, arreglan, edifican, siembran, cosechan. . .

"Pero esa morada perdería su dignidad si los que la habitan no se detuvieran a veces a contemplar el horizonte inabordable, soñando en una tierra definitiva; y hasta si continuamente algunos de ellos, un grupo selecto, como todo lo que se destina a sacrificios, no se arrojaran a nado, aunque se sepa de antemano que hasta ahora ninguno alcanzó la verdad firme, y que todos se ahogaron indefectiblemente en el océano para el cual no se tiene barca ni velas."¹¹

Del punto de vista estrictamente formal, se encuentran ahí diversas imágenes más de Kant que de Littré. Dominando a todas, por su fuerza plástica, la del témpano. En lo conceptual, empero,

el pensamiento de Vaz Ferreira difiere sustancialmente del de ambos. Por fundamentos distintos desde luego, para Kant como para Littré, para el criticismo trascendental como para el positivismo experimental, la ciencia positiva, isla o continente, era sólida tierra firme: "la tierra de la verdad", como decía el primero; la tierra de Newton, como pudo también haber dicho, evocando a quien, patrono máximo de la ciencia clásica moderna, había sido en esta materia su gran inspirador. Para Vaz Ferreira, en cambio, no se trata ya de tierra firme: si la ciencia es sólida, su solidez no es otra que la de un témpano flotante. En esto se encontraba más con las simultáneas reflexiones de Justo Sierra: ¿indiscutible la ciencia? "Dudemos."

Pero la divergencia mayor estaba en otro lado. Esa flotante, y por ende oscilante solidez, siendo la de un témpano, es la de algo en apariencia diverso, pero en esencia idéntico al océano. La ciencia positiva deriva toda ella de un conjunto sistemático de supuestos en definitiva no verificables, a propósito de sus objetos a la vez que de sus métodos: es tan sólo un témpano hecho de la misma metafísica en que consiste el movedizo océano, de apariencias cambiantes, en que flota. En última instancia, la ciencia es metafísica.

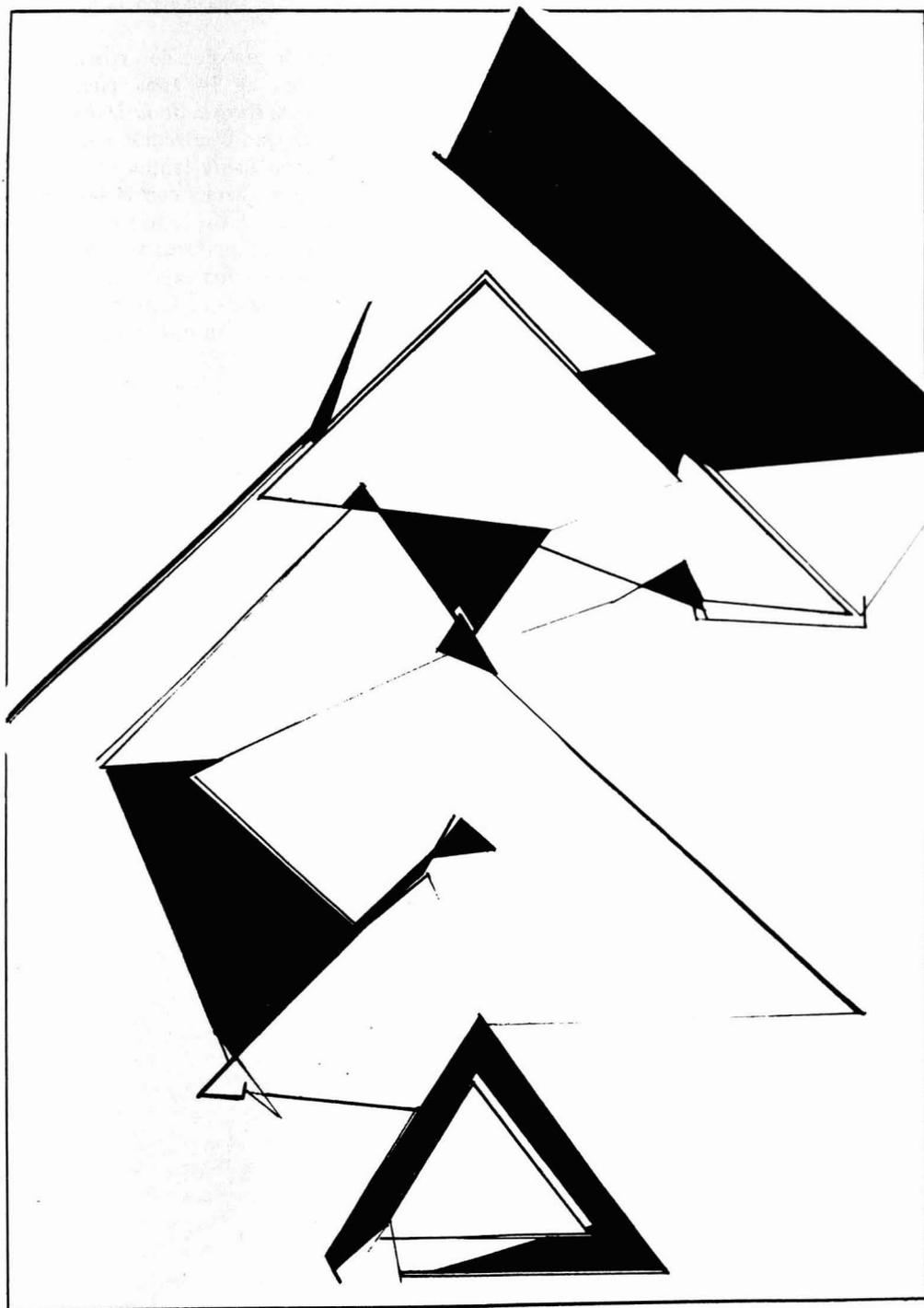
Sí. Efímeras categorías históricas, ciencia y metafísica no son más que eso, en sus significaciones tan relativas, tan mudables, de ayer y de hoy. Bien poca cosa, lejos de la real "tierra de la verdad", en la incierta costa, de arriba más incierto todavía. Pero acaso verosímil, acaso probable, en los secretos por ahora inescrutables de la evolución cósmica y humana.

NOTAS

1. "Sobre enseñanza de la filosofía", conferencias de 1915, actualizadas en 1952, en Carlos Vaz Ferreira, *Obras*, edición Homenaje de la Cámara de Representantes, Montevideo, 1957, vol. XV, pp. 67 y 80-81. (Los subrayados son nuestros. A. A.)
2. *Lógica viva*, en la citada edición de *Obras*, vol. IV, p. 137.
3. *Ibidem*, p. 153.
4. "La enseñanza de la filosofía", en la citada edición de *Obras*, vol. XXV, pp. 144 y ss.
5. *Crítica de la razón pura*, traducción española de M. García Morente, Madrid, 1928, vol. II, pp. 133-134. (Hemos puesto "océano" en lugar de "mar", utilizado por el traductor, para ajustarnos más a la voz alemana "Ozeane" que figura en el texto de Kant.)
6. *Auguste Comte et la philosophie positive*, París, 1863, p. 519.
7. *Oeuvres de Pasteur*, 1939, vol. VII, pp. 337-338. El discurso de Renan en el mismo volumen, pp. 340 y ss.
8. *M. Littré et le positivisme*, París, 1883, pp. 156 y 161.
9. *Principios de filosofía positiva*, "por Augusto Comte, con el prefacio de un discípulo, por E. Littré. Traducción por Luis de Terán, profesor en el Ateneo de Madrid."
10. José Gaos: *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*, México, 1945, pp. 801-802, 805, 831.
11. *Fermentario*, en la citada edición de *Obras*, vol. X, pp. 122-123. (Los subrayados son de V. F.)

U

Crítica



Charla con Juan García Ponce,
por Julio C. Schara / 38

Sociología

Tres libros de nuestro tiempo,
por Humberto Musacchio / 39

Letras

Un escritor del porvenir: Witold
Gombrowicz, por Raúl Hernán-
dez Viveros / 40

Poesía

Poetas jóvenes de México, por
Manuel Mejía Valera / 44

Teatro

Crisis, inquietudes, experimen-
tos, por Malkah Rabell / 45

Grupo sin grupo

(Charlas con Juan García Ponce)

Julio César Schara

Juan García Ponce pertenece a la generación más reciente de escritores que el país ha producido, sus tareas han sido muy diversas, entre ellas, se encuentra principalmente la crítica de arte, que es a la vez, crítica a la historia, a la sociedad, al estado.

La generación de García Ponce es un poco la de Monsiváis, la de Gironella, la de Elizondo, la de García Márquez, la de Vargas Llosa, la de José Emilio. La constante en esta generación es su humorismo (Ibargüengoitia), la burla o el escarnio, como en Monsiváis; así como lo más paradójico en el mundo de las letras con Salvador Elizondo.

Este grupo de creadores, de críticos, de cronistas, han sabido hacer del trabajo una manera de buscar las verdaderas alianzas por medio de la acción, del trabajo en conjunto. Por esa complicidad y solidaridad, se les llamó en una época *la mafia*.

Muchos no participaron de la mafia, otros se fueron, pocos se van para siempre; pero ya podemos hablar de una forma de ser en la nueva generación de escritores y artistas en México, con peculiaridades y estilos que se fueron descubriendo, en ese afán de experimentar nuevas formas de expresión, nuevos valores, nuevos estilos.

En los últimos años, *la mafia*, ha pasado a otra etapa, ya no forman un grupo homogéneo, ya son otro grupo sin grupo, ya ellos, los de entonces "ya no son los mismos".

J.C. ¿Cómo nació tu carrera literaria?

G. Ponce. Bueno, por principio, no creo que la literatura pueda ser una carrera, o por lo menos que pueda establecerse como tal, pues creo que siempre será una gran aventura. Contestando tu pregunta, puedo decirte, sin embargo, que siempre he unido a la creación, la crítica. He escrito diversos ensayos, sobre muy diferentes aspectos: teatro, novela, artes plásticas. . . Para mí no hay separación entre la creación y la crítica, pues las dos se complementan y toman muy diferentes rumbos de la sociedad y del arte.

J.C. ¿Cómo nació *Entrada en materia*, libro de ensayo editado por la Universidad?

G. Ponce. El arte es el rescate de la muerte, y muchos de esos ensayos fueron escritos después de la muerte o por algún suceso importante de la obra de esos creadores. El lenguaje, la palabra es un espejo en el que se refleja otro espejo. El ensayo es una forma de creación y de acuerdo con mi entusiasmo por estas obras, por estos

autores, los fuí editando en las revistas con las que tenía relación; así, el libro se formó a través de su diversidad, y su edición fue posible cuando pudo tener una mayor cantidad de entrada en materia con autores que siempre estuvieron cerca de mí desde tiempo ha.

J.C. ¿Podrías mencionarnos algunas de las revistas donde publicaste esos artículos?

G. Ponce. Fueron revistas que muchas de ellas inclusive han desaparecido, como *La Palabra y el Hombre*, [ahora resucitada] *Revista de Literatura* o la *Revista de la Universidad*, que sigue editándose; colaborábamos en esas revistas, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo, Juan de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, y otros.

J.C. ¿Cuál es, según tu punto de vista, el más brillante de tu generación?

G. Ponce. Yo creo que toda mi generación es muy brillante; fue muy diversa, y son muchos nombres: puede bien abarcar los nacidos entre 1929 y 1938. En ella hay de todo: un crítico de música, como Juan Vicente Melo, un crítico de literatura, como José Emilio Pacheco, uno de cine como Juan de la Colina. Mi generación abarca todo un gran espacio dentro de la cultura en México.

J.C. ¿Cómo iniciaste tu relación con esta generación?

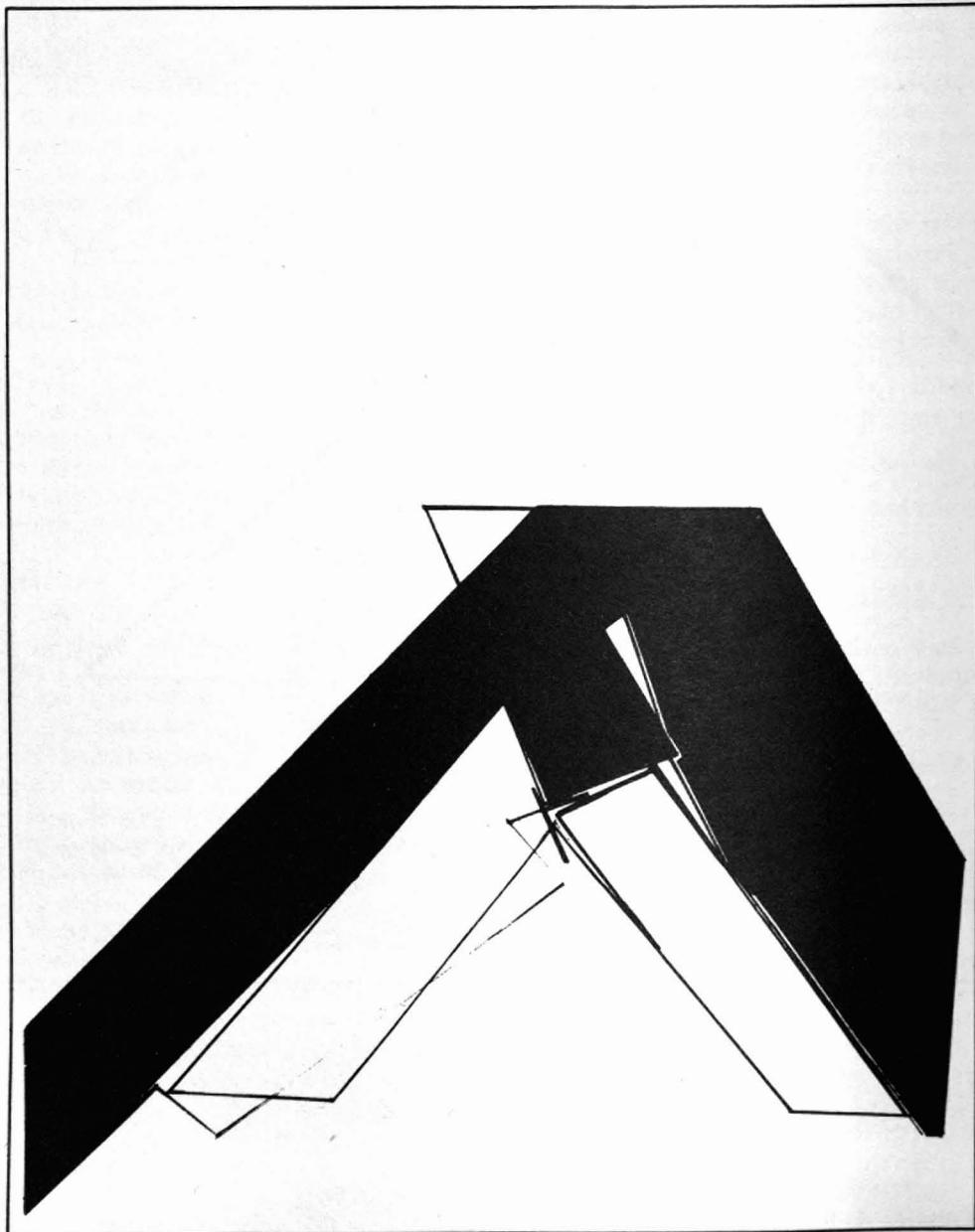
G. Ponce. Tendríamos que remontarnos hace muchos años, pues a varios de ellos los conozco desde que éramos boy scouts, como es el caso de Jorge Ibargüengoitia, el pintor Felguérez, mi hermano. . . José Emilio Pacheco iba a mi casa desde que estábamos en la escuela. Juan Vicente Melo cuando llegó de Veracruz fue a mi casa y me dijo que no solamente me conocía, sino que hasta había escrito de mí. . . Mi generación es otro grupo sin grupo, como Villaurrutia bautizó a esa generación de nuestra admiración que son los *contemporáneos*.

J.C. ¿Nunca has pensado escribir la historia de tu generación?

G. Ponce. No, pero si un día hay oportunidad lo haré. Sería una historia de catástrofes tumultuosas.

J.C. ¿Cómo te iniciaste en la crítica de artes plásticas?

G. Ponce. Mis trabajos de crítica se iniciaron hace más de 14 años, cuando era colaborador de la *Revista de la Universidad*, donde publiqué varios artículos con seudónimo, porque no había tantos escritores y redactores que pudieran cubrir las necesidades de la revista. Ahí, entre otras cosas, hacía la crítica de pintura, y una vez escribí una nota para una exposición de Juan Soriano. El me pidió que la firmara con mi nombre —pues según su opinión la nota era



importante— y así nacieron mis trabajos sobre artes plásticas.

J. C. La Universidad tiene en su colección de arte una publicación sobre la obra de Vicente Rojo, que tu preparaste. ¿Cómo descubriste la obra de este pintor?

G. Ponce. Fue también hace bastante tiempo, tal vez más de doce años, cuando colaboraba en el *México en la Cultura* que dirigía Fernando Benítez; ahí me ocupé de las obras de Rojo, por la cual he tenido enorme admiración, así que había escrito algunos trabajos sobre Vicente Rojo: un día llegó a casa y me dijo que había la oportunidad de hacer un libro en la colección de arte de la Universidad, y me lo encargaba a mí, pero con esa enorme timidez suya me dijo: “de seguro tú no tendrás tiempo de hacerla”, y me dio la obra, que es un libro de “complicidad”, entre dos autores diferentes y dos obras también diferentes; pero yo espero que lo que escribí ilumine los cuadros de Vicente Rojo.

J. C. Tú que conoces la obra de Rojo de cerca ¿podrías hablarnos del proceso que ésta ha sufrido?

G. Ponce. El proceso es muy claro, y es el de la búsqueda de su propia identidad. Como tú sabes, Rojo empezó siendo figurativo; su evolución ha sido el querer destruir esa materia, y en esta acción-reacción sobre la materia busca un signo. La pintura no lleva otro fin, que no sea el de construir y buscar estos signos, y darles coherencia en un cuadro. Y en esta búsqueda nace la belleza de los cuadros de Vicente Rojo.

J. C. ¿Qué lugar ocupa en la labor plástica de Vicente Rojo el formato de revistas, la creación de carteles y en general la labor tipográfica que lleva a cabo en la Imprenta Madero?

G. Ponce. Precisamente en días pasados hablábamos de eso en una charla con Vicente Rojo. Me decía que su tarea tipográfica le producía una gran tranquilidad, pues se sentía apoyado por los fines mismos que lleva implícitos esta tarea; que en ella siempre se busca una dirección, un fin, y con algún trabajo se llega a entender claramente y se logra encontrar. Cosa muy diferente en un cuadro, en donde el desierto de la tela en blanco nos pide otros fines que son difíciles de encontrar y perseguir.

J. C. El pasado año me encontré a Vicente Rojo en París, donde dijo estaba muy ocupado en recorrer arquitectura y en vivir esa inagotable vida cultural de París. ¿Opinas que esto haya tenido alguna influencia en él?

G. Ponce. Creo que para cualquier artista la vida cultural de otro país debe de servirle de estímulo. La riqueza cultural de un determinado lugar es un enlace al problema interno de su obra. El bagaje cultural que resulta de eso, es justo el enfrentarse a otras manifestaciones artísticas y, al hacerlo, se enfrenta a la crisis de su propia obra.

J. C. ¿Qué opina Rojo del libro y del texto que escribiste?

G. Ponce. Vicente no puede ver las reproducciones de sus grabados, ya porque no estén bien impresos o por otras razones, en fin. . . Yo por mi parte no puedo leer los textos. . .

Sociología

Tres libros de nuestro tiempo

Humberto Musacchio

En los últimos años hemos asistido a un fenómeno que merece más atención de la dada hasta ahora. Nos referimos al surgimiento de un avanzado sentido editorial que ya empieza a rendir frutos. Entre las firmas que han decidido marchar por ese camino está Editorial Nuestro Tiempo, que ha demostrado ser sólo no necesario sino ampliamente aceptado que se publiquen libros que contribuyan a despejar el ambiente de las ciencias sociales en nuestro país.

Ahora vamos a referirnos a tres títulos recientemente aparecidos, los cuales versan sobre la realidad mexicana de hoy; tratan dos de ellos el problema que ha ocupado los titulares de la prensa: la rebeldía estudiantil. Esos libros son *Como México no hay dos*, *Los estudiantes, la educación y la política*, y *El movimiento estudiantil y los problemas nacionales**.

El subtítulo de *Como México no hay dos* es de por sí elocuente: *Porfirismo, revolución, neoporfirismo*. En este libro se presenta con excelente sentido del humor el panorama del porfirato y se establecen analogías con el país que hoy contemplamos. Todo para concluir que las cosas no han variado significativamente de aquellos tiempos hasta ahora.

Los estudiantes, la educación y la política, volumen de ensayos breves de varios autores, plantea las condiciones que han hecho posible el surgimiento de la rebeldía estudiantil en todo el mundo, especialmente, claro, en México. Se abordan también desde el punto de vista histórico, las manifestaciones más importantes del fenómeno, tanto en la capital de la República como en el interior del país. Algunos autores proponen vías a seguir para la consecución de los objetivos estudiantiles.

El tercer libro, el más importante a nuestro juicio, intenta dar una visión total del movimiento; ahí el autor, trazando círculos concéntricos, resume la realidad económica y política de México para situar allí a la Universidad y a los estudiantes; trata más adelante la política económica mexicana y la conciencia adquirida por los estudiantes sobre el tema, para concluir en un encuadre continental que señala claramente las grandes similitudes que existen entre los países latinoamericanos.

Un común denominador de estos libros y de sus autores —aunque el primero no tenga propiamente autor— es un rechazo a

todo tipo de planteamientos reformistas y su absoluta incredulidad acerca del papel de vanguardia transitoria que pueden jugar los sectores nacionalistas; de donde se desprende la imposibilidad de cualquier alianza con ellos.

Esta posición, manejada con celo excesivo, lleva a los autores a olvidar hechos recientes donde se presentó esa alianza táctica, en los cuales no obstante, cada tendencia, siempre que quiso, conservó su independencia orgánica y programática, haciendo frente en torno a puntos en los que existía común acuerdo.

Peor resulta todavía el que no se adviertan las posibilidades de restablecer dicha alianza en las condiciones actuales, cuando se presenta la oportunidad de dar amplio cauce a las inquietudes populares mediante la organización de un frente en el que coexistan tendencias de variados programas unidas por objetivos similares, como pueden ser la lucha por contener la intervención extranjera en todas las esferas de la vida nacional, la democratización de la vida pública y el acabar con la corrupción que priva en amplísimos sectores de nuestra sociedad.

Un punto que merece ser tratado con detenimiento es el relativo al carácter del movimiento armado de 1910-17. La tesis que se sostiene en las obras citadas es que fue una revolución “democrático-burguesa”. Esa idea, sostenida desde siempre por la izquierda tradicional, ha ocasionado la más triste incompreensión de la política nacional, con su secuela de derrotas que van de lo casi imperceptible hasta lo tlatelolca.

La Revolución Mexicana no pudo ser democrático-burguesa por razones bien sencillas: la burguesía no puede tener interés en movilizar a todo un pueblo para derrocar el poder burgués. El mito de que México vivía en el feudalismo durante la etapa porfirista resulta de querer acomodar la historia a los esquemas. El movimiento independentista de principios del siglo pasado tenía como base ideológica los principios de la Ilustración, con todas las deformaciones que se quieran observar, pero principios burgueses al fin y al cabo.

La Reforma, de la que tanto se ha hablado en este “Año de Juárez”, fue un Movimiento que tendía a reforzar las conquistas democrático-burguesas alcanzadas unos años antes. No podemos imaginar a Zapata defendiendo el derecho a la propiedad de los grandes latifundistas; igualmente difícil es figurarnos que Villa fuera un paladín del “derecho a la vida” de los explotadores; Carranza, en todo caso, representa al líder burgués —véase el proyecto de constitución enviado al Congreso Constituyente— pero aun él tuvo que aceptar una Carta Fundamental que antepone el interés público al privado en lo referente a la propiedad. ¿No era esto un suicidio para la renovación “burguesa”?

La base que nutre a la burguesía como clase, la explotación del hombre por el hombre, se ve seriamente limitada por otros preceptos constitucionales como el artículo 123. ¿Qué clase de burguesía triunfante era ésa que se dejaba poner toda clase de condiciones?

Por si no bastara para deshacer el mito de la "revolución democrático-burguesa", digamos que los renglones donde era más fuerte nuestra burguesía porfiriana eran los textiles y la explotación capitalista de la tierra. Detengámonos en la cuestión de la tierra porque la tienda de raya, ha sido considerada repetidamente como una institución esclavista o feudal —Hasta Marx lo dice en *El Capital*. El hecho es que al peón se le pagaba un salario —categoría típicamente capitalista— que se mixtificaba por la tienda de raya, la cual vendía al trabajador lo necesario para subsistir descontando parte de la deuda de su salario; si en la operación quedaba absorbido el total de ese salario eso no le quitaba su calidad precisamente de salario. El hecho es que esa burguesía, textil o terrateniente, fue barrida del escenario nacional por las masas. Otros renglones donde existían relaciones de producción de tipo capitalista eran controlados en su totalidad o en buena parte por empresas extranjeras, como es el caso de la minería y el petróleo. ¿Dónde estaba pues la burguesía "revolucionaria"?

Si nos hemos detenido en este punto, es porque de su incomprensión se desprenden, como decíamos antes, errores que han costado muy caros. Vistas así las cosas, de la revolución burguesa emerge un gobierno también "burgués", y ya. El esquemita salió tan triunfante como la burguesía, y todos contentos.

La realidad es otra. El gobierno que surgió de la Revolución —olvidemos por ahora las etiquetas— no podía ser burgués porque la burguesía no aparecía por ninguna parte; tampoco podía ser un gobierno proletario porque la clase obrera carecía de fuerza para imponerse sobre su contraria.

Tuvo que ser entonces un gobierno de la pequeña burguesía, un gobierno bonapartista el que "viniera a poner orden".

Claro, una vez restablecida la paz seguían privando las formas de explotación capitalista; la diferencia es que los fogonazos nacionalistas hicieron pasar a manos del estado empresas tan importantes como los ferrocarriles, el petróleo, la electricidad y muchas otras que, querámoslo o no, debilitan a la burguesía como clase, por más que haya —Ave Fenix de la revolución— resurgido de sus cenizas.

Dentro de esa *élite* bonapartista hay tendencias variadas y no es sano perderlas de vista. Hay algunas que pueden operar como aliados importantes de las fuerzas que pugnan por implantar un orden superior y negar eso es tanto como poner obstáculos a la marcha de un ciego.

Hasta ahí la crítica, aunque hay otros puntos que deben ser estudiados con detenimiento, pero éste no es el lugar para hacerlo. Lo importante es que se da este tipo de literatura y que se abre el debate sobre muchos puntos que antes eran materia del dogma. Importante es también que los autores, algunos de ellos dirigentes estudiantiles, expresen con toda seriedad sus puntos de vista. Es una buena forma de orientar a sus compañeros y de dialogar —no lo digo peyorativamente— con todos los que están empeñados en transformar nuestra sociedad. Y eso no es poco...

* Como México no hay dos, recopilación de Gerardo Dávila y Manlio Tirado. 227 pp. *Los estudiantes, la educación y la política*, Juvencio Wing Shum y otros. 175 pp. *El movimiento estudiantil y los problemas nacionales*, Rosalío Wences Reza. 151 pp. Editorial Nuestro Tiempo, México, 1971.

Un escritor para el porvenir: Witold Gombrowicz

Raúl Hernández Viveros

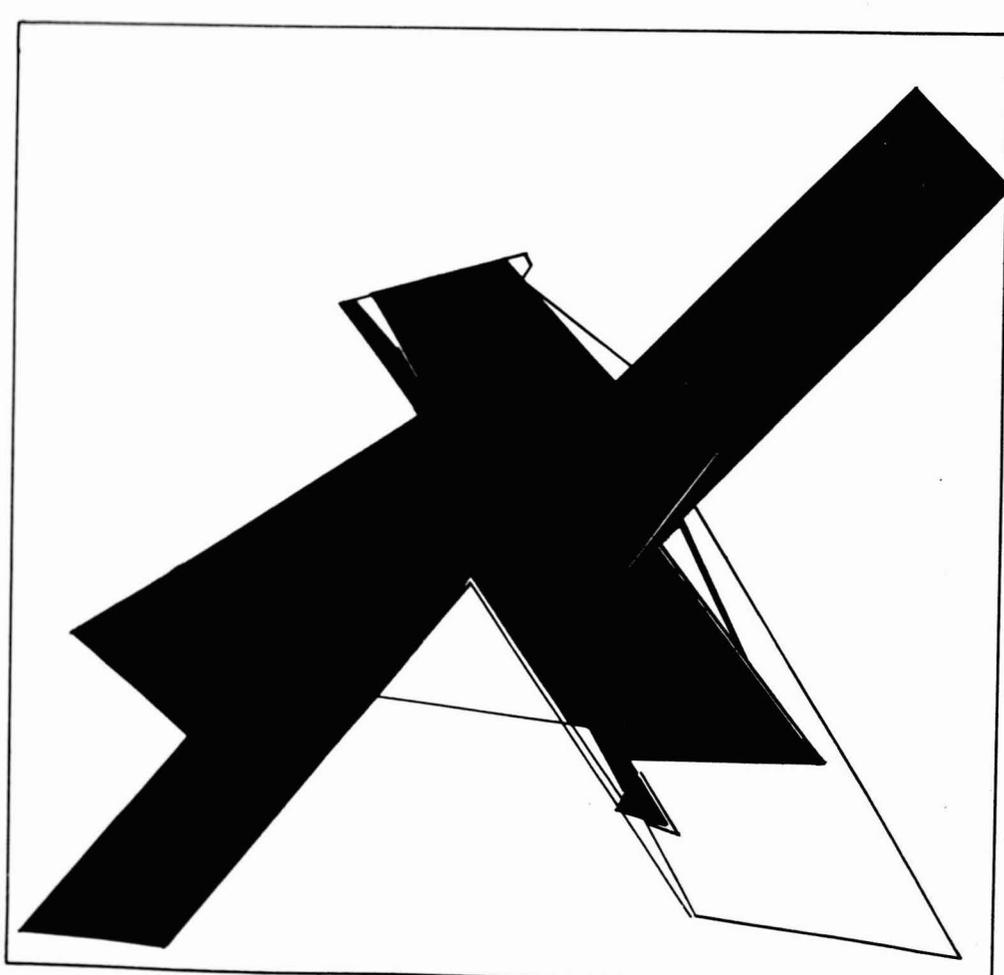
Advertencia: Estas líneas, sacadas de una cinta magnetofónica, son el resultado de una improvisada conversación con Marie-Rita Gombrowicz, realizada en su departamento de la ciudad de Milán. Durante varias horas charlamos, el material fue apareciendo sin llevar un plan o un cuestionario elaborado de antemano.

Creo que la finalidad de publicar estos apuntes es para recordar al gran escritor polaco, y acaso sirvan de guía a un futuro lector de sus obras. Con la aprobación de Rita Gombrowicz aparecen en esta revista.

El trabajo del escritor

Me dijeron que antes de la guerra en Polonia, Witold tenía la costumbre de escribir acostado y especialmente durante la noche. Cuando en 1964* lo conocí, trabajaba en el día y de una manera regular y disciplinada. Cada mañana, a las nueve, se instalaba en su mesa de trabajo, con sus cigarrillos antiasmáticos y con lo que llamaba "su equipo" para la respiración. Trabajaba hasta el medio día. Luego paseábamos a pie. Nunca tomaba notas. A las cuatro empezaba de nuevo a trabajar; a eso de las seis escuchaba generalmente un disco de música clásica, de preferencia a Beethoven, que le gustaba mucho. La mañana la consagraba a su trabajo artístico y la tarde a la correspondencia, a varios trabajos de corrección de pruebas, a la revisión de traducciones, etc. Trabajaba un poco como un escolar, con simplicidad y naturalidad. Quiero decirle que no tenía nada del escritor convencional. Viéndolo escribir había algo de insólito. Sorprendía su aspecto "sin pretensión y "anti-intelectual". Claro que se concentraba, pero no exigía el silencio completo. Un día que yo caminaba sobre la punta de los pies para no disturbarlo, Witold me dijo: "Querida, puede caminar sobre los talones, aquí no estamos en una iglesia."

Lo vi escribir el final de *Cosmos*, *Opereta*, sus *Conversaciones con Dominique de Roux***, y la última parte del *Diario*. Empezaba siempre sin una idea precisa. A través de la escritura descubría la obra y los personajes. Escribía todo a mano, al menos dos veces. Después sobre la máquina realizaba las correcciones.



Esto es un poco difícil de contestarlo porque Gombrowicz se instaló dentro de la literatura como "dueño de sí mismo". Witold estaba dotado de olfato. En su obra se encuentran premoniciones sorprendentes. Por ejemplo, antes de Sartre, habló a su manera en *Ferdydurke* e *Yvonne, Princesa de Borgoña*, de "la mirada del otro". También en su concepción de la forma se anticipan ciertas concepciones contemporáneas de la forma. En *La boda*, escrita en los años cincuenta, encontramos frases como: "No somos nosotros los que decimos las cosas, son las palabras las que nos nombran."

Witold tomaba las cosas que están "en el aire". En lugar de seguir a los autores que le precedían, dominaba la cultura y no se dejaba dominar por ella. Para dominar a la cultura se necesita conocerla y él la conocía muy bien. Leyó y profundizó a los principales filósofos occidentales, de Kant a los estructuralistas, pasando por Hegel, Kierkegaard, Schopenhauer, Heidegger, Sartre, Nietzsche, etc. De la literatura polaca le fascinaba la del siglo XVII, sobre todo le encantaban las *Memorias*, del noble Passek. Sus preferidos eran Rabelais, Montaigne, el Dickens de *Pickwick Papers*, *Dostoievski*, y especialmente Thomas Mann. Pero su gran autor era Shakespeare, que conocía de memoria.

Voy ahora a sus fuentes literarias. Si se pasa revista de las obras de Gombrowicz, se advierte que otros autores han utilizado estas fuentes en la misma medida que Witold recurrió a ellas. Ante todo su obra es una parodia de la forma. El cuento "Sucesos en la goleta Bambury", del libro *Baccari*, tiene las características de los relatos de aventuras marinas. *Ferdydurke* es un panfleto vigoroso contra la forma de la novela. *Trans-Atlántico*, en el plano de las ideas, es un anti Pan Tadeusz, es decir, un poema patriótico a la inversa, que en el plano del lenguaje, se inspira en el tono de los relatos polacos barrocos del siglo XVII. *La Pornografía* está dentro del estilo de la novela pastoril polaca. *Cosmos* tiene la forma de la novela policiaca de contenido metafísico. En lo que se relaciona al teatro denominan los signos de Shakespeare. Y *Opereta* es una parodia del género operístico del que Gombrowicz amaba en forma esclerotizada su "divina idiotez".

El teatro

Gombrowicz escribió tres obras de teatro: *Yvonne, princesa de Borgoña*, en 1935, *La boda*, en 1947, y *Opereta*, en 1966, *Yvonne* es una comedia. El argumento es el siguiente: el príncipe Felipe, en revuelta contra las leyes de la naturaleza, decide amar y prometerse con Yvonne, joven fea, repugnante, apática y tímida. Introducida a la Corte del rey, con su presencia muda, se convierte en un factor de putrefacción. Y toda la Corte desesperada, convertida en un "incubamiento de monstruos", se moviliza con toda su fuerza para matarla. Gombrowicz ha dicho que Yvonne deriva de la biología y del desenfreno de la forma. *Yvonne*

fue representada por primera vez en París en 1965, bajo la dirección del argentino Jorge Lavelli. *La boda*, como contrapunto, es un drama, una parodia del drama genial. Gombrowicz trató de demostrar a la humanidad en su paso, desde la iglesia de Dios hasta la iglesia de los hombres. Gombrowicz lo ha definido "esfinge" oscura, sonámbula y extravagante. Su drama es una especie de misa solemne que le parecía corresponder al devenir histórico, "que avanza como embriagada y sonámbula". Es su obra de teatro más difícil. El mismo Jorge Lavelli la presentó por primera vez en París en 1964. En cuanto a *Opereta* es una comedia musical, el asunto principal es la oposición vestido-desnudez, el hombre aprisionado entre los vestidos más extraños, más atroces, quiero decir, encerrado en la forma, en las ideologías. *Opereta* termina con el triunfo de la desnudez, del hombre despojado de sus ideologías, "¡Salud juventud, por siempre desnuda! ¡desnudez joven por siempre, salud!" Es sin duda su obra de teatro más brillante; fue representada con mucho éxito en los principales teatros europeos.

La crítica literaria

Claro que se preocupaba de la crítica. En especial de las opiniones. Precisamente la crítica es de algún modo el origen de *Ferdydurke*. En efecto, después de la publicación de su primer libro, *Memorias de los tiempos de la inmadurez*, la crítica lo demolió, lo trató de "inmaduro", "¡como si me hubieran pateado en la cara!", escribió Gombrowicz. Fue en ese momento cuando percibió que siempre se es deformado por los otros, que el hombre nunca es auténtico.

co. También por ese tiempo desarrolló su idea sobre la inmadurez. Para luchar contra la deformación y la crítica de su yo, para reivindicar el derecho a su propio rostro, es por lo que Gombrowicz escribió su panfleto: *Ferdydurke*.

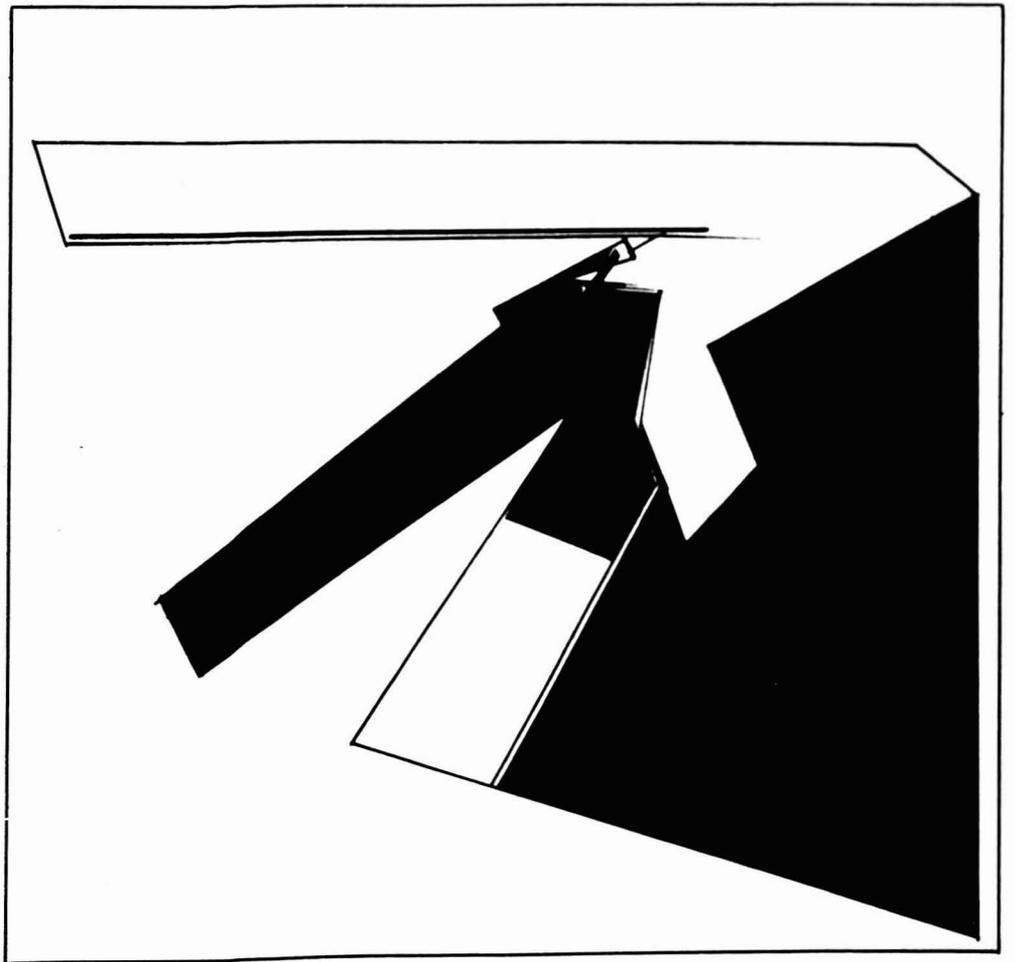
Gombrowicz ha explicado que la opinión de un tonto puede hacer mal "como un zapato demasiado estrecho". Ha sido severo con la crítica, que para él era siempre el rebuzno del burro a través de un altoparlante (el de la prensa). La crítica es la opinión de un hombre que se constituye súbitamente como un juez de otro, que casi por lo regular le es superior. Esto lo menciono para evitar las equivocaciones del lector de que el mismo Gombrowicz ha comentado su obra.

Una cuestión de moda

No sé si es la moda hablar de Gombrowicz, pero es necesario decir que esta moda ha llegado tarde y que absolutamente Gombrowicz no la aprovechó. Toda su vida estuvo "outsider", persiguió su obra con testarudez y en el más grande aislamiento, pagando demasiado caro el precio de su libertad interior. Creo simplemente que está preparado el terreno para recibir sus ideas y que ahora se empieza a comprender la importancia de su obra.

El culto

La palabra culto no es exacta. Yo creo que inmediatamente se piensa en la "capilla" y en el incienso, en los discípulos. Gombrowicz detestaba todo esto, sería más conveniente emplear la palabra "pasión". Se dice que no se tiene jamás bastante pa-



sión por uno mismo, que la primera y verdadera realidad es el individuo. Su *Diario* empieza: "Lunes, yo, martes, yo, miércoles, yo, jueves, yo". Antes que ser escritor, Gombrowicz quería ser alguien en el plano personal. Tenía conciencia de su propio valor y luchaba por imponerse.

El placer de escribir

Evidentemente escribía por placer. Cada página de su obra transpira el placer de escribir, de jugar con la forma. El placer de pensar y de expresarse. Rechazaba la literatura mártir sometida a la técnica y a la ciencia, como por ejemplo el *nouveau roman* francés. Encontraba triste la literatura de los pequeños profesores que hacen "funcionar" la cultura en recipientes cerrados. Su convencimiento fue que se puede escribir por el propio placer de hacerlo, en el mismo contestar a una motivación de necesidad exterior. Yo no soy un sicólogo, ni un crítico literario, pero me parece claro que una obra orgánica como la de Gombrowicz responde a la necesidad de expresar su propia personalidad por medio de la literatura, en cuyo caso ha sido un medio y no un fin, como otros pueden hacerlo a través de cualquier oficio. Pienso que su obra es una especie de autosicoanálisis inconsciente, sublimado en obra de arte.

El Diario

Es un libro rico, estimulante para el espíritu. Lo inició en 1953, en forma de artículos destinados a la revista polaca *Kultura*, de París. En 1956 decidió reunirlos en un libro y se dio cuenta que era una especie de diario. Lo continuó regularmente, en colaboración de la mencionada revista, hasta su muerte en julio de 1969. En la actualidad comprende cuatro volúmenes, con más de mil páginas, y trata de los más diversos argumentos: su drama personal, sus confidencias y su juego con el lector, sus comentarios sobre su obra, sus relaciones con su pueblo, Polonia (y en general, trata de las relaciones que puede tener cualquier hombre con un país de cultura secundaria); extiende luego su campo de visión y abre un debate sobre la literatura y el arte (contra la poesía pura, contra la pintura) y sobre el pensamiento filosófico del siglo XX (el existencialismo, el marxismo, y más tarde, el estructuralismo). Presenta su concepción del hombre como creador de la forma nunca auténtica, inmersa en lo interhumano y en la inmadurez. Hay otras páginas llenas de humor y lirismo.

Como ve, este *Diario* no tiene nada de comparable con los acostumbrados diarios íntimos de escritores célebres. Cuando Gombrowicz empezó su *Diario* era un oscuro empleado de banco en Buenos Aires, completamente ignorado aunque tuviese ya cincuenta años y hubiese escrito la mitad de su obra. Inició su *Diario* para sobrevivir espiritualmente, para reivindicar, él, el exiliado y el desconocido, el derecho a la palabra. Representa su lucha abierta por afirmarse, para ser reconocido por lo que él era.

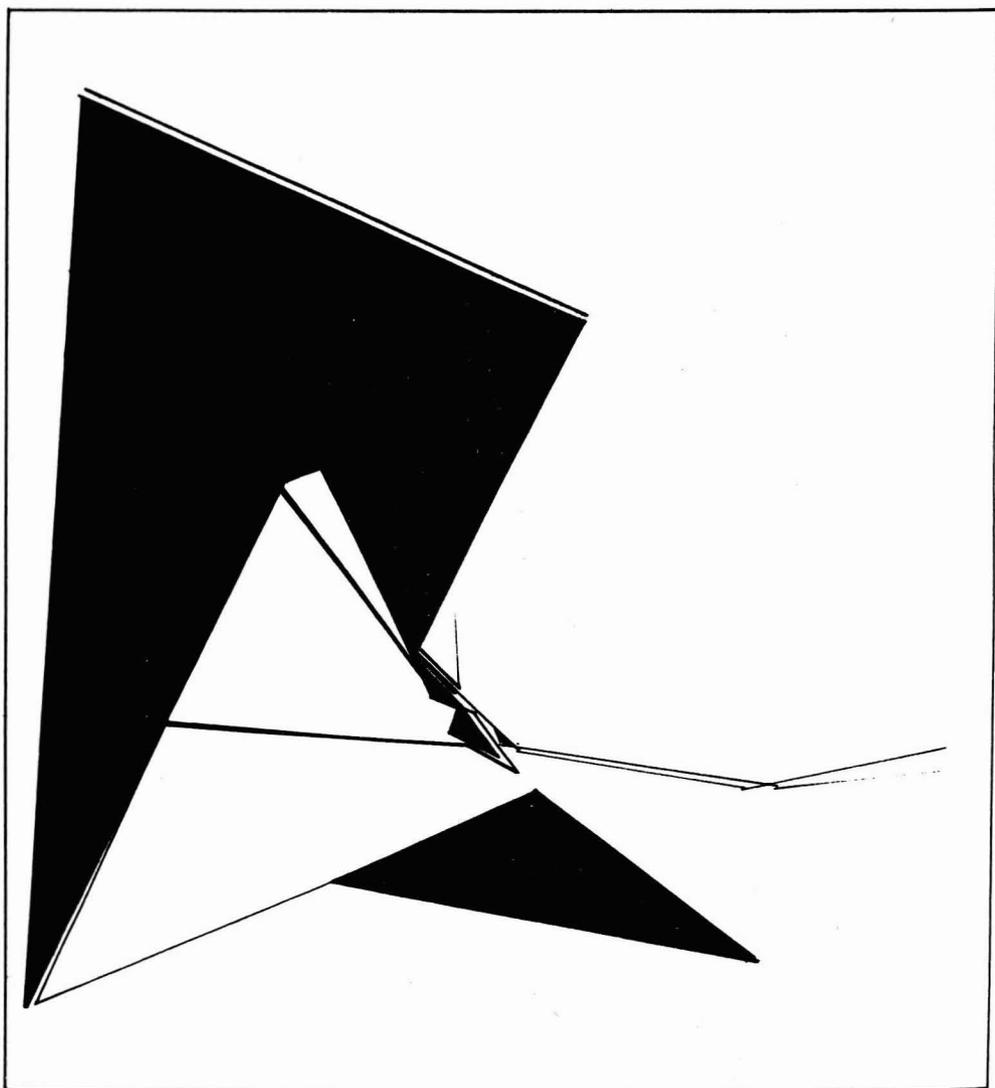
Es un libro dinámico donde se mira a Gombrowicz "en acción," formándose bajo nuestros ojos. Sin embargo no se trata aquí de un "maestro", de un "gran hombre" que imparta la cátedra, sino simplemente de un hombre en el instante de trabajar para sí mismo. Es la concretización de la ampliación de la conciencia en un individuo. Un libro agresivo, pero tonificante y liberador porque Gombrowicz reconoce las cosas vergonzosas y camufladas, trayéndolas a la luz del día. Entre otras la idea de que el escritor lucha constantemente para imponer en primer lugar su superioridad personal. Conservando su "yo" como punto de partida, Gombrowicz establece una polémica contra la cultura contemporánea. Crea una nueva relación con la cultura, que consiste en tomar distancia de todas las formas, en verificar los valores y desinflar los mitos. Su *Diario* tiene una gran fuerza de flagelación; como lo ha dicho él mismo, pasea a través de la cultura igual que un campesino realista y receloso. Es saludable encontrar a alguien que intenta finalmente regatear para verificar lo que posee.

El *Diario* es el libro más conocido y leído entre los polacos. En Alemania, donde está traducido íntegramente, el año pasado la crítica le otorgó el título del mejor libro del año. En realidad es su libro menos traducido. Creo que algunos editores y lectores se dejan espantar por las cuestiones y los nombres polacos. Y esta es una verdadera desgracia, porque Gombrowicz ha tratado el problema de la "polonidad" de una manera profunda y universal. Sí, juzgo con

mi experiencia personal, yo que soy canadiense de lengua francesa y formo parte de una cultura secundaria puedo decirle que cualquiera puede sacar un gran provecho de sus análisis: un mexicano como un noruego, un suizo como un búlgaro.

El *Diario* del que hasta ahora yo le he hablado, es la definición misma de la subversión. Es como decir el desbarajuste de las ideas y los valores recibidos. Bruno Schultz lo definió como un "furioso monólogo de la cultura". Encontramos un lado iconoclasta y a veces destructor en Gombrowicz, pero no hay que olvidar el aspecto excitante de sus ataques. Más que destructor es, si queremos repetir la expresión de un crítico, el que ha explorado las regiones enteras de la cultura, victimadas por la crítica.

Gombrowicz no escribía para orientar a los jóvenes, ni para dejar mensajes. Insistió en el hecho de que él hablaba en nombre de sí mismo, privadamente. Evitaba, con mucho cuidado, hablar en nombre de la humanidad, de la patria, o de cualquier grupo o abstracción. Nunca quiso ser el "escritor" que desempeña un papel social. Hablaba de lo que sentía, de lo que pensaba Witold Gombrowicz. No quería ser encerrado en una definición. Por consecuencia, si se quiere encontrar un mensaje en su obra precisamente es que el artista no lleva mensaje o contestación, sino que es él quien debe plantear las preguntas de una manera nueva. Los dos grandes problemas que dominan en su obra son los de la forma y la inmadurez.



Bacacai y *Ferdydurke*

Bacacai es el nombre de una calle de Buenos Aires, donde vivió Witold en 1939. Dio este nombre al libro así como se dan nombres a los perros, simplemente para distinguirlos de los otros.

Ferdydurke es un nombre inglés que encontró casualmente en una revista inglesa. Ferdy era el nombre y Durke el apellido. Puso este título porque en polaco suena mal y extranjero; también para chocar empleó la designación de "pornografía" para su novela *La pornografía*, pero más tarde se arrepintió de este nombre convencional y lo cambió por el de *Sedución*.

Un escritor polaco

Toda su vida Gombrowicz escribió en polaco. Vivió en Polonia hasta la edad de 35 años. Definitivamente estaba marcado por la cultura, el ambiente, la lengua y la educación polaca. Conocía mejor a Polonia que a otro país, por esto es el escenario de su obra, incluyendo la que fue escrita en América. Con excepción de *Trans-Atlántico*, que se desarrolla en Argentina. Como ya le he dicho, Gombrowicz tomó sus distancias con su propia patria, de la misma manera que con Argentina, a la que estaba ligado apasionadamente. "De mí, individuo siempre pensando, ninguna nación puede sacar provecho", escribió. Consideraba que la verdadera condición del artista es la del exiliado en el sentido espiritual, garantía necesaria para la independencia del espíritu.

Sus amigos latinoamericanos

Muy pocos. Gombrowicz no frecuentaba los ambientes literarios. Sus amigos eran en la mayoría jóvenes y no siempre intelectuales. Me habló de Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez, dos escritores cubanos que hicieron bastante por Gombrowicz, en particular por la traducción española de *Ferdydurke*. Era aliado de Ernesto Sábato. Se afligió muchísimo por haberse olvidado en *Conversaciones* de los momentos consagrados a su amistad. Yo aprovecho esta ocasión para poner remedio a este olvido. Gombrowicz elogiaba constantemente la novela *Sobre Héroe y Tumbas*. Le debía mucho a Cecilia de Benedetti que lo ayudó materialmente para su obra. Alejandro Rusevitch, Jorge Calvetti, Adolfo de Obieta, Roger Pla, era su grupo de amigos.

El creador del boom latinoamericano

No sabría contestar. Es necesario preguntárselo a los jóvenes escritores latinoamericanos.

Gombrowicz y Borges.

Bueno, usted sabe, yo conozco estas cuestiones y lo que se refiere en general a la Argentina a través de su *Diario*. Yo conocí a Witold en 1964, a su regreso a Europa. Sé que Witold encontró a Borges sólo una o dos veces y que nunca puso un pie en el salón de la señora Ocampo, que sostenía el grupo de Borges. Gombrowicz tenía

pocas cosas en común con Borges, que estaba encadenado a la literatura, mientras que Gombrowicz estaba arraigado en vida. Especialmente Witold no gustaba de la "pequeña capilla", un poco demasiado obsequiosa alrededor de Borges. Gombrowicz no aceptaba al "Borges conversador" pero estimaba su obra. Y hasta admiraba algunos de sus cuentos. No sé si se puede decir que los amigos de Borges realizaron represalias contra Gombrowicz. Solamente estoy enterada que la revista *Sur*, sostenida por la señora Ocampo y los amigos de Borges, ignoró por completo la aparición en Argentina de *Ferdydurke* y posteriormente su obra.

El regreso a Europa

Si me habla de su regreso a Europa en 1963***, después de 23 años de vida en Argentina, verdaderamente fue importante y fundamental. La mejor respuesta está en su *Diario París-Berlín*. Su confrontación con París fue extremadamente agresiva. Gombrowicz "celebró" la juventud, la inmadurez, la subcultura, al hombre nunca definido, y se encontró ante la ciudad más culta y madura, definida culturalmente; él en forma violenta rechazó a París. Su contacto con Berlín fue aún más dramático. Usted puede imaginar qué punto neurálgico es éste para un polaco; de esta ciudad empezó su catástrofe personal y la de los suyos, es decir, la de su país. Además, en Berlín, Gombrowicz enfermó seriamente y sintió su retorno a Europa como el camino para su propia muerte, comprendiendo por

qué su desgarramiento había sido doloroso: un adiós a la juventud y a su vida. Allí sintió que el círculo de su vida y de su destino estaba cerrado.

Escritores europeos

Personalmente conocía a pocos. En Berlín encontró a: Michel Butoe, Günther Grass, Uwe Johnson. Yo creo que tenía amistad con Ingemar Bachman. En Vence, recibió una sola visita de J. M. Le Clézio. La sola relación que le he conocido era con el escritor polaco Czeslaw Milosz, que vive en Berkeley y que pasó un mes en casa de Gombrowicz. Antes de la guerra en Polonia conocía a Bruno Schultz, que fue el primero en comprender la importancia de su literatura. Gombrowicz consideraba que el estudio de Schultz sobre *Ferdydurke* era lo más penetrante que se había escrito sobre su obra general. Era una amistad sobre toda la literatura.

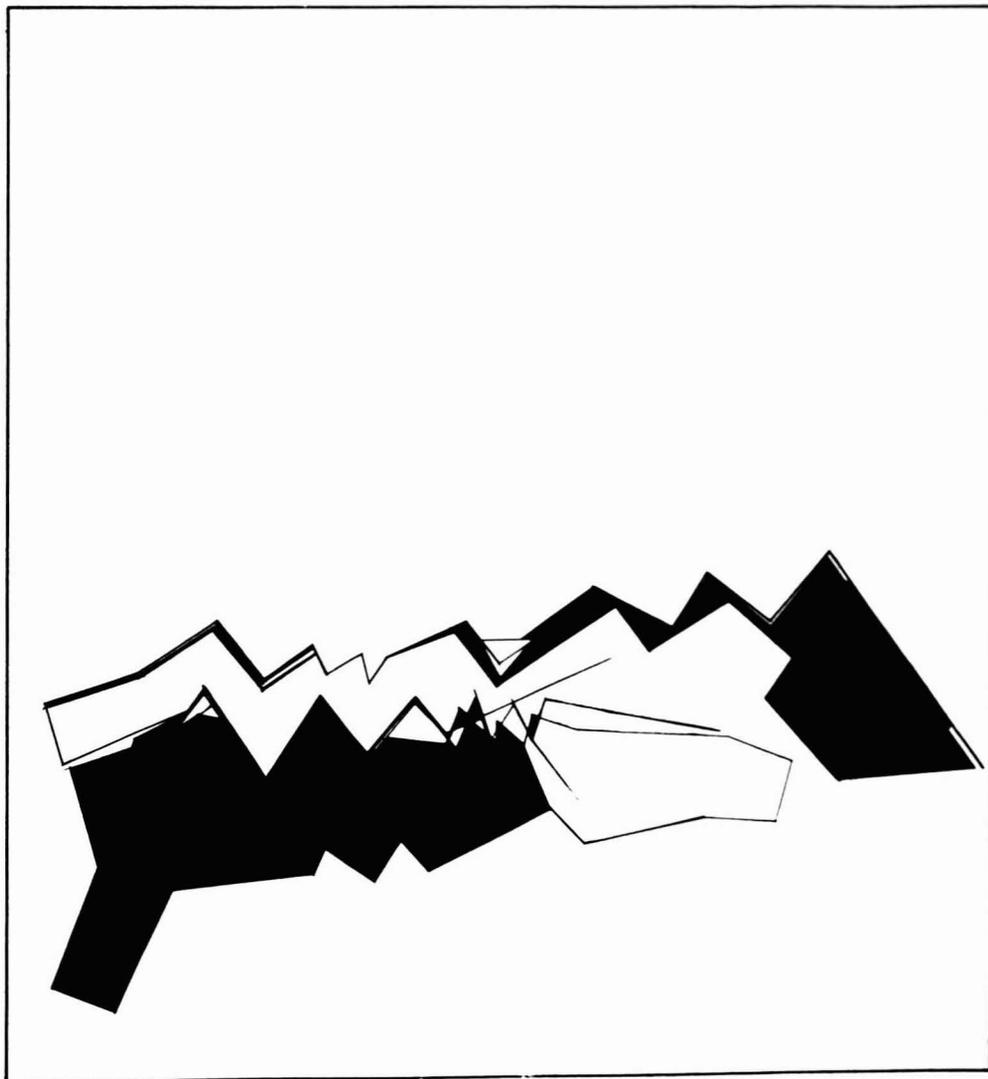
Ezra Pound

Una o dos veces se vieron. No puedo darle ningún juicio sobre estos encuentros.

Cuando yo lo vi en Venecia era como un fantasma, intervenía para decir sí o no con un movimiento de cabeza.

También a nosotros nos sucedió lo mismo con Pound.

Gombrowicz apreciaba a Céline.



Lo consideraba demasiado visceral.

Algunos críticos consideran a Gombrowicz el escritor más grande de nuestros días.

Sí. Yo estoy de acuerdo. Yo reconozco que es una posición delicada proclamar que Witold es el más grande escritor actual. Pero lo pienso sinceramente. Es un gran escritor porque es al mismo tiempo "alguien" (una personalidad) y un extraordinario artista, y la importancia de su obra viene de la energía con que estableció una nueva relación con la cultura. Su obra está dirigida hacia el porvenir.

Material inédito

No, solamente algunas páginas, pero puedo decirle que tenía la intención de escribir una obra muy breve, con una mosca como personaje principal, el argumento debía ser el dolor.

Recuerdo de Gombrowicz

Cuando conocí a Witold ya lo había atacado la enfermedad. No obstante esto, tenía buen humor, era fascinante y vital. Reíamos y trabajábamos mucho. El mitificaba la vida cotidiana, daba valor a las cosas, a los pequeños placeres de la vida. Sus últimos años fueron dominados por la sensibilidad al dolor como al placer, fue despedido vivo por el dolor, en todas sus formas y medidas. Dese cuenta que él se trataba duramente, venciendo el dolor en su vida diaria. Recuerdo un día en que estábamos tomando el sol y había una pequeña lagartija que dormía sobre un muro. Tomé una vara y empecé a molestarla, Witold, sin reflexionar, me pidió que dejara inmediatamente de hacerlo. No olvidaré nunca la expresión de su rostro, fue como si le hubiese impedido a él mismo dormir. He puesto un ejemplo limitado. Lo que él llamaba su "bondad objetiva" se dirigía a los hombres. ¡Yo he aprovechado más que la pequeña lagartija! Con él yo me sentía libre y revalorizada.

¿Escribe usted?

No, yo nunca he escrito libros, pero quisiera escribir sobre Gombrowicz. No sé si lograré lo que quiero.

* En la abadía de Royaumont, en París, Witold Gombrowicz encuentra a Rita Labrosse, la que después de terminar la licenciatura en Letras, en la Universidad de Montreal, estudiaba el Doctorado en Francia.

** En la versión española se conoce con el título de *Lo humano en busca de lo humano*.

*** Invitado por la Fundación Ford para vivir un año en Europa. El 8 de abril del 63, Gombrowicz sale de Argentina a bordo del barco "Federico".

† En 1964 WG pasa dos meses en un hospital de Berlín. Para aliviarse se le recomienda viajar al mar. Se instala en Vence, Francia. El 24 de julio de 1969, por insuficiencia respiratoria que provoca un ataque cardíaco, muere en la misma ciudad de la costa azul.

Poesía

Poetas jóvenes de México

Manuel Mejía Valera

Nombres como los de Octavio Paz, Eduardo Lizalde y José Emilio Pacheco en México, y los de Juan Ríos, Javier Sologuren, Francisco Bendezú, Luis Enrique Tord y Rodolfo Hinostroza en el Perú; y sombras como las de Xavier Villaurrutia y José María Eguren, se hermanan con Antonio Castañeda y con Gabriel Zaid, autores de *Lejos del ardimiento* (México, 1972) y de *Campo nudista* (México, 1972), hermosos y concisos tratados de alusiones, elusiones e imágenes.

Dos características muy señaladas advertimos en *Lejos del ardimiento*: el mesurado quehacer poético y el universo de símbolos en que plácidamente se sumerge nuestro espíritu. Respecto a lo primero, una comprobada delicadeza de gusto quizá aumenta el recelo del poeta y lo frena ante la proliferación y el desborde. Acostumbrados como estamos a tantos autores que nos atosigan con un libro anual o semestral, que tejen y destejan una desmedida ambición de fama, sin procrear una auténtica criatura poética ¡que admirable nos parece la prudencia y contención de Antonio Castañeda!

Hablamos de medida y simbolismo. En este libro aparece un infrecuente y noble esfuerzo por someter el lenguaje a la liberadora férula de la imagen, desde luego en discordia con toda sintaxis, "claridad" o congruencia lógica. Para pasmo de los inactuales que no conciben el acto poético sino como una secuencia anecdótica enmarcada en contextos rimados; o para asombro de los más modernos aunque no menos dogmáticos, que sólo lo admiten como una lastimosa sucesión de prosaísmos y trivialidades en un ordenamiento discursivo que culmina en un mensaje, el autor de *Lejos del ardimiento* se complace en "las irrepetibles aves que pasan durmiendo entre mis dedos, desconcertando al día, que sobre mí desmorona su luz sin entenderlo". Y en una expresión esfumante: "Vigilo los escombros. Pongo lumbre en su tramo, mido la línea del estruendo, lo discreto, lo que es señal de fuego del espanto."

No resistimos el deseo de transcribir esta íntima comunión de evocaciones y desencanto

El derrumbe
y el huerto son la casa que guardo;
cal
manzana,

agua,
hermano.
Estancia
de las cosas que pasan, de dios, su retrato
ocioso en El juicio
que retengo es ramaje y memoria,
pared,
asombro deshilado.
Mi habitación
recodo del enjambre,
rumor, desastre de campanas.

Fuera de la marea que arrastra a los bienintencionados cultivadores de la poesía de protesta, la de Antonio Castañeda, al situarse en una esfera de la realidad más pura y distinta, al trasportar al lector al centro mismo de la piedad y la vida, se impone como una de las voces más audibles, penetrantes y revolucionarias de los poetas jóvenes de México. Revolución entendida como un reclamo humano que se aleja del servil remedo vallejiato y nerudiano, dentro de una dramática y plástica concepción de la vida, aportando la impalpable elocuencia de la imagen en sus encadenamientos y armonías, en aquello que Wladimir Weidlé llama "música de las significaciones".

Antonio Castañeda no ha madurado hasta alcanzar la excelencia imaginativa de José Carlos Becerra, inefable y errabunda, ni la malicia idiomática de José Emilio Pacheco, pero su breve obra anuncia que no permanecerá estacionario y que sabrá perfeccionar su canto con la atención que preste a voces de otros rumbos, y sobre todo a las que nazcan de la vibración de su propio ser poético.

Con una técnica más congruente y en símbolos tallados con relieves de mayor vigor, análogas preocupaciones a las de Castañeda surgen en *Campo nudista* de Gabriel Zaid. Por cierto ningún título más adecuado para expresar, con un conocimiento extremado de los recursos del lenguaje, la poesía concebida como inesperado desarrollo de imágenes, como un concurso de azoradas presencias que el poeta despoja de sus indumentos cotidianos (evocamos la desnudez que menciona san Juan de la Cruz) para exhibirlas en el mágico encandilamiento de los signos luminosos.

En estas breves composiciones, muchas de las cuales revelan una naciente preocupación ontológica, Gabriel Zaid estructura la cúspide centelleante del poema con imágenes de vértigo, encantamiento, ensueño y regocijo.

Epigramáticas, amorosas unas, reveladoras de un escepticismo religioso otras, estas composiciones también exhiben con refinado ascetismo una fragmentaria concepción del mundo. Aquí una prueba de aquella preocupación trascendente:

Alguna vez
seremos cuerpo hasta los pies
¿Dónde está el alma?
Tus mejillas anidan pensativas
¿Dónde está el alma?
Tus manos ponen atención
¿Dónde está el alma?
Tus caderas opinan
y cambian de opinión

Tus pies hacen discursos de emoción
Todo tu cuerpo, roza la discusión
El tiempo rompe en olas venideras
y nos baña de música.

Advertimos que el poeta, al otorgarle carácter razonador a la materia precaria —manos, caderas y pies opinan, cambian y hacen discursos— contradice la concepción de que los sentidos y las potencias del alma constituyen la forma sustancial del ser humano. Pero siempre queda la interrogante: ¿Dónde está el alma?

Todas las composiciones convergen en un enfrentamiento existencial. Y aun los poemas de evidente escepticismo amoroso como "Sombra" y "Canción", no se alejan de este fin:

Las alas para qué,
si son errantes
Los ojos para qué
si son esquivos
Para qué me acompañas
si para envenenarte
me envenenas

Pero es en "Ráfagas" donde con huidizo regodeo apuntan los temas metafísicos y, sobre todo, la imagen mítica del tiempo:

La muerte lleva el mundo a su molino
Aspas de sol entre los nubarrones
hacían el campo insólito,
presagiaban el fin del mundo.

Giró la falda pesadísima
como una fronda que exprimiste,
como un árbol pesado de memoria
después de la lluvia.
Oía a cabello tu cabello

Estabas empapada. Te reías,
mientras yo deseaba tus huesos
blancos como una carcajada
sobre el incierto fin del mundo.

La conciencia filosófica, inherente a toda auténtica poesía, que en *Muerte sin fin* y *Piedra de sol*, en *Los elementos de la noche* y *El tigre en su casa*, hallamos junto con una entonación convincente y con una cadencia de imágenes diestramente evocadas, también brillan de continuo en *Lejos del ardimiento* de Antonio Castañeda y en *Campo nudista* de Gabriel Zaid.

Pero las composiciones de estos jóvenes poetas no sólo obligan a un ditirambo sin reservas. Muy al contrario, nos invade una verdadera desconfianza por su obra venidera. Ambos deberán renovar su temática y su estilo mismo, si no quieren repetir una fórmula como reiterado espejo de su propia producción. El fantasmal encuentro con la sorpresa, que en Castañeda y Zaid nos hace pensar en un haikú magnificado, y cada endemoniado y pletórico hallazgo, han de someterse a nuevos estímulos y a una integración más plena. Estos lineamientos son esenciales en la estética de un Vallejo o un Huidobro, y en la de otros poetas europeos antiguos y modernos: tienen patética validez en Villón, en Saint John Perse y en Dylan Thomas.

Ahora que lamentablemente adquiere actualidad la frase de Gide: "Con los buenos sentimientos se hace mala literatura" (no viene al caso citar ejemplos de aquella calculada "poesía" prosaica), la obra de estos autores nos reconcilia con la más noble actividad humana. La única que en la ineluctable y hostil contingencia del mundo, aunque quizá engañosamente, parece sustraerse al inexorable fluir del tiempo.

Teatro

Crisis, inquietudes, experimentaciones

Malkah Rabell

Temporada extraña, insatisfactoria en cuanto a su totalidad, y no obstante con rasgos de inquietud, de sacudimientos, de estallidos y ebulliciones que de ningún modo se pueden considerar insignificantes. Un extraño desasosiego parece embargar desde varios meses nuestra vida teatral, y empujarla en las más distintas y contradictorias direcciones: experimentaciones vanguardistas con audacias cada vez más dolorosamente cuestionables; naturalismo llevado a sus consecuencias extremas; óperas con cantantes en huelga; melodramas con tendencias sociales, con la granguifolesca violencia de una época alienada, y documentos sociales con tendencias melodramáticas; revoluciones políticas y revoluciones sexuales; visitas extranjeras con más pretensiones que auténticos aportes. Reflejo de la crisis y de las búsquedas del teatro universal, el microcosmos teatral de México se angustia, titubea, inicia actividades que unos consideran descabelladas y otros admirables, y que en realidad presentan las virtudes y los defectos de los productos inacabados, de laboratorio, en proceso de elaboración. Y sucede que ya nadie sabe muy bien dónde se inicia lo valioso y dónde se desvía hacia la pura charlatanería. Las fronteras de las valorizaciones se borran, se diluyen en una nebulosa vaguedad.

En un trabajo anterior hemos mencionado tres experimentos debidos a jóvenes que apenas se inician en el campo de la dirección: Ramos, Carbajal y Weisz, quienes, ya con mayor, ya con menor capacidad, de un modo aún tímido y modesto, adaptaban las nuevas tendencias a sus respectivos temperamentos artísticos. Los siguieron de muy cerca otras tres experimentaciones, de artistas relativamente veteranos, como Julio Castillo, ya muy popular entre la "onda"; el argentino de visita en México, Juan Carlos Uviedo, que llegó con un currículum excesivamente abultado, y la juvenil pareja, igualmente argentina, Joel Novok y Marta Esviza, miembros en su país, del conjunto *Acción*.

Como en el terceto anterior, también en estos tres experimentos encontramos los mismos rasgos primordiales: teatro que tiende a la supresión de la mayor cantidad posible de elementos dramáticos para llegar al estado puro, hasta conseguir la asepsia, que a su vez puede fácilmente desembocar en la muerte por inanición. En un mundo que condena a la civilización occidental,

nada más comprensible que la misma condena alcance a una de las manifestaciones más singulares de esa vieja cultura que nutrió a Europa durante siglos: el teatro. ¡Muera la civilización occidental! ¡Mueran todos sus valores! ¡Y muera el teatro! ¡Destrochemos este viejo mundo nuestro que por el racionalismo llegó a la alienación, y sobre sus ruinas construiremos un mundo nuevo que por la alienación llegará a lo racional!

Como en las tres experimentaciones anteriores también en éstas últimas se trató de reemplazar la palabra por el movimiento corporal, se persiguió el desplazamiento de la expresión hablada para concederle mayor importancia al lenguaje del gesto. Esta lucha contra la literatura y el autor, los tres la llevaron a sus últimas consecuencias, pero fue en Joel y Marta donde más se hizo notar la ausencia del parlamento. Su espectáculo: *Sschagrada* suprimió no sólo textos, acción dramática, argumento y psicología; suprimió de una vez la palabra misma. Su teatro llegó a tal asepsia que dejó de tener olor, sabor y color. Ya ni siquiera era aséptico, resultaba clorofílico, como las plantas. Y los dos actores reproducían la vida vegetativa: vegetales que se mueven —con la dificultad de lo cosificado—, que hacen el amor —también con dificultad, entre un apagón y otro— y lanzan gritos onomatopéyicos, pero no hablan, a menos de considerar lenguaje esas expresiones verbales de un idioma desconocido para los simples mortales. Y hasta estos gritos, hasta estas expresiones raras, solamente de tanto en tanto afloraban en la actuación, y violentamente arrojaban esa pantomima a un género nuevo, que no era ballet ni pantomima, sino algo que aún no tiene nombre.

Cierto, *Sschagrada* trata de expresar el mundo actual. Cierto que sus constantes escenas de crueldad y sadismo pueden responder a las teorías artaudianas o a cualquier otra teoría que refleje una sociedad alienada; cierto que Marta y Joel pueden pretender que su teatro aspira a la comunión entre espectador y actor, entre sala y público. *Sschagrada* se presta a muchas interpretaciones, y parece como si este teatro antiliterario fuera más dado a las divagaciones literarias que ningún otro. Mas, en conjunto, esas escenas aisladas, sin unidad ni hilvanación, nada significan y, como el arte abstracto, permiten a cada quien una intervención de acuerdo con su propia poética. Figuras plásticas muy bien realizadas, perfectamente ensayadas, sometidas a una estricta disciplina artística, y que a menudo llegan a una auténtica belleza. Escenas que no dejan nada a la improvisación, ni a la inspiración momentánea. Y aunque traten de sugerir el trance, es el suyo un trance simulado, ensayado, perfectamente preparado. Empero, son escenas que no pueden considerarse más allá de ejercicios escolares, probablemente muy útiles en una academia dramática, en cambio muy ajenas a los requisitos de un espectáculo profesional y que no justifican un viaje tan lejano, que no justifican la travesía de todo un continente con la pretensión de aportarnos las últimas novedades.

Mucho más ambicioso, el espectáculo de Juan Carlos Uviedo, *Tu propiedad privada no es la mía* —basado según pretende, en textos de Engels— ya pone en juego un conjunto numeroso. Tampoco Uviedo emplea la palabra en forma directa, y ésta nos llega a través de un micrófono, con la única voz del director como guía. Espectáculo sin palabras, sin unidad, sin coherencia, sin acción ni significado, sin espacios escénicos delimitados, que se dispersa por toda la *Casa del Lago* donde fue estrenado, será todo, menos lo que durante siglos solía llamarse arte teatral, arte dramático. Tampoco pretende serlo, y tal como lo denomina Uviedo, es una “provocación”. Ya no se trata de llegar al público por el valor, sino por el escándalo, por la notoriedad a como dé lugar: la mentira, los excesos, la mitomanía o la erotomanía, en una palabra, por la “provocación”. Tampoco el público va al teatro para ver algo “bueno”, sino para presenciar algo “nuevo”, y Uviedo es lo novedoso. No son los suyos descubrimientos revolucionarios que vayan contra todas las corrientes establecidas, sino muy al contrario, reúne y sabe llevar a sus consecuencias extremas, todas las innovaciones que ya fueron ensayadas un poco por todas partes, que los teatros *Open* y *Living* han dado a conocer en numerosas oportunidades, pero que entre nosotros aún despiertan las curiosidades no saciadas. Sin duda Uviedo es inteligente, tiene talento, está al tanto de las últimas innovaciones, sabe romper los moldes conocidos y sabe romper los espacios escénicos, sabe aprovechar con habilidad las extensiones naturales que en esta oportunidad le ofrecía la Casa del Lago, y sabría por igual en otra oportunidad aprovechar los espacios de un castillo, de un despoblado o de un metro. Con su acción múltiple, sin duración definida, que pudo haberse prolongado por espacio de cuatro o de quince horas, en tanto el público seguía de pie y a pie la ruta trashumante de los actores, guiado por los alto-parlantes que transmitían la voz del director, en tanto los actores sólo se expresaban por los movimientos del cuerpo, por aullidos y convulsiones de trance, el espectáculo creaba una atmósfera de contraversia, donde el entusiasmo de unos chocaba contra la absoluta indignación de otros. Y en esta duración indefinida, Uviedo reunía tal cantidad de elementos que había para todos los gustos, desde escenas auténticamente bellas hasta imperdonables idioteces; desde el impacto dramático hasta la demagogia política, fácilmente impresionable y simplista; desde el aburrimiento —como en aquellas improvisaciones escolares— hasta hallazgos de un sentido del humor despampante, como la escena con este “objeto profiláctico” de hule, que tenía metros y metros de largo y tenía que simbolizar el teatro de Jodorovsky; un espectáculo que provocaba desde la ascética y burlona indiferencia del público, hasta la colaboración de éste con el espectáculo, cuando público-espectáculo formaban una sola unidad, un espectáculo que en lugar de encontrarse en el centro rodeaba a los espectadores.

Y Uviedo conseguía sus mejores efectos

cuando pretendía burlarse del teatro verdadero. Cuando pretendía parodiar a Brecht y sus “muchachos” desfilaban con el puño levantado, mudos, concentrados, es cuando lograba lanzar un puñetazo en pleno estómago; al imitar el teatro “profesional” con sus “vedettes” y sus bailables a la Josephina Baker, es cuando el público más se divertía. Porque Brecht vencía a Uviedo, y el teatro con su vieja magia vencía todos los intentos destructivos.

El tercer experimento era el de mayor expectativa, aquel que más se esperaba; pertenecía a Julio Castillo, quien, desde hace dieciocho meses, como algún Copeau vanguardista rodeado de sus “copiaux”, se había retirado a la Unidad del Bosque para experimentar, ensayar, crear y recrear una peculiar interpretación de los Evangelios.

Y los que amamos a Julio Castillo, los que hemos depositado en él nuestras máximas esperanzas y le exigimos realización importante, quedamos defraudados. Tal vez irrazonablemente. Como ya no existen valores definidos, tampoco podemos exigir creaciones definidas y la única regla del juego es nuestra propia sensibilidad. También en esta oportunidad se alzó una ardiente controversia. En tanto unos aplaudían y lanzaban porras al director, otros se indignaban. Me encontraba del otro lado de la barricada, más que nada indignada por la falta de rigor en todo el planteamiento, no sólo de la puesta en escena sino del texto, basado en ideas vagas, mal digeridas, sobre y del Evangelio. ¿Qué quiso Julio? ¿Burlarse de Cristo? ¿Dignificar la figura de Jesús y estigmatizar el ambiente donde vivía, de donde surgía, el de esos hombres que aún se rascaban como monos y apenas lograban mantener erecta la columna vertebral? ¿Qué quiso? ¿Demostrar que Jesús sólo era un mistificador, un mago como cualquier otro que hoy se puede encontrar en Peralvillo, que transforma el vino en agua y el agua en vino? No llegaba a la sátira ni tampoco a la mística y constantemente quedaba a medio camino, entre burla y fe, entre sentimentalismo y grotesco. De pronto no podía con su íntima bondad, con su propio mundo interior que anhela a un Cristo, y éste surgía como un santón de oriente, como una figura dolorosa; o de repente, una carcajada lo devolvía a su mundo de juego y diversiones.

Julio pretendía desmistificar la figura de Cristo. Creo que para desmistificar una personalidad de magnitud semejante, que a través de 2 000 años han mistificado y desmistificado los espíritus más preclaros, desde San Pablo de Tarso hasta Renan, desde Bernard Shaw hasta Pasolini, se necesita tener una preparación intelectual por lo menos semejante a la de algunos de esos colosos. Es exigirle demasiado a ese joven director maravillosamente dotado para la puesta escénica. La caótica yuxtaposición de elementos, sin unidad de estilo ni unidad de ideas, llevaba a un callejón sin salida, debilitaba las chispas de belleza escénica, esos bruscos saltos del salvaje talento de Julio que brota como un manantial que desborda todos los diques. Esperamos mucho más de Julio todavía.



De nuestras
novedades:

- Jorge L. Tamayo
Epistolario de Benito Juárez
954 pp. ils. \$ 60.00
- Alvin Toffler
El "shock" del futuro
520 pp. \$ 45.00
- Varios autores
Los sistemas federales del continente americano
680 pp. \$ 160.00
- Gustav F. Paparek
Teoría y práctica de la política del desarrollo
370 pp. \$ 100.00
- Varios autores
Desarrollo agrícola
(Selección de Edmundo Flores)
470 pp. \$ 80.00
- Varios autores
Los límites del crecimiento
254 pp. \$ 35.00
- Manuel Martínez del Campo
Factor del proceso de industrialización
240 pp. \$ 65.00

Pídalos ahora a precio reducido en un 25% en el Fondo de Cultura Económica, de Avenida Universidad 975, en Reforma y Havre y Mariano Escobedo 665, México D.F. y en todas las librerías de prestigio y tiendas de autoservicio.

NOVEDADES



- J. SILVA HERZOG
Una vida en la vida de México
368 pp. 35.00
- A. DORFMAN Y A. MATTELART
Para leer al Pato Donald
168 pp. 25.00
- PAU DE ARARA
La violencia militar en el Brasil
264 pp. 36.00
- C. BATAILLON
La ciudad y el campo en el México Central
444 pp. Ilustrado 80.00
- M. RANDALL
Mujeres en la revolución
368 pp. 21.00
- R. DEBRAY
Escritos en la prisión
248 pp. 28.00
- E. GASCON
100 Dibujos
128 pp. 30.00
- K. MARX
Elementos fundamentales para la crítica de la economía política Vol. 2
504 pp. 80.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A. - GABRIEL MANCERA 65,
MEXICO 12, D. F. - TEL.: 543-93-92



JOAQUIN MORTIZ
libros recientes



José Emilio Pacheco
EL PRINCIPIO DEL PLACER
\$ 20.00

Salvador Elizondo
EL GRAFÓGRAFO
\$ 25.00

María Sten
**LAS EXTRAORDINARIAS HISTORIAS
DE LOS CÓDICOS MEXICANOS**
\$ 25.00

Jorge Ibarguengoitia
VIAJES EN LA AMÉRICA IGNOTA
\$ 30.00

Manuel Tello
**MÉXICO: UNA POSICIÓN
INTERNACIONAL**
\$ 30.00

Daniel Cosío Villegas
**EL SISTEMA POLÍTICO MEXICANO:
LAS POSIBILIDADES DE CAMBIO**
\$ 15.00



en todas las librerías o en Tabasco 106
distribuidores exclusivos: AVANDARO, S. A.
Ayuntamiento 162-b tel. 513-17-14



plural

Arte, Letras, Política

Juan García Ponce:
Pornografía y literatura

Ramón Xirau:
Tres debates y un paréntesis

Daniel Cosío Villegas y Robert Scott:
Convención del PRI

Ramón Llull:
Libro de maravillas (selección de Pedro Gimferrer)

Raymond Aron:
Richard Nixon y el futuro de la política exterior norteamericana

Anónimo:
Argentina 1972, Los fusilamientos de Trelew

Director: Octavio Paz

EDICIONES ERA
NOVEDADES



Fernando Benítez
Los indios de México

Tomo ★ Prólogo/Los tarahumaras
Los tzotziles/Los tzeltales/Los mixtecos
Ilustraciones en blanco y negro y color • \$130.00
Tomo ★★ Los huicholes
Ilustraciones en blanco y negro y color • \$140.00
Tomo ★★★ Los coras/Los mazatecos
Ilustraciones en blanco y negro y color • \$150.00

NOVEDAD Tomo ****
Los otomíes / Los mayas
Ilustraciones en blanco y negro
y en color • \$ 140.00



HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO

EMILIO GARCIA RIERA

TOMO 1: 1926/1940 ■ 309 pp. ■ \$150.00
TOMO 2: 1941/1944 ■ 324 pp. ■ \$150.00
TOMO 3: 1945/1948 ■ 370 pp. ■ \$150.00

NOVEDAD Tomo 4: 1949 / 1951
■ 430 pp. ■ \$170.00



De venta en todas las librerías o en
Ediciones Era, S. A.
Avena 102/México 13, D. F. ☎ 582-03-44

Publicaciones de
EL COLEGIO DE MÉXICO

Fernando Díaz Díaz
CAUDILLOS Y CACIQUES

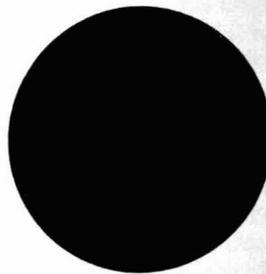
Con la ayuda de algunas categorías weberianas, el autor establece que el caudillismo y el caciquismo se manifiestan a través de la historia de México en diferentes etapas; en este sentido, establece como característica importante la oposición de unos líderes a otros y explica cómo ciertas diferencias personales y sociales entre ellos alcanzan a jugar un papel importante en la obra que unos y otros realizaron. El estudio de Fernando Díaz Díaz explora la época que iniciándose en 1810, llega hasta los albores del Porfiriato; en contrapunto, analiza las figuras ilustrativas de Antonio López de Santa Anna y Juan Álvarez. Además de su rigor crítico, este libro (de estilo espontáneo y sencillo) ofrece una documentación inusitada, así como tesis que indudablemente merecían desde hace tiempo ser asimiladas y discutidas. VIII + 355 pp. Precio: \$ 40.00 M.N. Dls. \$ 4.00.

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Librería
Guanajuato 131
México 7, D. F. Tel.: 574-65-17

UNAM / DIFUSION CULTURAL

DISCOS DE RECIENTE APARICION:



VOZ VIVA DE AMERICA LATINA

PEDRO MIR
Voz del autor
Presentado por Jaime Augusto Shelly

JULIO HERRERA Y REISSIG
Selección y voz de Angel Rama

DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

Voz de los autores
Angel Rama / Gregorio Weinberg / Arturo Ardao
/ José Antonio Portuondo / Francisco Miró Quesada / Enrique Dussel / Leopoldo Zea

DIÁLOGOS

artes / letras / ciencias humanas

DIÁLOGOS

número 48 (noviembre-diciembre, 1972)

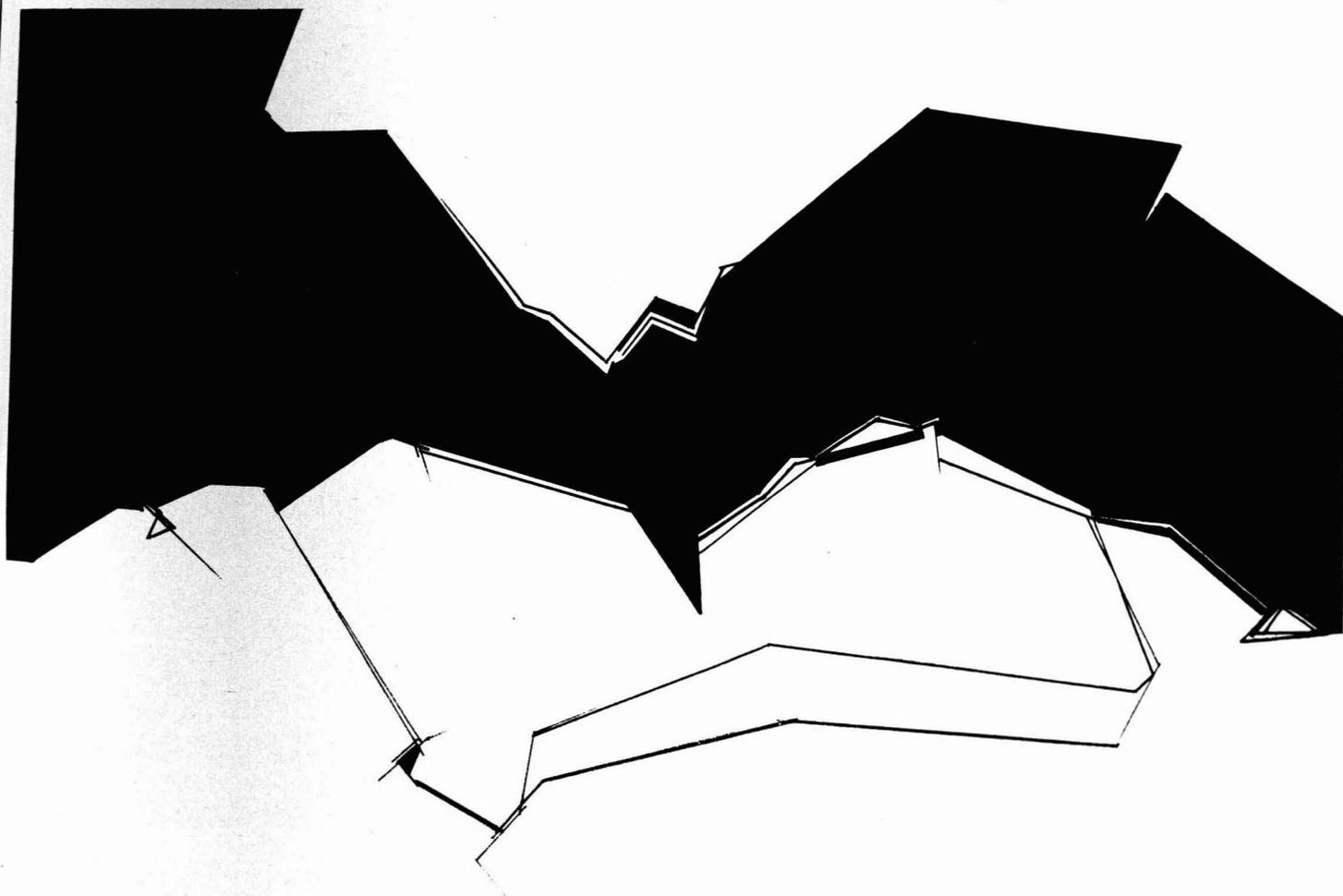
Escriben sobre **LA CIUDAD DE MÉXICO:**
Roberto Juarroz, Luis Unikel, Salvador Moreno,
Alejandra Moreno Toscano, Gabriel Zaid, Lourdes Arizpe, José Emilio Pacheco, Claudio Stern,
Argelio Gasca, Alberto Dallal, Berta Ulloa

además: *México en el año 2000*, por Rafael Segovia
ilustra: Francisco Corzas

DIÁLOGOS

director: Ramón Xirau

venta y suscripciones: El Colegio de México / Librería:
Guanajuato 131, México 7, D. F., Tel. 574-65-17



RRL 12

Realh de León

- Hay pintura que está hecha de cosas que se seleccionan para agregarse. Otra se basa, en cambio, en una selección para quitar, para depurar: de ésta es la de Realh de León.
- No sólo sus formas son planas y plenas, sin ninguna textura, sino que los colores que emplea también subrayan la serenidad y “pasividad” de las obras. Nada disonante, nada agresivo, nada discordante.
- El discurso de Realh de León es uno que se antoja llamar clásico, o por lo menos clasicista; no busca conmover ni atraer ni aturdir: pretende proponerse por su calidad de reposo, medida, corrección. No llama a nadie: se presta a ser escuchado (leído). No quiere violentar un orden dado, ni perturbar la tranquilidad;

parece más bien sólo aspirar a tener un lugar propio, un cuarto en el que ser oído y en el que haya quien lo oiga.

- Amplias formas poligonales, a veces hendidas por finas entradas de otro color, a cuyo derredor se agrupan, por diversos lados, distintas cuchilladas coloridas; generalmente hay lo que podríamos llamar zona de encuentro: en un cierto punto de esa parte periférica se produce un pequeño y nunca desordenado embroque, apenas lo suficiente —pero siempre lo suficiente— para marcar un acento, un tono alto, un mesurada exclamación dentro de la frase átona.
- Frente a la exaltación, la calma. Frente al grito, la gravedad de la frase pausada. Se acuerda uno de sor Juana: “todo, en fin, el silencio lo ocupaba”.

Jorge Alberto Manrique

