

**REVISTA DE
LA UNIVERSIDAD
DE MEXICO**

LOS INDIOS

Miguel León-Portilla / Lothar Knauth
Alfredo López Austin

Beatriz de la Fuente / Leonardo Manrique Castañeda / Roberto Moreno



SUMARIO

Volumen XXIV, número 11 / julio de 1970

- 1 Chapultepec en la literatura náhuatl, por Miguel León-Portilla
- 11 Introducción al estudio de una conquista, por Lothar Knaath
-
- I Conjuros médicos de los nahuas, por Alfredo López Austin
-
- 17 Variantes regionales de la escultura maya clásica, por Beatriz de la Fuente
- 20 Nuevas tendencias en el descifre de la escritura maya, por Leonardo Manrique Castañeda
- 25 De Plinio y la historia natural en la Nueva España, por Roberto Moreno
- 33 Luis López Loza, por J. Alberto Manrique
- Portada: óleo de Luis López Loza
- Suplemento *Hojas de Crítica*, número 20

Universidad Nacional Autónoma de México

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

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó 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.

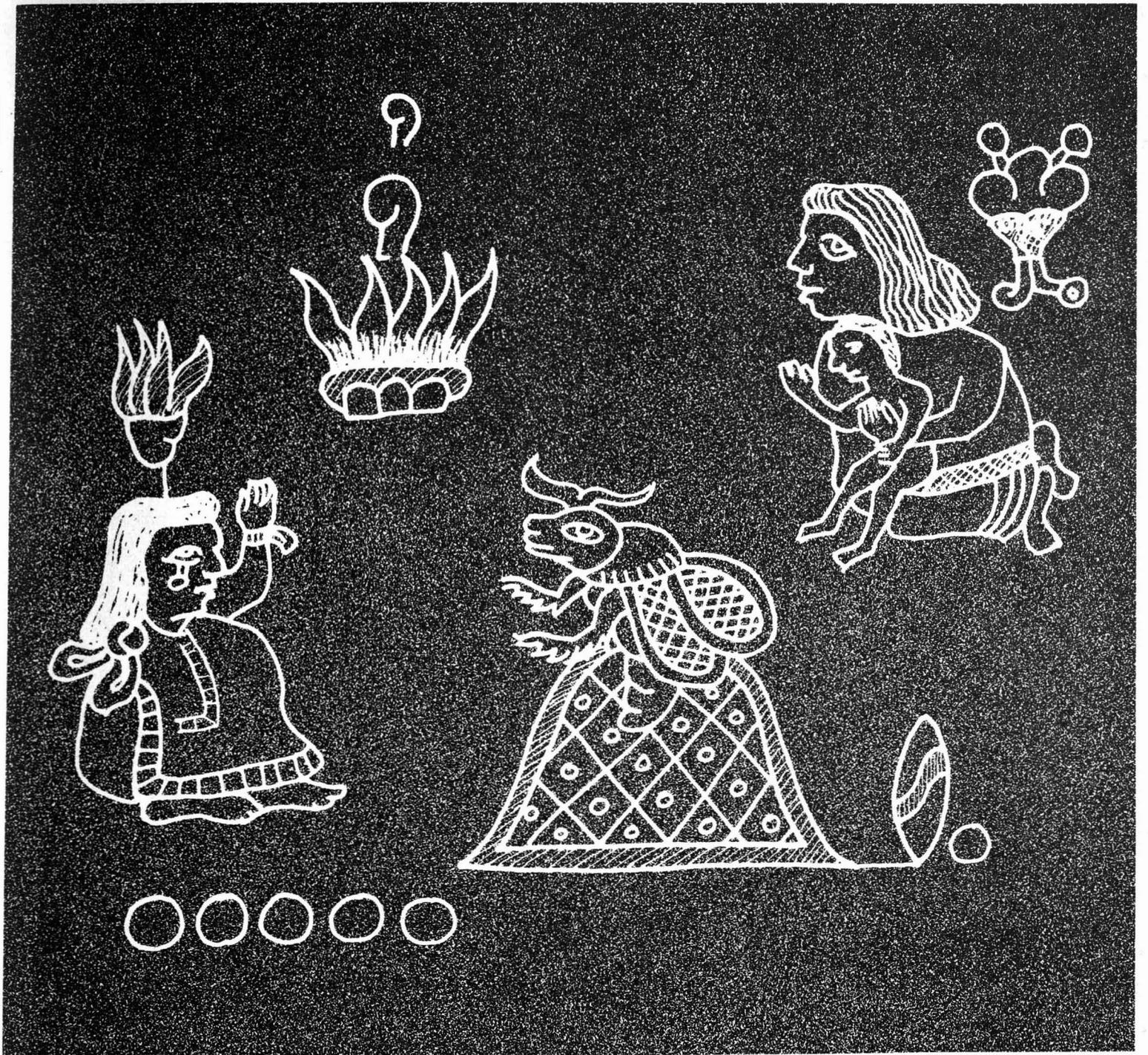
Precio del ejemplar: \$ 6.00
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

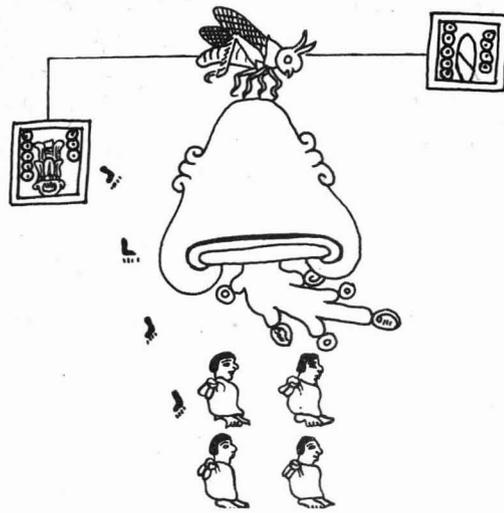
Administración: María Luisa Mendoza Tello

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.

Miguel León-Portilla

**CHAPULTEPEC
EN LA
LITERATURA NAHUATL**





Como en pocos lugares, lo que aconteció “en el cerro del chapulín”, llegó a ser historia de interés para México entero. Esto es verdad desde los tiempos prehispánicos hasta la defensa del castillo en 1847 y hasta momentos todavía más cercanos. No parece extraño, y quizás sea consecuencia o destino que, en el bosque y en el cerro, los siglos y milenios de la historia hayan adquirido después nueva forma de vida. Creaciones extraordinarias de nuestras antiguas culturas muestra hoy allí el Museo Nacional de Antropología. Testimonios novohispanos y muchos más del México moderno se atesoran en el castillo, convertido en Museo Nacional de Historia. Y como las presencias del pasado hacen que se piense en las creaciones más recientes, a ellas también da cabida el bosque en su Museo de Arte Moderno.

Hasta ahora, sin embargo, no hay una obra en la que pueda estudiarse de forma integral lo que ha significado Chapultepec en la historia de México. Para ello hay fuentes y testimonios, desde los vestigios arqueológicos, los códices y textos indígenas, hasta la documentación abundante de los tiempos coloniales y modernos. Aquí ofrezco tan sólo algunas muestras de la literatura indígena acerca de Chapultepec: leyendas, poemas y también relatos históricos.

Los textos en relación con el cerro del chapulín provienen de fuentes tan importantes como los *Códices Matritense* y *Florentino*, los *Anales de Cuauhtitlán*, el *Manuscrito de la Leyenda de los Soles*, las varias colecciones de *Cantares Mexicanos*, Los *Anales Históricos de la Nación Mexicana*, las *Relaciones* de Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin y la *Historia Tolteca-Chichimeca*. Y también deben citarse las figuras y glifos de algunos códices como la *Tira de la peregrinación*, el *Mexicanus*, el *Azcatitlan*, el *Aubin*, el *Xólotl* y el *Vaticano A*.

Por lo que toca a los distintos momentos en los que se refleja la imagen de Chapultepec, nuestros testimonios van desde los tiempos del mito, atienden también al recuerdo del esplendor tolteca y más tarde evocan el periodo azteca, hasta llegar a los días de la conquista. La relativa abundancia de textos nahuas acerca de Chapultepec es prueba de la significación que éste tuvo a lo largo de la evolución cultural hispánica.

CHAPULTEPEC EN LOS MITOS

Dentro de la temática de lo que sucedió a los toltecas poco antes de su ruina definitiva puede citarse el mito que recuerda una actuación de los dioses en Chapultepec. El señor y sacerdote Huémac gobernaba en Tula. Huémac se encontró una vez con los *tlaloque*, los dioses de la lluvia. Con ellos jugó a la pelota y apostó con desgraciadas consecuencias. Vencedor en el juego, exigió los jades, materia de la apuesta, y rechazó las mazorcas tiernas que pretendían darle en cambio los que producen la lluvia. Con su

desdén se atrajo el disgusto de los dioses. Obtuvo los jades y con ellos también cuatro años de sequía. En Chapultepec tiene su desenlace la relación legendaria. Aquí brotan del agua mazorcas preciosas. Aquí se proclama el último anuncio de la ruina de Tula y la profecía de la grandeza de los aztecas que habrán de venir.

Los dioses de la lluvia en Chapultepec

Y entonces jugó a la pelota Huémac,
jugó a la pelota con los *tlaloque*, dioses de la lluvia.

En seguida dijeron los *tlaloque*:

—¿Qué ganaremos en el juego?

Luego respondió Huémac:

—Mis jades, mis plumas de quetzal.

Y una vez más dijeron a Huémac:

—Eso mismo podrás ganar tú,
nuestros jades, nuestras plumas de quetzal.

Y en seguida ya juegan a la pelota;

Huémac los venció.

Entonces ya van los *tlaloque*,

le darán en cambio a Huémac,

le darán mazorcas verdes,

y sus plumas de quetzal

serán las hojas verdes de maíz

entre las que crecen los elotes.

Pero Huémac no las recibe, y dice:

—¿Es esto acaso lo que yo he ganado?

¿acaso no he ganado jades?

¿acaso no plumas preciosas?

¡Lleaos esto!

Mas los *tlaloque* luego dijeron:

—Está bien, dadle jades, plumas de quetzal,

y traed acá

los que son nuestros jades, nuestras plumas preciosas.

En seguida ellos las tomaron y luego se fueron.

Entonces dijeron los *tlaloque*:

—Está bien,

enterraremos los que son nuestros jades,

así habrá de padecer necesidad el tolteca

y esto a través de cuatro años.

Pronto cayó una helada,

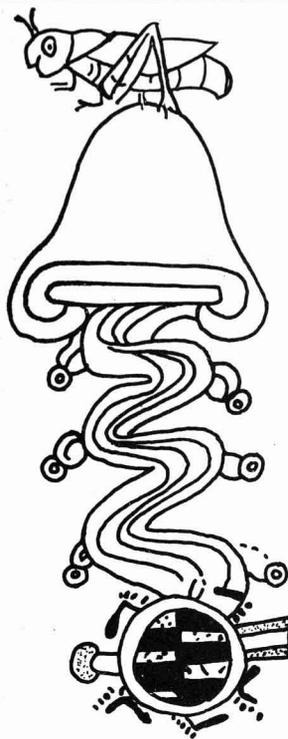
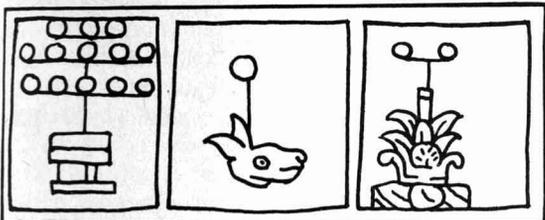
Y el granizo cayó hasta la altura de la rodilla;

destruyó el maíz; nuestro sustento,

el granizo que caía con la helada.



Y sólo en Tollan, aisladamente, hubo ardiente calor.
 Se secaron todos los árboles, los nopales, los magueyes,
 y todas las piedras se quebraron, se partieron,
 por obra del calor.
 Mucho sufren ya los toltecas,
 ya mueren de inanición,
 luego ya muere el cautivo de guerra.
 Si acaso el padre de alguien tenía guardada,
 ya le compran alguna pequeña gallina,



In Chapultepec ync qin nroub que nuxin
 canauh canpa huuallo qno topameca
 colhua que ync qin narme que

con ella hacen tamales,
 luego ya los comen.

Y en la parte de atrás de Chapultepec
 se colocó, vendía banderas de papel,
 ofrendas de sacrificio, una anciana.
 Luego que se le compra una bandera,
 entonces ya va el que ha de morir
 en la piedra del sacrificio.

Y se cumplieron los cuatro años
 en que padecieron hambre los toltecas.
 En seguida se les mostraron los *tlaloque*
 allá en Chapultepec,
 allá donde está el agua.
 Luego del interior del agua vino a salir
 la mazorca tierna del maíz,
 lo que se come y se come.

Y un tolteca que allí estaba,
 fijamente se quedó mirando.
 Luego ya toma lo que se come y se come,
 en seguida con ello se alimenta.
 Y pronto allí salió del agua
 el *tlamacazqui*, sacerdote, Tláloc,
 dijo éste al tolteca:
 –Macehual, hombre del pueblo, ¿conoces esto?
 Y respondió el tolteca:
 –Sí, en verdad, oh dios,
 desde hace ya mucho lo habíamos perdido.
 Pero el dios de la lluvia le dijo:
 –Está bien, espera un poco,
 así lo digo yo, el señor.

Y una vez más penetró en el interior del agua,
 pero no mucho fue lo que allí estuvo.
 Una vez más salió,
 trajo consigo
 cuantos elotes pudo abarcar con sus brazos.
 Luego dijo al tolteca:
 – ¡Macehual, helos aquí, dáselos a Huémac!
 Y piden los dioses a Tozcuécuex
 les dé a ellos una hija de los mexicas.
 Porque todavía habrán de comer,
 todavía un poco habrá de sustentarse el tolteca.
 Luego ya perecerán los toltecas,
 porque es el mexica quien aquí habrá de habitar. . .

[Manuscrito de 1558, fol. 82-83]



Una vez más aparece Chapultepec en un presagio de la ruina de Tula:

He aquí otro portento:
dicen que vinieron a caer piedras sobre los toltecas,
y al caer sobre ellos las piedras,
luego bajó del cielo
una muy grande piedra de sacrificio;
allá en la parte de atrás de Chapultepec vino a caer.
Y luego allí estuvo viviendo una anciana,
vendía banderas hechas de papel.
Andaba diciendo:
— ¡Vuestras banderas de papel!
Y luego que entraban los que iban a morir, decía:
— Cómprame una.
Luego ya van allá a la piedra del sacrificio.
Nadie preguntaba a la anciana:
— ¿Qué es lo que tú haces?
Así tenían perdido el juicio.

[Códice Florentino, libro III, capítulo X]

La muerte de Huémac, que tuvo lugar según varias fuentes indígenas hacia 1162, ocurrió precisamente en Chapultepec.

Muerte de Huémac en Chapultepec

En el año 7-Conejo,
entonces a sí mismo se dio muerte
Huémac allá en Chapultepec,
en Cincalco, en la casa del maíz.
Y en el mismo año 7-Conejo
vinieron a terminar los años de los toltecas.
Durante siete años
por todas partes anduvieron
por los pueblos y ciudades.
Allí se fueron a situar,
se fueron a establecer.
Habían estado establecidos los toltecas
durante 339 años.
Y en el año 7-Conejo,
fue cuando Huémac vino a darse muerte,
con una soga se colgó,
allí estuvo desesperado,
allí en una cueva, en Chapultepec.
Primero estuvo llorando,
estuvo afligido,
cuando ya no vio a ningún tolteca,

aquellos que detrás de él se habían acabado,
entonces se dio muerte a sí mismo.

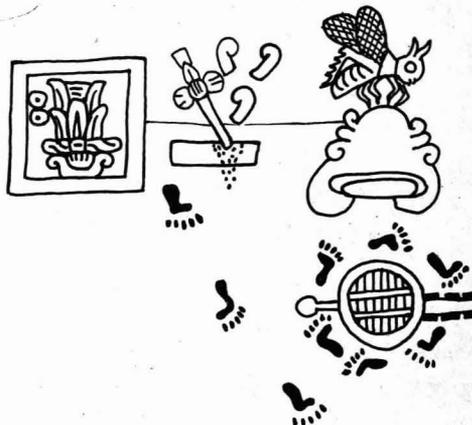
[Anales de Cuauhtitlán, fol. 11]

LOS AZTECAS EN CHAPULTEPEC

Chapultepec vuelve a hacerse presente en la historia prehispánica gracias a los aztecas. Este lugar comienza a conocerse en algunas fuentes con el nombre de Chapultepec Hueytenanco, "en el cerro del chapulín, en el lugar de la gran defensa". Hacia 1250 los aztecas se asientan en Chapultepec, lugar que entonces pertenece a Azcapotzalco, donde gobernaba el señor Acolnahuacatzin. Aquí habrán de actuar figuras también conocidas y extraordinarias como el ofrendador del fuego, Tenochtli y el portador del dios, Cuauhtlequetzqui.

Llegada de los mexicas a Chapultepec

1-Conejo, en este año
fueron a acercarse los mexicas
allá a Chapultepec.
Entonces gobernaba Mazatzin en Chapultepec,
un señor de los chichimecas.
Y de los mexicas era su sacerdote
el llamado Tzipantzin.
Y aquel Mazatzin tenía una hija,
su nombre era Xochipapálotl,
Mariposa florida.
Y cuando estaban ya los mexicas
junto a donde habitaba el señor Mazatzin,
comenzaron a querer divertirse con sus hijas.



Los tepantecas cayeron sobre las mujeres de los mexicas allá en Chapultepec.
(Códice Vaticano, A.98)

Asedio de los mexicas en el cerro del Chapulín.
(Tira de la peregrinación, 19)

Muchas veces las llevaban a cuestas mientras dormían,
y así, de muchos modos, hacían burla de los chichimecas.
Luego, inquieto ya Mazatzin,
pronto dejó esa tierra,
salió, llevó a su gente,
allá se fue a Otlazpan,
allá fue a establecerse.
Cuando vinieron a llegar los mexicas allá en Chapultepec
era cuando gobernaba Cuahuitónal en Culhuacán.

[*Anales de Cuauhtitlán*, fol. 12]

Otra narración legendaria habla de la lucha de los dos sacerdotes mexicas, Tenochtli y Cuauhtlequetzqui, contra el hechicero Cópil, el malinalca, hijo de Malinaxóchitl, la hermana de Huitzilopochtli que había sido abandonada por éste. La victoria de Cuauhtlequetzqui, será nuevo anticipo del portento que habrá de marcar el nacimiento de México Tenochtitlan. En Chapultepec resonó al fin la palabra profética:

Año 10-Casa

Y también en el año que así se nombra, cuando ya tenían un año de estar en Chapultepec los mexicas, se vieron éstos en extremo afligidos. Diversos señores de los tecpanecas les hicieron entonces la guerra en el interior de la llanura. Y cuando se hizo la guerra, mal pudieron hacerla los mexicas.

Por esto en seguida dijeron los texcaltepecas, los malinalcas y los de Toluca:

— ¡De noche habremos de dar muerte a los mexicas, porque son gente muy esforzada!

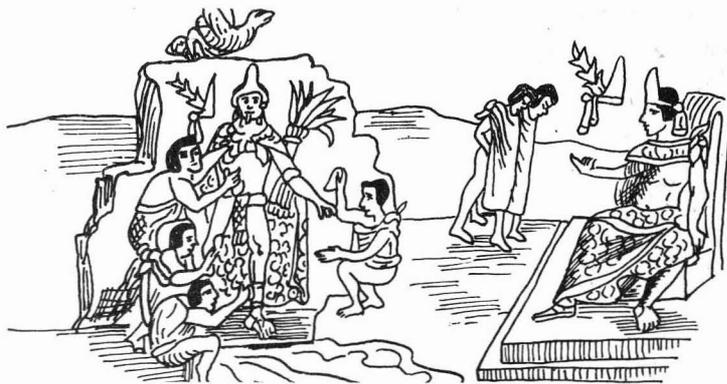
Pero el ofrendador del fuego, Tenochtli, cuando supo esto, en seguida dijo al sacerdote, al cargador del dios, Cuauhtlequetzqui:

— ¡En verdad, oh Cuauhtlequetzqui, dizque han dicho que habremos de morir ahora, nosotros los mexicas; dizque así lo dijo el hechicero Cópil, el que tiene su casa en Texcaltépec, el malinalca, y dizque los de Toluca habrán de venir a caer sobre nosotros!

A esto, en seguida respondió Cuauhtlequetzqui, con voz fuerte dijo:

— ¡Yo, yo también soy hechicero, así he de vigilar, en verdad aquí vigilo, nuestro monte, nuestro lugar de residencia, en Chapultepec.

Y en verdad pronto vino a salir durante la noche el hechicero Cópil; consigo traía a la doncella de nombre Xicomoyáhuatl. Allí se encontraron para hacerse la guerra, ocultos se persiguieron en Tepetzinco, en el lugar del montecillo. Entonces con su mano



Cuauhicholohua, o sea Cuauhtlequetzqui, vino a caer sobre el hechicero Cópil, se adueñó de él, en seguida le dio muerte.

Cuando Cuauhtlequetzqui dio muerte al nombrado hechicero Cópil, de sus entrañas, de donde aún había calor, con un pedernal le sacó su corazón. Y en seguida Cuauhtlequetzqui llamó al ofrendador del fuego, a Tenochtli, le dijo:

— ¡Ven, oh Tenochtli, he aquí el corazón del hechicero Cópil; le he dado muerte, ve a sembrarlo entre los tulares, entre los cañaverales!

Luego cogió Tenochtli el corazón y se puso a correr, allá fue a sembrarlo entre los tulares, entre los cañaverales. . .

Y al lugar donde fue muerto Cópil, en Tepetzinco, ahora se le llama Acopilco: el sitio del agua de Cópil.

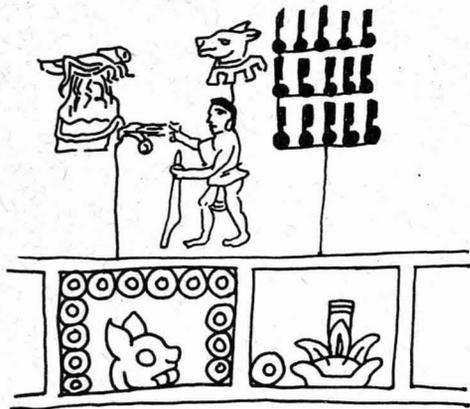
A la doncella que traía consigo Cópil, a la nombrada Xicomoyahualtzin, en seguida la tomó, la hizo su mujer Cuauhtlequetzqui. Ella fue la madre de Cohuatzontli. Y cuando hubo sembrado Tenochtli el corazón de Cópil, hizo luego ofrecimiento de fuego delante de Huitzilopochtli.

Luego, una vez más habló Cuauhtlequetzqui, dijo a Tenochtli:

— Si ya por largo tiempo aquí hemos estado, ahora tú irás a ver allá, entre los tulares, entre los cañaverales, donde tú fuiste a sembrar el corazón del hechicero Cópil, como hubo de hacerse la ofrenda, según me ordenó nuestro dios Huitzilopochtli. Allá habrá germinación del corazón de Cópil. Y tú, tú irás, tú, Tenochtli, irás a ver allá cómo ha germinado el tunal, el *tenochtli*, del corazón de Cópil. Allí, encima de él, se ha erguido el águila, está destrozando, está desgarrando a la serpiente, la devora. Y el tunal, el *tenochtli*, serás tú, tú, Tenochtli. Y el águila que tú verás, seré yo. Esta será nuestra fama: en tanto que dure el mundo, así durará el renombre, la gloria, de México Tenochtitlan.

Esto sucedió cuando era señor de los mexicas Huitzilíhuatl el viejo. . .

[Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, *Segunda Relación*, Fol. 58 v.]



Hacia 1298 ocurrió nueva forma de encuentro: la lucha de los mexicas contra los tecpanecas y sus aliados. De los muchos textos que acerca de esto hablan, veamos la versión de los de Cuauhtitlán. Aquí se relatan las argucias de los tecpanecas para destruir a los aztecas.

Derrota de los mexicanos en Chapultepec

Aquí se refiere la palabra de los ancianos moradores de Cuauhtitlán, lo que fue su relación sobre la derrota de los mexicas allá en Chapultepec, cuando fueron circundados por la guerra. Se dice, se refiere: ya así los mexicas durante cuarenta y siete años habían estado en Chapultepec. Mucho y muchas veces así inquietaban, de este modo perturbaban, así hacían burla de los que allí estaban, ya violentamente arrebataban, tomaban a las mujeres ajenas, a las hijas de los otros, y así de muchas maneras se burlaban una y otra vez de aquéllos.

Por todo esto se habían irritado los tecpanecas en Tlacopan, en Azcapotzalco, en Coyohuacan, y también en Culhuacán.

Luego se convocaron pusieron de acuerdo su palabra, para que en el medio, donde estaban, fueran desbaratados los mexicas.

Dijeron los tecpanecas:

— ¡Vayamos a abatir a los mexicas!
¿Qué tienen que hacer entre nosotros, éstos que aquí vinieron a establecerse?
¡Vayamos a apoderarnos de ellos!
Pero para que esto se lleve bien a cabo es necesario primeramente que obliguemos a salir a sus hombres. Les haremos saber, así se obrará, haremos falsa guerra con Culhuacán. Primeramente enviaremos a sus hombres y cuando éstos hayan salido, nos apoderaremos de las mujeres de los mexicas.

Aceptaron esto los de Culhuacán.

Así se hizo.

Entonces se les dio orden a los mexicas de ir a hacer la guerra, que así ellos primero irán a Culhuacán, que harán la guerra.

Les dijeron los tecpanecas:

—Primero vosotros habréis de penetrar allí, así habremos de informarnos, para que salgamos a la guerra contra Culhuacán.

Luego salen los mexicas, van a hacer la guerra.

Bien preparados, van al encuentro de los de Culhuacán.

Mas entonces los tecpanecas cayeron sobre las mujeres de los mexicas allá en Chapultepec.

Bien hasta el fin se adueñaron, de cuanto ellas poseían. Y luego que las hubieron dejado, hicieron burla de ellas.

Entre tanto allá perecieron, los hombres mexicas, allá, al enfrentarse con los de Culhuacán.



He aquí las palabras
del canto que de éstos se oyó:
Con los escudos al revés
así hemos perecido,
entre las piedras de Chapultepec.
¡Ah, nosotros los mexicas!
Hacia los cuatro rumbos del mundo
han sido llevados los señores.
Al irse va llorando
el señor Huitzilíhuitl,
en su mano una bandera
se le pone en Culhuacán. . .

[*Anales de Cuauhtitlán*, foli. 16-17]

La poesía épica y a la vez elegíaca, los *icnocuicatl*, recuerdan también la derrota azteca en Chapultepec.

Canto triste de la derrota en Chapultepec

Llora, se aflige,
cuando así recuerda:
en la tierra, en el labio de ella,
por encima de nosotros quedó determinado,
por encima de nosotros se abrió el cielo,
sobre nosotros bajó el Dador de la vida.
Allí en Chapultepec se detuvo,
cuando así sobre nosotros dio vuelta,
era el día 1-Conejo, portador del año.
El llanto se alza,
son llevados los mexicas,
fue aquí en Chapultepec donde él se detuvo.
Prisionero de guerra ya no en verdad dice el mexica:
¿dónde está la raíz del cielo?
El Dador de la vida les habla
surge la conmoción,
llorad intensamente,
porque habrá de perecer
el *macehual*, la gente del pueblo,
¿acaso los abandonará
o acaso los dejará afligidos
el *tlamacazqui*, sacerdote Axolohua?
Ya el agua de greda ha quedado estancada,
llora su corazón, aquí perecerá la gente del pueblo.
Se miran los escudos,
son a los ojos visibles.
Sólo al revés están los escudos,
ya habremos de perecer en Chapultepec,



¡pero aún sigo siendo mexica!
¡bien le fue al acolhua,
bien le fue al tecpaneca!
Por los cuatro rumbos del mundo son llevados los mexicas,
va gimiendo el señor de los dardos, Huitzilíhuitl,
se puso una bandera de papel en su mano allá en Colhuacán.
Los ancianos mexicas escaparon de la mano ajena,
se fueron en medio del agua,
se vistieron con musgo acuático
allá en Acocolco,
aquí los tulares y las cañas hacen estrépito,
cumplen y cumplen su mandato.
Pero allá se verán los escudos de turquesas,
las banderas de quetzal. . .

[*Unos Anales de la Nación Mexicana*, fol. 20]

En los días del esplendor azteca, olvidadas las derrotas, Chapultepec es lugar de fama y renombre. En tiempos de Motecuhzoma



Ilhuicamina, y con el auxilio de Nezahualcóyotl, comenzó a construirse allí el camino del agua, el acueducto que debía entrar en Tenochtitlan.

El camino del agua desde Chapultepec.

En el año 12-Casa, 1465,
por primera vez se comenzó
el trabajo en común
allá en Tenochtitlan México.
Así dio principio el camino del agua,
el acueducto que de Chapultepec
viene a entrar en Tenochtitlan.
Y gobernaba entonces en Tenochtitlan
Huehue Motecuhzomatzin
y el que ordenó el camino del agua,
fue el señor de Tetzcoco, Nezahualcoyotzin,
En el año 13-Conejo (1466),
fue a guiar el agua Nezahualcoyotzin,
así por primera vez entró ésta en Tenochtitlan.
Y fueron gentes de Tepeyácac
las que hacia acá vinieron fortaleciéndola,
haciendo sacrificios frente al rostro del agua,
cuando solamente de allí se tomaba el agua,
de allí, de Chapultepec.

[*Anales de Cuauhtitlán*, fol 53]

En Chapultepec quedaron en bajo relieve las efigies de algunos de los gobernantes aztecas, de las que pueden verse aún los vestigios. Lugar concurrido por éste y otros motivos, Chapultepec

posee además las agua que purifican. Interesante resulta que sea un texto de carácter legal el que nos recuerda esto.

Chapultepec, donde están las aguas que purifican

Y también se dice:

en el día 1-Perro se reunía el tribunal,
entonces se daba sentencia a aquellos que habían de morir.
Y también entonces se hacía salir, se dejaba en libertad,
a quienes no habían hecho algo muy grave.
También se liberaba a los que habían sido esclavizados,
si no era muy manifiesto,
si no era muy notorio,
si no se veía claramente
por qué habían sido hechos esclavos,
por qué merecían esa pena,
si acaso solamente por engaño se les había aprisionado,
si sólo habían sido engañados,
si habían sido culpados ofuscadamente,
si así se les había tenido por culpables,
si acaso habían obrado en lugar de otro,
si sólo un señor se había adueñado de ellos,
y así fueron convertidos en esclavos,
así se convirtieron en servidores,
trabajadores de la tierra, cargadores.
Entonces luego iban a bañarse allá a Chapultepec,
así se liberaban de todas sus faltas.

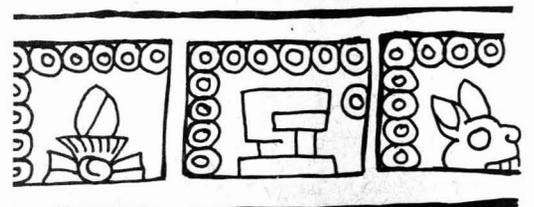
[*Códice Florentino*, libro IV, capítulo XXVI]

También en los refranes se aludía a las propiedades benéficas de las aguas de Chapultepec:

Un refrán sobre Chapultepec.

¡Ma Chapultepec ninaalti!
¡Que pueda bañarme en Chapultepec!
Cuándo se dice esto:
si sobre mí ocurre una gran enfermedad,
si en mí se establece,
para que tenga yo el remedio,
para que muy pronto me deje mi aflicción,
si ya un poco me he aliviado,
o si ya me dejó mi aflicción,
entonces así digo:
¡Ma Chapultepec ninaalti!
¡Que pueda yo bañarme en Chapultepec!

[*Códice Florentino*, libro VI, Apéndice]



Nada tiene de extraño que, ya en los días de la conquista, hacia Chapultepec se dirigiera la atención de Motecuhzoma. El gran *tlatoani* de los mexicas, casi obsesionado por las noticias que le llegaban acerca de los extraños forasteros, recordó la existencia de la cueva de Cincalco en Chapultepec, allá donde Huémac se había dado muerte a sí mismo.

Motecuhzoma piensa en huir

Pues cuando oía Motecuhzoma que mucho se indagaba sobre él, que se escudriñaba sobre su persona, que los “dioses” mucho deseaban verle la cara, como que se le apretaba el corazón, se llenaba de grande angustia. Estaba para huir, tenía deseos de huir; anhelaba esconderse huyendo, estaba para huir. Intentaba esconderse, ansiaba esconderse. Se les quería esconder, se les quería escabullir a los “dioses”.

Y pensaba y tuvo el pensamiento; proyectaba y tuvo el proyecto; planeaba y tuvo el plan; meditaba y andaba meditando en irse a meter al interior de alguna cueva.

Y a algunos de aquellos en quienes tenía puesto el corazón, en quienes el corazón estaba firme, en quienes tenía gran confianza, los hacía sabedores de ello. Ellos le decían:

—“Se sabe el lugar de los muertos, la Casa del Sol, y la Tierra de Tláloc, y la cueva de Cincalco en Chapultepec. Allá habrá de ir. En donde sea tu buena voluntad.”

Por su parte él tenía su deseo: deseaba ir a la cueva de Cincalco en Chapultepec.

Así se pudo saber, así se divulgó entre la gente.

Pero esto no lo pudo. No pudo ocultarse, no pudo esconderse. Ya no estaba válido, ya no estaba ardoroso; ya nada pudo hacer.

La palabra de los encantadores con que habían trastornado su corazón, con que se lo habían desgarrado, se lo habían hecho estar como girando, se lo habían dejado lacio y decaído, lo tenía totalmente incierto e inseguro por saber si podría ocultarse allá donde se ha mencionado.

No hizo más que esperarlos. No hizo más que resolverlo en su corazón, no hizo más que resignarse; dominó finalmente su corazón, se recomió en su interior, lo dejó en disposición de ver y de admirar lo que habría de suceder. . .

[Códice Florentino, libro XII, capítulo IX]

Y por si este triste recuerdo embarga al corazón, mejor será concluir con un canto de Nezahualcóyotl. Lo entonó éste, según se dice, cuando una vez vino a saludar al primer Motecuhzoma, Ilhuicamina. En el cuadro lleno de luz, en el cual se refleja Tenochtitlan, hay tácita alusión a Chapultepec, el lugar de las aguas donde es menester purificarse. El cerro del chapulín, lejos

entonces de la ciudad, y hoy parte integrante de ella, fue y sigue siendo allí donde el bosque asemeja columnas de jade, donde, al lado del agua, se yerguen los sauces.

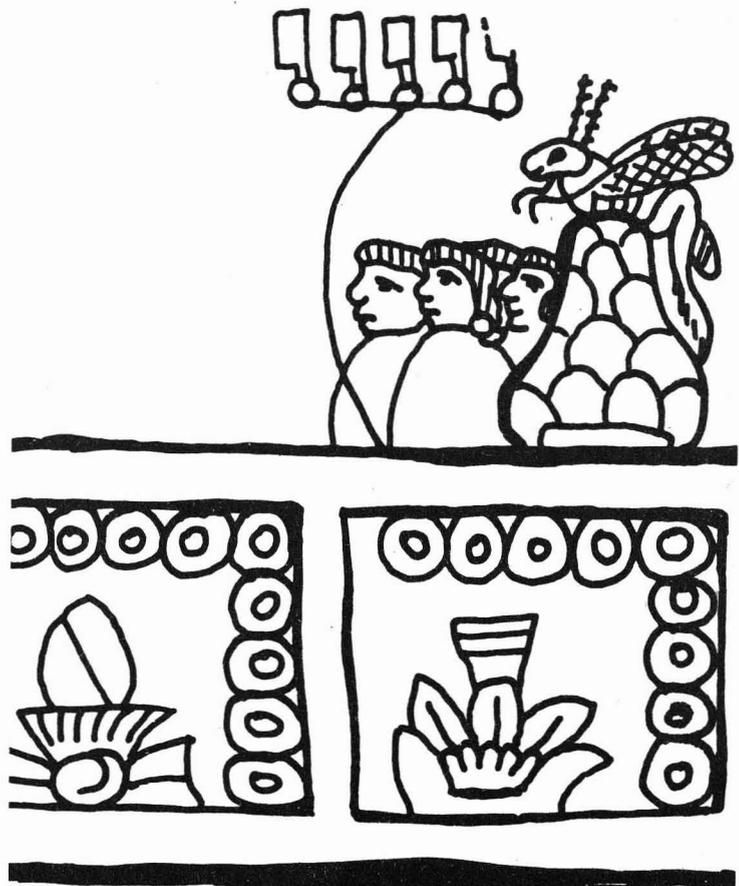
Canto de Acolhuacan, de Nezahualcóyotol.

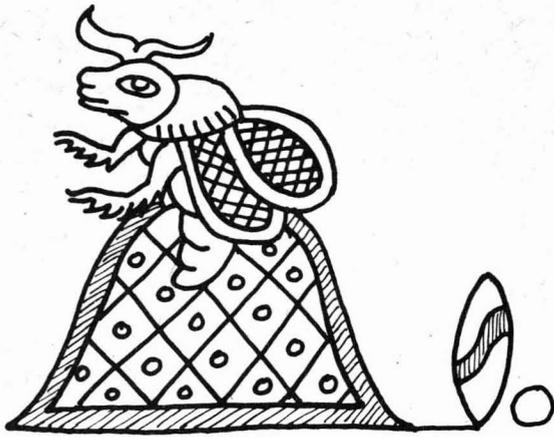
Miradme, he llegado.

Soy blanca flor, soy faisán
se yergue mi abanico de plumas finas,
soy Nezahualcóyotol.

Las flores se esparcen,
de allá vengo, de Acolhuacan.
Escuchadme, elevaré mi canto,
vengo a alegrar a Motecuhzoma.

¡Tantalilili, papapapa, achala, achala!





¡Que sea para bien!
¡que sea en buen momento!

Donde están erguidas las columnas de jade,
donde están ellas en fila,
aquí en México,
donde en las oscuras aguas
se yerguen los blancos sauces,
aquí te mecieron tus abuelos,
aquel Huitzilíhuitl, aquel Acamapichtli.
¡Por ellos llora, oh Motecuhzoma!
Por ellos tú guardas su estera y su solio.
El te ha visto con compasión
él se ha apiadado de ti, ¡oh Motecuhzoma!
A tu cargo tienes la ciudad y el solio.

Un coro responde:

Por ellos llora, ¡oh Motecuhzoma!
Estás contemplando el agua y el monte, la ciudad,
allí ya miras a tu enfermo,
¡oh Nezahualcóyotl!
Allí en las oscuras aguas,
en medio del musgo acuático,
haces tu llegada a México.
Aquí tú haces merecimiento,
allí ya miras a tu enfermo.

El águila grasna,
el ocelote ruge,
aquí es México,
donde tú gobernabas Itzcóatl.
Por él, tienes tú ahora estera y solio.
Donde hay sauces blancos
sólo tú reinas,
donde hay blancas cañas,
donde se extiende el agua de jade,
aquí en México.
Tú, con sauces preciosos,
verdes como el jade,
engalanas la ciudad.

La niebla sobre nosotros se extiende,
¡que broten flores preciosas!
¡que permanezcan en vuestras manos!
Son vuestro canto, vuestra palabra.
Haces vibrar tu abanico de plumas finas,
lo contempla la garza

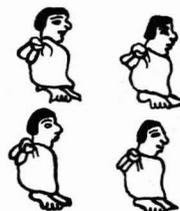
lo contempla el quetzal.
¡Son amigos los príncipes!

La niebla sobre nosotros se extiende,
¡que broten flores preciosas!
¡que permanezcan en vuestras manos!
Son vuestro canto, vuestra palabra.
Flores luminosas abren sus corolas,
donde se extiende el musgo acuático,
aquí en México.
Sin violencia permanece y prospera
en medio de sus libros y pinturas,
existe la ciudad de Tenochtitlan.
El la extiende y la hace florecer,
él tiene aquí fijos sus ojos,
los tiene fijos en medio del lago.

Se han levantado columnas de jade,
de enmedio del lago se yerguen las columnas,
es el Dios que sustenta la ciudad
y lleva sobre sí al Anáhuac
sobre el agua celeste.
Flores preciosas hay en vuestras manos,
con verdes sauces habéis matizado a la ciudad,
todo aquello que las aguas rodean,
y en la plenitud del día.
Habéis hecho una pintura del agua celeste,
la tierra del Anáhuac habéis matizado,
¡oh vosotros señores!
A ti, Nezahualcóyotl,
a ti Motecuhzoma,
el Dador de la vida os ha inventado,
os ha forjado,
nuestro padre, el Dios,
en el interior mismo del agua.

[Ma. Cantares Mexicanos, fol. 66 v - 67 f]

Esta pequeña antología de textos nahuas deja ver ya algo de lo que significó Chapultepec, al lado de México Tenochtitlan, para el hombre prehispánico. La riqueza de testimonios en torno al cerro del chapulín es ciertamente mucho más grande. Otros poemas y relatos, varios códices pictográficos y los hallazgos de la arqueología aguardan al investigador que quiera escribir acerca de lo que fue durante los tiempos indígenas. Y buena falta hacen monografías sobre lugares como éste, en el que, como ya se dijo, el acontecer, una y otra vez, se ha convertido en historia de interés para México entero.



Lothar Knauth

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE UNA CONQUISTA

Uno de los primeros cronistas indígenas describe el trauma del encuentro con Cortés y los españoles en las playas del Golfo de esta manera:

A la vista del Capitán ofrecieron un sacrificio. El se enojó cuando se le presentó la sangre en el *quauhxicalli* y el Capitán mató personalmente con la espada al que le presentó la sangre. Por eso los que habían ido a encontrarle se desconcertaron por completo.¹

El primer contacto fracasa. Ambos bandos están equivocados en lo que esperan del otro. A base de antecedentes históricos divergentes ocurre un choque. En el momento del encuentro, al *hacer* el acto de adoración sangrienta, la buena fe de los indígenas se vuelve contra ellos mismos, los *destruye* otra vez como acción devota. Su acto ritual se cambia —en ambigüedad horrenda— en un deshacer. La ofrenda intencionada resulta un sacrificio sin designio.

Por conocimiento apriorista, los aztecas habían llegado a la conclusión de que Cortés debió ser Quetzalcóatl, el dios huido de sus mitos que regresa del Este o, por lo menos, su representante, personaje importantísimo que merece todo honor. Era lo más natural celebrar un sacrificio ante él. Dentro de su contexto cultural, la ofrenda del corazón en el *quauhxicalli* es lo lógico y natural y parece ser el acto más correcto. Están prisioneros de su situación, encerrados en su cárcel cultural. No esperaban que el recién llegado de ultramar pudiera tener normas sociales tan diferentes que le hicieran considerar tal acto como perverso y repugnante.

Cortés, iracundo al ver desafiado su propio sistema de valores, también legado de su pasado aprisionador, mata en venganza. No sabe cómo dar otra respuesta. Al faltar la comunicación entre los representantes de los dos sistemas culturales, estalla la violencia. Este estallido de violencia, como manifestación de sinrazón, para los aztecas resulta aún más perverso y repugnante por ser incomprensible.

Como expresión auténtica del hombre, la violencia —que también puede estallar sin premeditación alguna— a veces se desata en reacciones repentinas debido a ideas preconcebidas. Cualquier actitud *a priori* que nos lleve a la acción es potencialmente irracional, especialmente si un sistema de valores exclusivistas y particulares no admite la posibilidad de otros patrones de conducta.

De esta manera, mitos, ritos, ideologías y conceptos de autoridad, que son factores determinantes en cualquier sistema de valores, forman también parte de la situación que constituye el primer contacto significativo entre aztecas y españoles. Si no comprendemos su función, la Conquista resultaría ser un melodrama: por un lado, varones ilustres luchan por su fe y el engrandecimiento de su monarca y el Señor Jesucristo contra indios crueles,

de ritos sangrientos; del otro, heroicos aztecas que protegen su cultura contra el cobarde ataque de los hombres advenedizos que tienen éxito por trucos y fuerzas materiales aplastantes. La lucha se resuelve en una nueva, ahora de indigenistas contra hispanistas, más digna de ser usada por los demagogos, que tomada en serio por los historiadores.

Para comprender más profundamente el drama humano de la Conquista que ha dejado tantas huellas en la nación mexicana —aparte de haber servido como instrumento apologético para otros imperialistas tan crueles como calculadores— es menester investigar tanto las premisas de los conquistadores europeos como el ideario de la cultura azteca dentro del gran contexto de Mesoamérica y aun dentro de la experiencia cultural mundial. Los rasgos especiales del estado mexicano iban aumentándose y agudizándose desde un siglo antes de la invasión europea: una visión mística solar que, tomando su raíz mítica en el autosacrificio de los dioses en Teotihuacan —“el lugar donde se hacían a sí mismos los dioses”— exige sangre humana para sostener el movimiento permanente de la



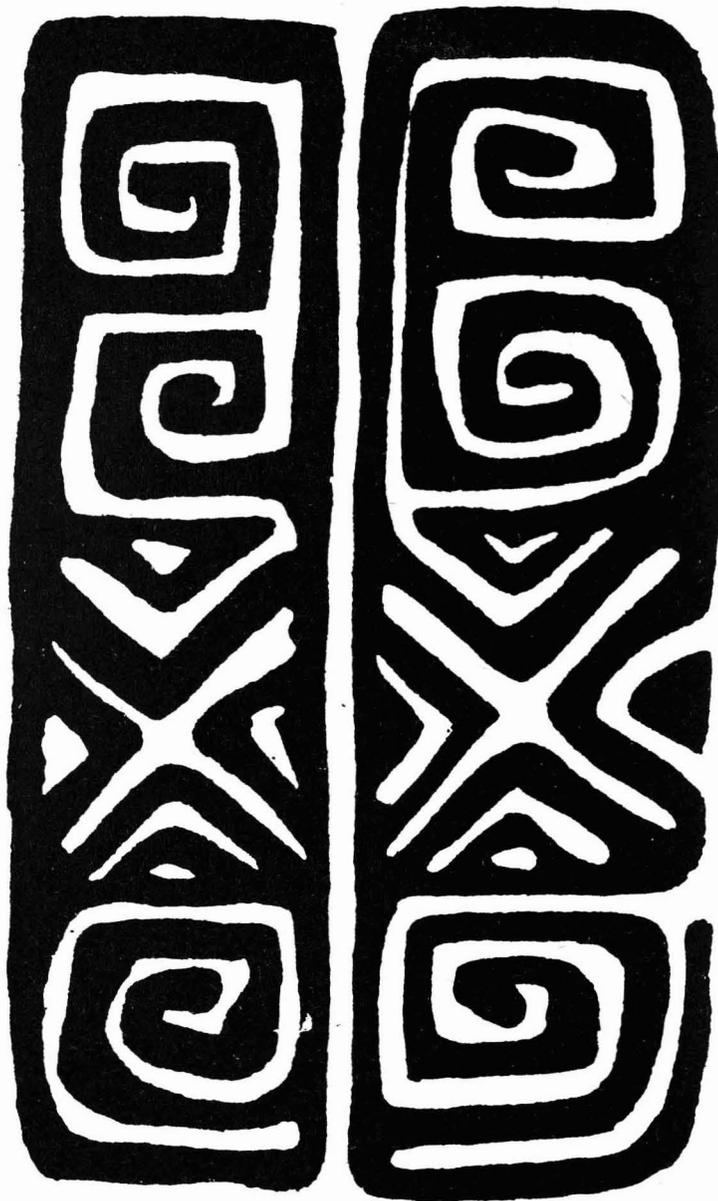
lucha cósmica entre la luna y el sol, la noche y el día, el tigre y el águila.

Esta visión mística solar del movimiento cósmico se une a un concepto numerológico si no matemático que se mantiene por el sacrificio. La elaboración de este pensamiento da lugar a una casta sacerdotal castrense y crea un sistema religioso filosófico que demanda subyugación completa de lo humano a la tarea de sostener el sistema. Al final, éste llega a sus límites orgánicos. La supresión de las demás tribus del Cemanáhuac, el universo sujeto al ideario azteca, provocaría su deserción en el momento de crisis: esas tribus ayudarían a los invasores españoles con abastecimientos y guerreros en contra de la oligarquía de México-Tenochtitlan. Esto hizo escribir a Orozco y Berra que la conquista no fue obra exclusiva de las armas españolas, sino que se debía en su mayor parte a las naciones indígenas, y que Cortés, aprovechando las pasiones dominantes, había sometido a los indios con los indios.²

Los aliados indígenas de los conquistadores no se dieron cuenta de que se habían convertido en apéndices del sistema de ideas de sus nuevos amos, los destructores del conjunto cultural de Mesoamérica. Con la aniquilación del poder ordenador azteca, que se había expresado en sus sistemas calendáricos y numerológicos, expresiones simbólicas de su autoridad, pereció su futuro cultural. Los pueblos del Cemanáhuac no podían existir como entidades viables desligadas del sistema político y económico que sostenía esta visión particular azteca. Con su derrota, la cultura específica de Mesoamérica quedó sin cabeza. El tronco podía proporcionar fuerzas fertilizantes para la nueva nación mestiza, pero terminó como sistema cultural consolidado.

La historia prehispánica se oscurece siempre con algunos elementos de falsificación. Los documentos escritos, recogidos en gran parte por clérigos —indios, mestizos y españoles— pasaron por el filtro de la concepción europeizante posterior a la Conquista. Existe siempre la posibilidad de que se hayan introducido alteraciones convenientes desde el punto de vista cristiano. Siempre será útil comparar esos documentos con los restos arqueológicos anteriores a la conquista y con fenómenos históricos de otras áreas culturales. Pero primordialmente hay que observar el México prehispánico dentro de su propio contexto. Irónicamente, para comprender mejor este contexto es menester alejarse de las pasiones que el evento de la Conquista de México todavía produce. Se necesitan perspectivas nuevas.

Puede decirse que Eduardo Seler³ fue quien primero intentó un análisis del mundo náhuatl desde su propia base y en un contexto universal, a pesar de que Boturini hubiera hecho ya un ensayo en su *Idea de una historia general de la América Septentrional*. Muchas de las audaces explicaciones de Seler, rechazadas en su tiempo por exageradas, ahora son aceptadas o por lo menos han señalado novedosas interpretaciones.



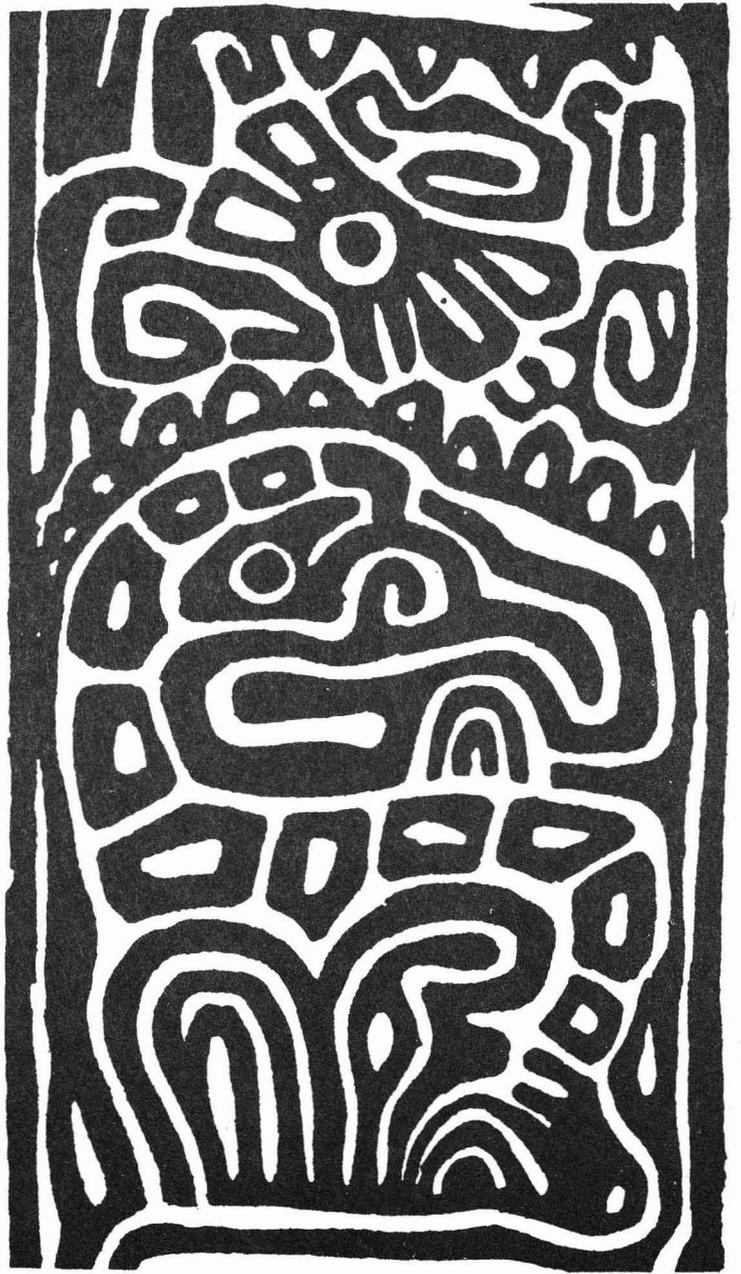


Debe guarnos, ante todo, la metodología desarrollada para la investigación de otras culturas no europeas. La Conquista fue el encuentro entre los polos extremos del desarrollo de la civilización humana: el choque entre los pueblos que habían emigrado al extremo apéndice occidental del continente euroasiático, conocido como la península Ibérica, y otros inmigrantes que pasaron a América por el otro extremo del mismo continente. La visión de la Conquista como un choque entre estos entes humanos concretos, ambos cautivos en sus propias prisiones culturales, nos abre paso a una comprensión de este proceso histórico no como triunfo o derrota unilateral, sino más bien como una tragedia más de la historia de la humanidad.

Somos conscientes de que nuestros instrumentos de análisis provienen de la reciente tradición occidental; aunque pudiera pensarse que éstos no serían óptimos para examinar aquellas situaciones culturales, por serles ajenos, creemos sin embargo que su virtud consiste en habernos proporcionado la posibilidad de tener una conciencia propia de nuestra cultura —que implica una responsabilidad para con las estructuras que hemos creado— y una conciencia relativa hacia situaciones diferentes de la nuestra. Nuestra responsabilidad se amplía en la medida en que reafirmamos la unidad de la existencia humana. Los mitos de origen abren una posibilidad en este sentido, aunque no siempre explícita. “Es de todas maneras una cuestión de fe que todos somos hijos de nuestro padre Adán. . .”, escribió el cronista Chimalpahin a principios del siglo XVII.⁴ Si fuéramos descendientes de *Tata* y *Nene* —que simbolizan el concepto de *oméyotl*, la dualidad sexual del mundo mesoamericano, según la *Leyenda de los Soles*⁵ —o de las fuerzas generativas del *yang* y del *yin* chino, expresadas en el cielo masculino y la tierra femenina, esto sería también “cuestión de fe”. Tenemos estas explicaciones míticas de un origen como reafirmaciones de un anhelo unitario entre todos los hombres, una postulación de unidad en la experiencia original.

Quizá la definición más adecuada y atinada de este concepto de identidad de los anhelos humanos la ofreció C. G. Jung:

Así como el cuerpo humano, allende todas las diferencias de raza, muestra una común anatomía, también la psique tiene un substrato común más allá de todas las diferencias de cultura y conciencia: el inconsciente colectivo. Esta psique inconsciente común a toda la humanidad, no consiste en contenidos que pueden ser hechos conscientes, sino de disposiciones latentes hacia ciertas reacciones idénticas, que son la expresión psíquica de la identidad de la estructura cerebral allende todas las diferencias entre razas. Esto explica la analogía y aun la identidad de motivos de mitos y de símbolos, y hasta la posibilidad de comunicación entre los seres humanos. Los varios cursos de desarrollo parten de un tronco común cuyas raíces se extienden hasta lo más hondo del pasado.⁶





Para aclarar más nuestra posición frente al ser humano y sus actos y organizaciones en la colectividad, definimos al hombre como "el ser que crea símbolos e instrumentos para acomodarse en su ambiente y controlarlo y de cuya creación deriva utilidad o satisfacción".

Los símbolos del hombre, tanto como sus instrumentos, provienen en su raíz de la complejidad de lo existente. Su actividad creadora consiste más que en una *creatio ab nihilo*, en el ordenar y el seleccionar los elementos de esa complejidad, aprovechándose de ellos como de materias primas (el inconsciente colectivo y la fantasía creativa entre otras) para sobreponer valores a la realidad de la naturaleza.



Las llamadas situaciones límite, como la violencia o la muerte, también son "sustancias primarias" en el acto constante de la creación humana. Es justamente el uso creativo de estas situaciones límite lo que hace surgir los actos rituales, sus *rites de passage*, y también los relatos míticos, que a su vez pueden convertirse en fuerzas motivadoras de la ideología. Es la utilidad y satisfacción derivada de estas formulaciones racionalizadas alrededor de las situaciones significativas, lo que llega a tener valor social y se convierte en rito. Aparece el bautismo al tiempo del nacimiento y las ceremonias de la pubertad o del matrimonio al iniciarse la vida sexual. La revelación se encuentra en la aberración espiritual. Así, observando el avasallamiento por medio de la violencia, Max Weber encuentra la máxima de que "El estado es la asociación que requiere el monopolio de la violencia legitimada".⁷ El sacrificio trata de dar sentido a la privación y a la muerte. Todos estos procesos crean nuevas situaciones sociales y nuevos valores para la comunidad.

En nuestros días, la utilidad ha sido muchas veces declarada primordial en la motivación de actos y creaciones humanas. Pero los estudios sobre tipos de motivación nos han enseñado que a veces es imposible fijar los límites exactos entre utilidad y satisfacción, puesto que ambas pueden tener dimensiones que no se prestan a ser medidas en términos "materiales" y "racionales". Además, gran parte de la utilidad o satisfacción que se derivan de las acciones humanas —como lograr una acción o una meta anhelada— tiene lugar en el nivel de la fantasía. El gran tema del sacrificio del hombre para lograr determinadas metas tiene importancia, aun en su contexto ideológico, bajo el signo de una motivación materialista. Allí, el matiz que separa el mundo de lo pensado y el mundo material es muy tenue. Los cuentos míticos, los actos rituales, las actitudes ideológicas y las relaciones de poder, tienen lugar a partir de situaciones concretas; pueden ser incluso transacciones materiales, pero las trascienden y no se limitan a ellas.

Si (1) el *mito* es la expresión racionalizada del inconsciente colectivo y si (2) la *ideología* es la formulación racionalizada de un ideal racionalizado que se expresa como meta y programa,⁸ ¿cuál será el curso de una sociedad, cuando sus mitos o su ideología son fuerzas sincronizadas, que por sus valores excesivamente ligados a situaciones dadas reducen casi todas las acciones humanas a actos rituales? La vida humana se desarrollaría entre los límites funcionales del organismo social, con la precisión de un reloj o de una fórmula matemática. Si el cuerpo político religioso requiere la integración del individuo a la gran meta preconcebida del organismo social, este organismo, a pesar de su apariencia autosuficiente y monolítica, se encontraría mal parado al entrar en competencia con representantes de otras sociedades que se basan en valores un tanto más universales y trascendentes, una vez que éstos hayan penetrado su armadura hermética.

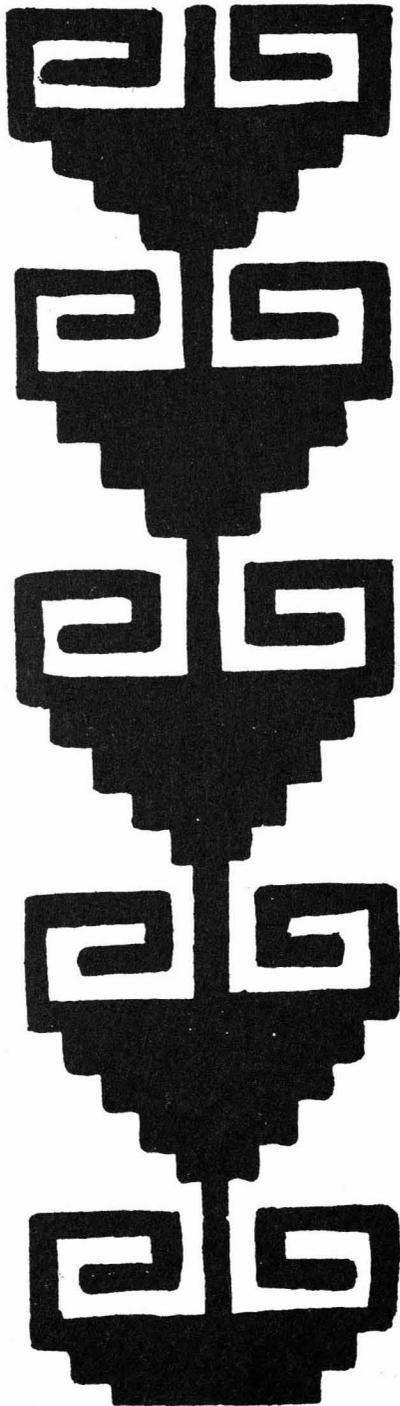


No parece haber ningún valor o rango *sui generis* en ninguna cultura; en realidad éstos son siempre relativos a su propia circunstancia. Por eso resulta mejor investigar cada manifestación cultural en los propios elementos que sustentan su experiencia. Son inválidos los estudios que sobrepongan a hechos concretos estructuras y modelos establecidos *a priori* en situaciones ajenas. Además, llega a ser oportuno reducir o agrandar el cuadro de observación, con plena conciencia de este proceso; ya que una amplificación del contexto reducirá la exactitud del detalle, pero facilitará su comprensión general. Luego, al reducir el campo de estudio, se definen particularidades y podemos esperar que surjan generalizaciones aprovechables.

La historia ha sido definida como "fenómeno que se crea cuando el hombre proyecta su subjetivismo contrapunteado sobre el material natural de la realidad".⁹ Así pues, nunca insistiremos en nuestra imparcialidad. Tampoco podríamos ver el proceso histórico como "natural" si por ello entendemos que está sujeto a leyes como las que rigen a determinados campos de la naturaleza. Sería en contra de todo lo que consideramos conocido y sabido. Mucho menos servirá dar énfasis a uno de los dos extremos: lo material o lo ideal, pues el proceso histórico se basaría más bien en la interrelación entre ambos. Pero si para nosotros la situación histórica es una situación humana, ¿quiere eso decir que no se puede hallar ningún "sentido" específico en cada situación?

Aparte de hallar un "sentido" humano en las estructuras ideológicas que precedieron a la Conquista, nuestra investigación podría tener fines más prácticos. Humboldt decía que "...es deber del investigador de la historia definir cada siglo por su carácter específico y las distintas peculiaridades de su desarrollo intelectual".¹⁰ y podría decirse lo mismo acerca de cualquiera historia humana. Además, Humboldt decidió no dividir la historia en edades porque esa división producía "una separación de las manifestaciones y hechos que tienen relación por encadenación mutua".¹¹

Desde que el mundo del subconsciente ha empezado a ser materia de investigación científica, principalmente después de los estudios de Freud y Jung, ha aumentado notablemente la "información palpable" percibida por nuestros sentidos. Con ayuda de estos nuevos conocimientos hemos podido entender relaciones causales en los fenómenos históricos que antes podían parecer completamente irracionales, y por eso, ajenos a las interpretaciones lógicas. Estas relaciones no son determinables en términos aprioristas, ya que provienen de la dinámica de cada situación. Sólo la investigación empírica puede lograr datos concretos. Así pues, pensamos que con los métodos de análisis que provienen de la psicología, los datos simbólicos que encontramos en las manifestaciones históricas mostrarán que existe una relación simbólica si no causal, entre manifestaciones y significados, que una mera descripción superficial no deja sospechar.



La expresión humana siempre oscila entre el hacer y el deshacer, el construir y el destruir, el recordar y el olvidar. Sin darse cuenta de esta interacción ambivalente, no se puede decir algo significativo sobre la faena cultural humana. Los "héroes positivos", sin ambivalencias, son juguetes ideológicos, pero nunca realidades de carne y hueso. Si ignoramos la potencia que tiene el hombre para la autodestrucción, perdemos parte del sentido histórico. Sólo si tomamos en cuenta estas verdades podemos enjuiciar las decisiones y elecciones humanas, que conducen a la resolución de un enigma por una acción y, en seguida, dan lugar a otros problemas. Es menester reconocer que cualquier decisión, en su base y por su efecto, es polifacética y no puede ser reducida simplemente a una expresión de inmutables valores. Los valores, particulares y universales, están colocados en una continuidad; se cristalizan primordialmente en las situaciones límites. Ante la violencia, la destrucción y la muerte, el hombre tiene que cambiar, a veces bruscamente, el curso de su acción. En su elección de ese momento se expresa lo más específicamente humano; si dentro del margen de acción dejado por los factores determinantes, toma la iniciativa que es verdaderamente humanista y universal: esto es, si elige la vida sobre la muerte, la construcción sobre la destrucción y la luz sobre la oscuridad, merece nuestro reconocimiento. Si no, nuestra compasión y aun nuestra censura.

NOTAS

1. *Anales de Tlaltelolco*, Heinrich Berlin y Robert H. Barlow (eds.), México 1948, p. 62. Para el texto en náhuatl, véase "Unos anales históricos de la Nación Mexicana", *Corpus codicum americanorum mediævi*, Ernst Mengin (ed.) t. II, pp. 87-88 que reproduce ff. 39-40 del *Manuscript mexicanum No. 22 bis*.
2. Manuel Orozco y Berra, *Historia antigua y de la Conquista*. México, 1880, t. IV, p. 644.
3. Eduard Seler, *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, Berlín 1902-1923; nueva edición: Graz 1960-1961.
4. Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin, *Das Memorial Breve acerca de la Fundación de la Ciudad de Culhuacan*, Stuttgart 1958, p. 176.
5. *Códice Chimalpopoca*, Anales de Cuautitlán y Leyenda de los Soles, Primo Feliciano Velázquez (tr.), México, 1945, pp. 119-128.
6. *Das Geheimnis der Goldenen Bluete*, Introducción, Zuerich y Stuttgart, 1957, p. 8. Primera edición: 1929.
7. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Berlín, 1922, p. 547.
8. Ben Halpern " 'Myth' and 'Ideology' in Modern Usage", *History and Theory*, 1-2, 146.
9. Gotthard Guenther, "Schoepfung, Reflexion und Geschichte", *Merkur*, t. XIV (1960) no. 7,633.
10. *Kritische Untersuchungen*, t.I, 174.
11. *Ibid.*, p. 70.

CONJUROS MEDICOS DE LOS NAHUAS

Exige el estudio histórico de la medicina náhuatl un enfoque totalizador del fenómeno conceptual que permita ver las interrelaciones del proceso práctico-empírico, las ideas teóricas rectoras y las actuaciones mágicas y religiosas. Esta orientación ha sido iniciada por historiadores que han dirigido sus investigaciones principalmente a la comprensión de las ideas básicas del pensamiento médico de los antiguos mexicanos.¹ Obvia es la importancia que para la aproximación a tales ideas tienen las versiones al español de los textos nahuas que se refieren a la enfermedad y a la lucha que contra ella ha entablado el hombre. Con dos trabajos anteriores, uno publicado ya y el segundo en prensa,² he dado principio a una serie en la que espero ofrecer la traducción de los textos relativos a esta materia que nacieron de las informaciones dadas por los ancianos indígenas a fray Bernardino de Sahagún. De muy distintos orígenes y contenido son éstos de los que ahora me ocupo: cubren el aspecto mágico del complejo, la lucha del hombre contra las enfermedades por medio de la palabra.

Los conjuros provienen de una vasta zona en la que actualmente se unen los estados de Guerrero, Morelos y Puebla. Los recogió en un lapso de cinco años, concluido en 1629, Hernando Ruiz de Alarcón, cura párroco beneficiado de Atenango, quien se dio a la pesquisa por mandato de su ordinario, Juan de la Serna, y a la formación de un cuaderno con el material colectado por encargo del arzobispo de México, Francisco Manso de Zúñiga. Innecesario es decir que para tal tarea no existió un simple interés por las costumbres de los naturales. El propósito era dar a conocer a los fueros eclesiástico y civil las prácticas indígenas que los cristianos juzgaban cosa del demonio. Frente a los textos arrancados a los informantes por la astucia o por la fuerza, dio Ruiz de Alarcón —que se preciaba de conocedor del idioma náhuatl como a su juicio debía serlo todo buen ministro de indios— una versión que creyó suficiente, y tal vez lo fue, para sus propósitos de persecución de relapsos. Se tropezó de inmediato con las dificultades del *nahuallatolli* o lenguaje esotérico; pero trató de superar los escollos y de eliminarlos a sus colegas ministros por medio de explicaciones, ya fruto de su deducción, ya de las aclaraciones que de los mismos informantes recibía.

El tratado resultante es una obra única en su género. Debió de haber tenido gran reputación en su tiempo, pues sirvió de fuente a la también importantísima obra de Jacinto de la Serna; pero no existió edición hasta que a fines del siglo pasado Francisco del Paso y Troncoso, con la intervención de Alfredo Chavero, adquirió para el Museo Nacional los papeles del ya difunto Rafael Lucío, entre los que se encontraba una copia al parecer coetánea. Del Paso y Troncoso publicó la obra dejando inalterado el texto castellano, mientras que el náhuatl

fue convenientemente separado en palabras, que no eran del todo inteligibles por los incorrectos enlaces.³ De esta edición fue tomada la segunda, aparecida en 1953.⁴

Pese a la amplitud de radio de la zona que comprende los pueblos de origen de los informantes,⁵ tienen los textos una extraordinaria uniformidad, posiblemente derivada de una tradición firme y de un constante contacto entre los magos de la época. El conjuro médico se compone por lo regular de una autopresentación del exorcista, en la que se adjudica el nombre —y con él algunas facultades— de los dioses. Viene enseguida una deprecación a los seres favorables, casi siempre al agua, al fuego, al copal, a los dedos del médico y a los medicamentos, que adquieren personalidad para poder ser invocados y dirigidos. Hay asimismo una imprecación contra los seres hostiles, también personalizados, a los que dirige el médico tanto amenazas como súplicas o palabras de convencimiento. Son frecuentes la fórmula de urgir y la de búsqueda del causante del mal. En fin, pese a sus naturales diferencias, todos los conjuros reflejan un corte de precisos instrumentos de trabajo.

No es posible por el momento hacer un estudio a fondo de los conjuros ni de la obra de Ruiz de Alarcón. Como en los trabajos de traducción de fuentes para la historia de la medicina a que antes me he referido, me concretaré a verter al español los textos, cuya original traducción —la del propio colector— indiscutiblemente no es satisfactoria para las actuales necesidades. Un poco más haré que en los dos trabajos anteriores, puesto que la naturaleza del texto lo requiere: antes de cada apartado explicaré en muy breves palabras la actuación del médico, indicando, cuando menos la primera vez que aparecen, los nombres mágicos que da a enfermedades, partes del cuerpo, medicamentos y demás personajes del conjuro. En algunos casos, lo reconozco, la aclaración será provisional.

Tomo la paleografía de la primera edición de la obra. Quien desee la original ortografía —aunque separadas correctamente las palabras por Francisco del Paso y Troncoso— allí la encontrará, puesto que en este trabajo reduzco a simples algunas letras dobles, doblo algunas simples, agrego o suprimo algunas haches de acuerdo con la ortografía actualmente usada, separo algunas palabras cuya unión pasó inadvertida en la primera edición y doy puntuación nueva. No obstante lo anterior, no me he atrevido a ir más allá, y aun en los casos de muy evidente incorrección, prefiero respetar el texto y dar en nota la palabra correcta o mi sospecha de lo que pudiera querer decir. Las expresiones que no son propiamente partes del conjuro o son formas alternas quedan ahora excluidas del texto y pasadas también a notas.





I. PARA DESTRUIR LA IRA DE PERSONA ENEMIGA

No propiamente curativo, pero suficiente, a juicio del mago, para cambiar en buenos los malos deseos. Toma el conjurador (sacerdote, señor de las transformaciones) los granos de maíz que nacen en la base de la mazorca (noble estimado, dios de la mazorca) y les pide que calmen los sentimientos (corazón amarillo) del enemigo, auxiliándolo a sacar el odio (indignación verde, indignación amarilla) sentido por éste. Muele el maíz, lo mezcla con alguna bebida y hace ingerir la preparación a la persona de malos deseos.

Tla xihualhuia, tlazopilli, centeotl, ticcehuiz cozauhqui yollotli;	Dígnate venir, ⁶ noble estimado, dios de la mazorca tú debes calmar al corazón amarillo;
quizaz xoxouhqui tlahuelli, cozauhqui tlahuelli; nicquixtiz, nictotocaz, nitlamacazqui, ninahualtecuh-tli.	saldrá la indignación verde, la indignación amarilla; yo la sacaré, yo la perseguiré, yo el sacerdote, yo el señor de las transformaciones.
Niquitiz tlamacazqui pahtecatl,	Daré de beber [al enfermo] el sacerdote originario del lugar de la medicina,
yollocuepcatzin. ⁷	el venerable que transforma el corazón.

II. PARA PROVOCAR AMOR

El conjurador se sitúa en el lugar mítico propicio para el amor (el lugar del cerro del espejo, el lugar del encuentro) para clamar por mujer. Se gloria de contar con el auxilio de su hermana Xochiquétzal, que pudiera ser, más que la diosa que acude en su auxilio, un instrumento mágico para atrapar.⁸ Desconfía de la debilidad de la mujer deseada, considerándola posible diosa; insta a que se realice lo apetecido de inmediato; se dan nombres y atributos divinos, blasonando su origen: repite fórmulas, y termina en tropos muy oscuros. Es de los conjuros más difíciles de entender. El texto está mutilado por el excesivo escrúpulo del colector.

Tezcatepec, nenamicoyan, nicihuanotza, nicihuacuica.	En el lugar del cerro del espejo, en el lugar del encuentro, yo llamo mujer, yo canto por mujer.
Nonnentlamati; nihualnentlamati.	Aquí me aflijo; vengo a afligirme.
Ye noconhuica in nohueltiuh in Xochiquetzal, ce coatl ica apantihuitz, ce coatl ica cuitlalpitihuitz, tzonilpitihuitz.	Ya llevo a mi hermana mayor, Xochiquétzal, ⁹ con una serpiente ¹⁰ se viene cubriendo, con una serpiente se viene cubriendo, viene atándose los cabellos.
Ye yalhua, ye huiptla ica nichoca, ica ninentlamati.	Ya ayer, ya pasado mañana con ella lloro, con ella me aflijo.
Ca mach nelli teotl, ca mach nelli mahuiztic.	Tal vez sea verdadera diosa, tal vez sea verdadera potentada.

¿Cuix quin moztla? ¿Cuix quin huiptla?

Niman, aman.
Nomatca nehuatl, nitelpochtli, niyaotl,
no nitonac, no nitlathuic.

¿Cuix zan cana onihualla?
¿Cuix zan cana onihualquiz?

Ompa onihualla, ompa onihualquiz...¹²
Ca mach nelli teotl, ca mach nelli mahuiztic.

¿Cuix quin moztla, cuix quin huiptla niquttaz?

Niman, aman.
Tomatla¹³ nehuatl, nitelpochtli, niyaotl.
¿Cuix nelli niyaotl?

Amo nelli niyaotl:
zan nicihuayotl.

¿Acaso hasta mañana? ¿Acaso hasta pasado mañana?

En seguida, ahora.
Yo mismo, yo soy el joven, yo soy el enemigo,¹¹ también irradié, también hice amanecer.

¿Acaso vine a cualquier parte?
¿Acaso en cualquier parte salí?

Allí fui, allí salí...

Tal vez sea verdadera diosa, tal vez sea verdadera potentada.

¿Acaso hasta mañana, acaso hasta pasado mañana la veré?

En seguida, ahora.
Yo mismo, yo soy el joven, yo soy el enemigo.

¿Acaso soy en verdad el enemigo?

En verdad no soy el enemigo: sólo soy la femineidad.

III. PARA LAS ENFERMEDADES PROVENIENTES DE LOS DESEOS ILÍCITOS Y DE LAS TRANSGRESIONES SEXUALES AJENAS

Los males que creían derivados de la influencia dañina de los transgresores sexuales o de los simples deseos ilícitos de personas que habían estado próximas recibían un común tratamiento: el "baño de la basura ajena": *teitlazolaltiloni*.¹⁴ El conjurador tiende un lienzo limpio sobre una estera; pone cerca de él al enfermo, junto al fuego; invoca al fuego (cabellera de niebla, cabellera de humo), al agua (la de la falda de jade), al copal (mujer blanca), a divinidades del amor (dioses de la basura), a seres que tal vez sean sus propios dedos (Cuato, Caxochtlí, Tláhuítl, Xapelli); sahúma al enfermo; lo baña con el agua preparada; lo pasa sobre el lienzo de la estera; pide a los males (basura morena, basura blanca, basura verde) que vean que es poderoso (sacerdote, señor de las transformaciones); pide a dos *tlaloque* (Tlálloc verde, Tlálloc blanco), que tal vez sean seres adversos a los que da el nombre de los dioses, que no se levanten contra él; por último, invoca la protección de Citlalcueye (la de la falda de estrellas) para el enfermo y le hace aire con sus propias ropas.

Tla xihualhuia, ayauhtli itzon, poctli itzon, nonan, chalchicueye, iztaccihuatl.

Tla xihualhuian, in antlazol-teteo, in ticuato, in ticaxoch, in tlahui, in tixapel...¹⁵
Xinechitztimamaniqui,

yayauhqui tlazolli, iztac tlazolli, xoxouhqui tlazolli.
Onihualla, nitlamacazqui, ninahualtecuh-tli.

Xoxouhqui Tlaloc, iztac Tlaloc, mah noca techuat,¹⁷ mah noca timilacatzoti.
Nomatca nehuatl, nitlamacazqui, ninahualtecuh-tli.

Nonan, citlalcueye,

¿otimochihui? ¿otimoyoliliti?

¿Ca no tehuatl ica tehua,

ica timilacatzoa?

Dignaos venir, cabellera de niebla, cabellera de humo, madre mía, la de la falda de jade, la mujer blanca.

Dignaos venir, vosotros, los dioses de la basura, tú Cuato, tú Caxochtlí, tú Tláhuítl, tu Xapelli...¹⁶

Ven a ponerte de pie para mirarme, basura morena, basura blanca, basura verde.

Vine yo, el sacerdote, yo el señor de las transformaciones.

Tlálloc verde, Tlálloc blanco, no te levantes contra mí, no te vuelvas contra mí.

Yo mismo, yo soy el sacerdote, yo soy el señor de las transformaciones.

Madre mía, la de la falda de estrellas,

¿lo hiciste tú? ¿Le diste tú la vida?

¿Por qué también tú contra él te levantas, te vuelves contra él?



Oticmochihuili, oticmoyolitili,
mixpantzinco oyecauhqui.

Tú lo creaste, tú le diste vida,
ante ti quedó él hecho.

IV. OTRO CONJURO PARA EL MISMO EFECTO

Preparados el fuego, el copal, el agua, el lienzo sobre la estera, y puesto de pie el enfermo como en el caso anterior, invoca el médico a sus propios dedos (los dueños de los cinco destinos) para bañar a quien ha recibido los efectos de la mala conducta ajena; invoca también al agua (la de la falda de jade, la venerable divinidad de jade); se da nombre de poder y habla de hacer salir la enfermedad (la basura verde); insta que el efecto sea inmediato; sahuma al enfermo y continúa con el conjuro anterior desde la invocación a Citlalcueye.

Tla xihualhuian, macuiltonaleque,

Dignaos venir, los dueños de los cinco destinos, tú Cuato, tú Caxochtlí.

in ticuato, in ticaxoch.

Dignaos venir, traigamos a nuestra venerable divinidad de jade.

Tla xihualhuia, tla nican tocotquican¹⁸ tochalchiuhteutzin.

Dígnate venir,¹⁹ madre mía la de la falda de jade.

Tla xihualhuian, nonan chalcicueye.

Bañemos aquí a nuestro ser humano, tú Cuato, tú Caxochtlí.

Tla nican toconaltican in tomacehual, in ticuato, in ticaxoch.

Es vuestra hechura, vuestra creación de vida.

Anmotlachihual, anmoyolitil.

Yo mismo, yo soy el señor de las transformaciones.

Nomatca nehuatl, ninahualtecuhtli.

Haremos salir a la basura verde.

Toconquixtizque in xoxouhqui tlazolli.

En seguida, ahora. ¿Acaso mañana? ¿Acaso pasado mañana?

Niman, aman. ¿Cuix moztla? ¿Cuix huiptla?

En seguida, ahora.

Ca niman, aman.

V. PARA DESCUBRIR AL CAUSANTE DEL MAL

El conjurador se previene de tabaco, solo o con cal; lo toma con la mano derecha y lo deshace sobre la palma de la izquierda; compone su vestido, se sienta y friega entre las manos el tabaco; empieza la invocación dirigiéndola al tabaco (sacerdote restallado contra las piedras en nueve lugares, fregado entre las manos en nueve lugares, sacerdote verde, hijo de la de falda de estrellas) y a la tierra (Uno Conejo que permanece boca arriba, el que está resplandeciente, espejo que permanece echando humo); besa sus dedos (los de cinco destinos, los de un solo patio, los venerables de cabellera de nácar) puestos en cruz; mide con la mano derecha el antebrazo del enfermo (la escalera preciosa) para saber por el resultado (espejo mágico), de acuerdo con la posición final de las manos izquierda del enfermo y derecha del conjurador, qué ser causa el daño de aquél (nuestro collar, nuestra pluma preciosa, nuestro jade, el hijo de los dioses).

¡Tlacuele! Tla xihualhuia, tlamacazqui chiucnauhtlatecapanilli, chiucnauhtlatlamatellohli,²¹

¡Ea! Dígnate venir,²⁰ sacerdote restallado contra las piedras en nueve lugares, fregado entre las manos en nueve lugares,

xoxouhqui tlamacazqui, nonan, notah, citlalcueye ipiltzin.

sacerdote verde, madre mía, padre mío, venerable hijo de la de falda de estrellas.

Nonan, cetochtlí aquetztimani,

Madre mía, Uno Conejo que permanece boca arriba,

titzotzotlacatoc, tezcatl in zan hualpopocati-mani.

tú que estás resplandeciente, espejo que permaneces echando acá el humo.

Ayac tlatlaco, ayac tlahuexcapehuaz.

Ninguno debe causar daño, ninguno debe empezar el mal. Beso a los de cinco destinos

Ca nictennamiqui macuiltonale²²

que yo vine a traer. Dignaos venir, mis varones,

ca oniquinhualhuicac.

Tla xihualhuian, nooquichtihuan,

los de los cinco destinos, los de un solo patio, los venerables de cabellera de nácar.

in macuiltonaleque, cemithualeque,²³

tzonepitzitizime.²⁴

Tla toconittacan tonalhualtezcauh.

Veamos nuestro espejo mágico.

¿Ac teotl, ac mahuiztli ic tlapoztequi,

¿Qué dios, qué potentado lo rompe así,

ic tlaxaxamania, ic quixpoloa in tochalchiuh,

así hace pedazos, daña nuestro jade,

in tocozqui, in toquetzal?

nuestro collar, nuestra pluma preciosa?

Tla xihualhuian, tla totoconecahuican²⁵ tochalchiuhecahuaz.

Dignaos venir, subamos por nuestra escalera preciosa.

Amo quin moztla, amo quin huiptla.

No hasta mañana, no hasta pasado mañana.

Za niman, axcan, toconittazque ac ye quimictia in teteo ipiltzin.

Luego, ahora, veremos quién es el que mata al venerable hijo de los dioses.

Nomatca nehuatl, nitlamacazqui,

Yo mismo, yo soy el sacerdote,

nitlamatini, nimimatca ticitl.

yo soy el sabio, yo mismo soy el médico.

VI. PARA SABER SI SANARÁ EL ENFERMO

Es el mismo proceso, pero terminando el conjuro con las siguientes palabras:

Nomatca nehuatl, nimictlanteuhtli.

Yo mismo, yo soy el señor del mundo de los muertos.

¿Quen ye quitlamachtia?

¿Qué cosa oculta le descubrirá?

¿Cuix quitlanahuitiz?

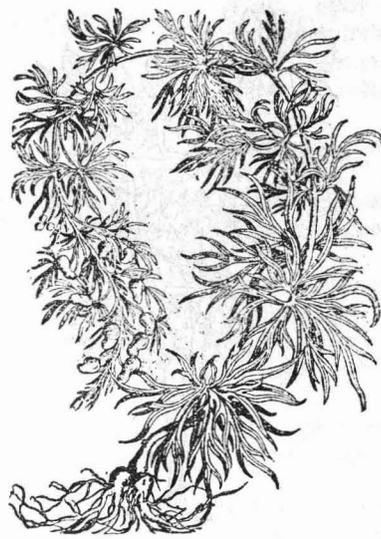
¿Acaso lo agravará?

¿Ca, cuix achicatz?

¿Acaso perdurará?

VII. OTRO PARA DESCUBRIR AL CAUSANTE DEL MAL

Igual que los anteriores. Se descubre a la divinidad ofendida cuando se menciona en el momento en que coinciden las palmas de las manos. Se van enumerando la Virgen, los santos, las divinidades de las nubes (los dueños del agua, los venera-



bles ángeles de Dios), las pequeñas divinidades de los lugares agrestes, la tierra y el fuego (Cuatro Caña que está moviéndose).

Nican ntlachiaz in amoxco
aquin on in quitlahuelia,
aquin mocualanaltia, azo *santo*.

Tla xihualhuia, chicnauhtlatetzontli,

chicnauhtlamatelolli . . .²⁷

¿Ac tehuatl, in timocualanaltia?

¿Azo totlazonantzin?

¿Azo *San Gaspartzin*?

¿Azo *San Juantzin*? . . .²⁸

¿Ac mocualanaltia?

¿Azo ahuaque, *Dios iangelot-zitzihuan*?

¿Azo ohuican chaneque inmac ohuetz?

¿Anozo cetochtili aquetztimani?

¿Anozo notah, nonan,

nahui acatl milintica?

Miraré aquí en el libro
quién de aquéllos le aborrece,
quién se irrita, quizá un santo.

Dígnate venir,²⁶ el golpeado
contra las piedras en nueve
lugares,

el desmenuzado entre las manos
en nueve lugares . . .

¿Quién eres, tú el que se digna
enojarse?

¿Acaso nuestra venerable madre?

¿Acaso el venerable San Gaspar?

¿Acaso el venerable San Juan? . . .

¿Quién se digna enojarse?

¿Quizá los dueños del agua,
los venerables ángeles de Dios?

¿Quizá cayó en manos de los
habitantes de los lugares difíciles?

¿O [en las de] Uno Conejo
que está boca arriba?

¿O [en las de] mi padre, mi madre,

Cuatro Caña que está moviéndose?²⁹

VIII. OTRO CONJURO PARA DESCUBRIR POR MEDICIÓN DEL ANTEBRAZO

Tiene como característica la invocación al fuego (Cuatro Caña que está moviéndose, amarillo del cabello, señor de la casa de la aurora, padre y madre de los dioses). Invoca el conjurador a sus propios dedos (los de cinco destinos, los de cabellera de nácar, los de un solo patio y un solo vertedero) para obtener el secreto por medio del proceso mencionado (nuestro espejo mágico). El conjurador se identifica con la pareja primera (Oxomoco y Cipactónal) y se llama conocedor de la divinidad dual y de los mundos superiores e inferiores.

Tla xihualhuia, notah,
nahui acatl milintica,

tzoncoztli, tlahuizcalpan tetcuhtli,
teteo intah, teteo innan.

Ca oniquinhualhuicac nonahualteteohuan,³¹

noztacteteohuan.
Tla xihualhuian, macuiltonaleque,

Dígnate venir,³⁰ padre mío,
Cuatro Caña que está moviéndose,

amarillo del cabello, señor de la casa de la aurora,
padre de los dioses, madre de los dioses.

Traje a mis dioses mágicos,

a mis dioses blancos.

Dignaos venir, los de los cinco destinos,

tzonepitzizime,

in zan ce imithual, zan ce incayanacauh.³²

Tla toconitancan³³ tonahualtezcauh . . .³⁴

Za niman, aman.

Nomatca nehuatl, nihocomoniz,³⁵ nicepcatonal,³⁶

nicmati huehue el,³⁷ nicmati ilama.³⁸

nimictlanmati,

nitopanmati,

nomatca nehuatl, nitlamacazqui,

ninahualtecuhli.

Se puede cambiar el conjuro dirigiéndose específicamente hacia el mundo inferior. Los dedos son llamados las de las faldas color de tuna o de serpiente, y el antebrazo del enfermo recibe el nombre de escalera del mundo de los muertos.

Tla xihualhuian, nochparcuyequ,³⁹

coacueyequ,

macuiltonaleque . . .⁴⁰

Tla toconecahuican nomictlanecahuaz . . .⁴¹

venerables de cabellera de nácar,

los de un solo patio, los de un solo vertedero.

Veamos nuestro espejo mágico . . .

Luego, ahora.

Yo mismo, yo soy Oxomoco,
yo soy Cipactónal,

yo conozco al anciano, yo conozco a la anciana,

yo conozco el mundo de los muertos,

yo conozco el lugar que está sobre nosotros,

yo mismo, yo soy el sacerdote,

yo soy el señor de las transformaciones.

Dignaos venir, las de falda color de tuna,

las dueñas de faldas de serpiente,

los de los cinco destinos . . .

Subamos por mi escalera del mundo de los muertos . . .

IX. PARA SABER SI SANARÁ EL ENFERMO

Se descubre según la posición en que caigan los granos de maíz que el conjurador arroja sobre un lienzo.⁴² Antes de arrojar los granos, cuando pasa la mano sobre el lienzo, se dirige al maíz (noble estimado, Siete Serpiente), a sus dedos, y manifiesta que verá el secreto sobre el lienzo (mi libro, mi espejo).

Tla xihualmohuica, tlazopilli,
chicomecoatl.

Tla xihualhuian, macuiltonaleque,
cemithualeque.

Aman yequene tla tiquittati
in incamanal, in inetequipachol.

¿Cuix quin moztla? ¿Cuix quin huiptla?

Ca niman, aman.

Nomatca nehuatl, nicipatl,⁴⁴
nitonal,
nihuehue.

Ye itic nontlachiaz in namoch,
in notezcauh,

intla quinamiqui pahtzintli

anozo motlanahuitia.

Dígnate venir, noble estimado,
Siete Serpiente.⁴³

Dignaos venir, los de cinco destinos,
los de un solo patio.

También vayamos a ver ahora la burla de ellos, la angustia de él.

¿Acaso hasta mañana? ¿Acaso hasta pasado mañana?

Luego, ahora.

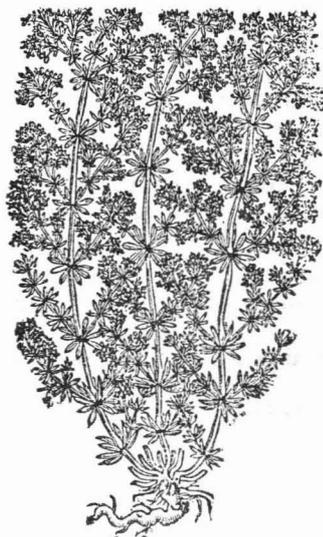
Yo mismo, soy Cípac, soy Tónal,⁴⁵

yo soy el anciano.

Ya mirará en mi libro, en mi espejo,

si le sirve la venerable medicina

o si se agravará.



X. PARA EL PARTO

La conjuradora invoca a sus dedos, a la tierra —a la que pide que dé inicio al trabajo de parto (el envaramiento verde)— y al tabaco (sacerdote restallado en nueve lugares) para vencer al fin el dolor (envaramiento amarillo, envaramiento verde).

Tla xihualhuian, macuiltonaleque.	Dignaos venir, los de cinco destinos.
Nonan, cetochtli aquetztimani,	Madre mía, Uno Conejo que permanece boca arriba, crea ya aquí el envaramiento verde.
ye nican ticycocoyaz xoxouhqui coacihuiztli.	Veamos quién es la persona que nos viene a dañar aquí.
Tla tiquittacan ac mach tlacatl	Dígnate venir, ¡ea!, tú,
in ya nican techixpolotihuitz.	sacerdote restallado en nueve lugares.
Tla xihuallauh, ¡tlacuel!, tehuatl,	Ahuyentaremos de aquí al envaramiento amarillo, al envaramiento verde.
tlamacazqui chicnauhtlatecanpanilli.	
Tla nican ticpehuican	
in cozauhqui coacihuiztli,	
xoxouhqui coacihuiztli.	

Otras hacen uso del fuego, del copal (mujer blanca) y de la hierba llamada *yiauhili* (sacerdote amarillo), invocándolos en el conjuro en sustitución del tabaco.

Notah, nahui acatl milintica,	Padre mío, Cuatro Cañas que está moviéndose,
tzoncoztli,	el rubio,
iztac cihuatzin, cozauhqui tlamacazqui.	venerable mujer blanca, sacerdote amarillo.

XI. OTRO CONJURO PARA EL PARTO

La conjuradora invoca al tabaco; lo unta sobre el vientre de la parturienta; pide que se inicie el parto (abrirse la acequia); llama a sus dedos en su auxilio y pide a la jícara y al agua que ésta contiene que limpien al niño.

¡Tlacuel! Tla xihuallauh chicnauhtlatetzontli, chicnauhtlatecapantli.	¡Ea! Ven, el golpeado contra las piedras en nueve lugares, el restallado en nueve lugares.
¡Tlacuel! Xic-hualquetzati in amaapan, ⁴⁶	¡Ea! Venid a abrir vuestra acequia,
in ticuato, in ticaxoch.	tú Cuato, tú Caxochtli,
¡Tlacuel! Tla xihualhuian tlamacazque,	¡Ea! Dignaos venir, sacerdotes,
macuiltonaleque,	dueños de los cinco destinos,
cemithualeque.	dueños de un solo patio.
Tla toconquitzquican in ac mach tlacatl	Vengamos a ver cuál es la persona
in ye nican ye techixpoloa te-teo ipiltzin. ⁴⁷	que aquí nos daña al venerable hijo de los dioses.
Tla xihualhuian, nochalchiuhxical,	Dignaos venir, mi jícara preciosa,
nona, ⁴⁸ chalchicueye.	mi madre, la de la falda de jade.

Ye nican ticaltiz, ye nican ticpopoaz
in momac tlacat, in momac al que nació en tu mano, al
oyol. que vivió en tu mano.

Si se usa cola de tlacuache (sacerdote negro), se dirá:

¡Tlacuel! Tla xihualhuia, tliliuhqui tlamacazqui.	¡Ea! Dígnate venir, sacerdote negro.
Tla xoconquixtiti in piltzintli.	Dígnate ir a sacar al niño.
In ye quitequipachoa teteo in-piltzin.	Ya padece trabajos la criatura de los dioses.
Tla xihualhuia, in ticuato, in ticaxoch.	Dignaos venir, tú Cuato, tú Caxochtli.

XII. PARA SABER SI EL NIÑO HA PERDIDO EL ALMA

Ve el conjurador el rostro del niño reflejado en el agua (la dueña del jade, la de camisa de jade, la de falda verde, la de camisa verde, la mujer blanca) para saber, por la claridad del reflejo, si todavía tiene alma.

¡Tlacuel! Tla xihuallauh, nonan,	¡Ea! Dígnate venir, madre mía,
chalchiuhe, ⁴⁹ chalchiuhtli ihuipil,	la dueña del jade, la de camisa de jade,
xoxouhqui icue, xoxouhqui ihuipil,	la de falda verde, la de camisa verde,
iztaccihuatl.	la mujer blanca.
Tla toconittilican in icnopiltzintli;	Veamos a este venerable niño;
azo oquicauh itonaltzin.	quizá lo abandonó su destino.

XIII. PARA DEVOLVER EL ALMA

Se dirige el conjurador al agua y a los destinos, posiblemente al ajeno invasor (destino oscuro) y al propio ausente (destino blanco); invoca también a otras entidades que pudieran ser de naturaleza paralela al alma o destino (las que traduzco como excrementos); pide auxilio al tabaco (sacerdote amarillo) y al agua (sacerdote blanco); suplica protección a Citlal-cueye; aleja al destino ajeno invasor o tal vez a la causa de que el propio haya salido; pide a la enfermedad que se mantenga alejada; nuevamente se dirige al agua pidiéndole que purifique el destino, al que también invoca (destino verde, destino oscuro, a pesar de que así ha llamado al adverso); invoca nuevamente al tabaco y le pide que actúe (no te avergüences); llama al agua y da nombres de varios destinos; pide al agua que lave al enfermo; se da los nombres del dios de las transformaciones y manifiesta no temer a nada; dice que se moja el cuerpo del enfermo (se embriagan la piedra y el palo); busca en el cielo el destino perdido y le dice a éste que restaura el corazón y la cabeza del enfermo. Concluido el conjuro, pone por aspersion el destino al niño.

¡Tlacuel! Tla xihuallauh, nonan,	¡Ea! Dígnate venir, madre mía,
chalchicueye, iztaccihuatl.	la de la falda de jade, la mujer blanca.
Yayauhqui tonalli, iztac tonalli,	Destino oscuro, destino blanco,

iztac tlaelpán, yocauhqui⁵⁰
tlaelpán.

Ca ye nican oniquizaco
cozauhqui tlamacazqui, iztac
tlamacazqui.

Nehuatl onihualla, nitlamacaz-
qui, ninahualtecuhtli.

Ye onimitzchichihuh, onimitz-
yoliti.

Nonan, acitlalcueye,⁵³

in oticchihuh, in oticmoyoliliti.

Zan no tehuatl ica teehua,

ica timilacatzoa.

Yayauhqui tonalli, atl ihuei-
can,
atl ipatlahuacan nimitzonca-
hua,

nomatca nehua, nitlamacazqui,
ninahualteuctli.

Tla xihualhuia, nonan,
chalchicueye.

Tla xihuia, tla xictemoti,
tla xiquittati tlamacazqui
tlauchtzin,
tlauchcalco onca.

¿Ac teotl, ac mahuiztli
in ye quipolocayotia,
in ye quiteuhyotia?
Xoxoqui cocoliztli, yayauhqui
cocoliztli,
zan can tiaz,
zan can tipolihuiz.

Ticpapacaz, ticyectiliz
in tlamacaztli tlauchtzin.

Tla xihualhuia, xoxoqui tonal-
li,

yayauhqui tonalli.

Centepetl, cemixtlahuatl tine-
mia.

Nican nimitztemoa, nican ni-
mitztlani,
tonallie.

Tla xihuallauh, chicnauhpa
tlatzotzonalli,
chicnauhpa tlatematelolli,

mah timopinauhti.

Tla xihuallauh, nonan,
chalchicueye.

Ce atl,⁵⁵ ome acatl,
ce tochtli, ome tochtli,
ce mazatl, ome mazatl,

excremento blanco,⁵¹ excre-
mento amarillo.

Ya vine aquí a despertar,⁵²
al sacerdote amarillo, al sacer-
dote blanco.

Yo vine, yo el sacerdote, yo
el señor de las transforma-
ciones.

Yo te hice, yo te di vida.

Madre mía, la de la falda de
estrellas,

tú lo hiciste, tú te dignaste
darle vida.

También tú contra él te levantas,
contra él te vuelves.

Oscuro destino, en la inmen-
sidad del agua
en la anchura del agua yo te
dejo,

yo mismo, yo el sacerdote,
yo el señor de las transforma-
ciones.

Dígnate venir,⁵⁴ madre mía,
la de la falda de jade.

Dígnate ir, dígnate descender,
dígnate ir a mirar al sacerdo-
te venerable luz
que está en la casa de la cla-
ridad.

¿Qué dios, qué potentado
lo echa ya a la destrucción,
lo convierte en polvo?

Verde enfermedad, oscura en-
fermedad,

en un lugar cualquiera estarás,
en un lugar cualquiera te per-
derás.

tú lavarás, purificarás
al sacerdote venerable luz.

Dignaos venir, destino verde,

destino oscuro.

En un cerro, en un llano vi-
vías.

Aquí te busco, aquí por ti pre-
gunto,
dueño de destino.

Dígnate venir, el golpeado
nueve veces

el desmenuzado entre las ma-
nos nueve veces,

no te avergüences.

Dígnate venir, madre mía,
la de la falda de jade.

Uno Agua, Dos Caña,

Uno Conejo, Dos Conejo,

Uno Venado, Dos Venado,

ce tecpatl, ome tecpatl,
ce quetzpalli,⁵⁶ ome quetzpa-
llin.⁵⁷

Nonan, chalchicueye,

¿tle chicaz?⁵⁸

Xoconpopoan nomacehual;
tla cana axicco,

ayahualco,
ma cana amolonca

xoconcahuati,

Tlalocatecuhtli.

Onihualla, in nixolotl, in nica-
panilli.

¿Cuix tle ipan nitlamati?

In tetl ihuinti, in cuahuatl
ihuinti,

in nican nenemi.

No tehuan; no nehua.

¿Ac teotl, ac mahuiztli
ye quipoloznequi teteo ico-
neuh,⁶⁰

teteo inpiltzin?

Nicanaco xoxoqui tonalli, iz-
tac tonalli.

¿Camach⁶¹ in oya?

¿Camach in omotecato?

¿Can mach in chicnauhtopa?

¿Chicnauhtlanepanyuhcan
omotecato?

Nicanaco, nictzatzilico.

Ticcuatiliz, ticyectiliz
in yollotzin, tzontecomatl.

También es posible, en sustitución de la aspersión, devolver el alma por sahumero. Se dirige el conjurador al fuego (el anciano, la anciana) y le pide que alivie al enfermo (el collar, la pluma preciosa). Llama también al copal (mujer blanca) y, posiblemente, al alivio (verde bostezo, oscuro bostezo).

Tla xihuallauh, in tihuehue, in
tiilama.

Tla xoconyamaniliti in cozcatl,
in quetzalli.

¿Quen mochihua? In ye xama-
niznequi.

Tla xihuallauh, iztaccihuatl,
tla xicyamanili in cozcatl, in
quetzalli.

Tla xihuallauh,
xoxoqui cochcamachal,⁶² ya-
yauhqui cochcamachal.

Uno Pedernal, Dos Pedernal,
Uno Lagartija, Dos Lagartija.

Madre mía, la de la falda de
jade,

¿qué harás?

Limpia a mi ser humano;
en algún lugar de remolino,
donde esté depositada el agua,
donde esté manando el agua
ve a dejarlo,

divinidad del reino del agua.

Vine, yo el de pie hecho bola,
yo⁵⁹ el crujiente.

¿Acaso algo tomo en conside-
ración?

La piedra se embriaga, el palo
se embriaga,

aquí andan.

También tú; también yo.

¿Qué dios, qué potentado
quiere ya dañar al hijo de los
dioses,

al venerable niño de los dio-
ses?

Vengo a tomar el verde desti-
no, el blanco destino.

¿A dónde fue?

¿A dónde fue a colocarse?

¿Allá a los nueve [pisos] que
están sobre nosotros?

¿A los nueve lugares que son
como divisiones se fue a co-
locar?

Yo vengo a tomarlo, yo lo lla-
mo.

Tú restauras, tú corriges
el venerable corazón, la ca-
beza.





XIV. PARA EL DOLOR DE CABEZA

El médico habla a sus dedos, oprimiendo la cabeza del enfermo; pregunta quién es el causante del mal, y habla de arrojarlo al mar. Acabado el conjuro, sopla sobre la cabeza del enfermo.

¡Tlacuel! Tla xihualhuian, ma-
cuiltopaleque,
cemithualeque,
in ticuato, in ticaxoch.
¿Ac tlatcatl, ac mahuiztli
in ye quitlacohua in tomace-
hual?
Nomatca nehuatl, nitlamacaz-
qui,
ninahualtecuhtli.

Teoatentli ica tic-huitequiz-
que;
teoatentli ica ticmotlazque.

Si con esto no siente alivio el enfermo, el conjurador invoca al agua y se la asperja sobre el rostro.

Tla xihualhuian, nonan,
chalchicueye.
Ye tla nican xoconizcaliti
in Totecuiyo imacehual.

También puede el médico sahumar la cabeza con la hierba llamada *yauhtli* o aplicar al enfermo tabaco o la raíz del *chahalatli* (rojo originario del país de la medicina). Sopla sobre el lugar dolorido (invoca a Nueve Viento) después de decir:

Nehua nitlamacazqui,
ninahualtecuhtli.

¿Campa moquetza
in ye quixpoloznequi
nonahualtzontecon?

Tla xihualhuia, chicnauhpatla-
tetzotzon,
chicnauhtlamatelolli.

Ic quicehuiz nonahualtzonte-
con,
quipahtiz in tlatlahuqui pahte-
catl.

Nictatzilia in cecec eecatl
in quicehuiz nonahualtzonte-
con.

In ticchicnauheecatl,⁶⁵ o tic-
hualcuic
in quipahtiz nonahualtzonte-
con.

¿Campa nel in oya?
¿Campa motlillia?⁶⁶

¡Ea! Dignaos venir, los de los
cinco destinos,
los dueños de un solo patio,
tú Cuato, tú Caxochtlí.

¿Qué persona, qué potentado
daña ya a nuestro ser humano?

Yo mismo, yo soy el sacerdo-
te,
yo soy el señor de las trans-
formaciones.

Con él golpearemos la orilla
del agua divina;
con él batiremos la orilla del
agua divina.

Dígnate venir,⁶³ madre mía,
la de la falda de jade.

Resucita aquí
al siervo de Nuestro Señor.

Yo soy el sacerdote,
Yo soy el señor de las trans-
formaciones.

¿Dónde se levanta
el que ya quiere perder
mi cabeza mágica?

Dígnate venir,⁶⁴ el nueve veces
golpeado contra las piedras,
el que ha sido restregado en-
tre las manos nueve veces.

Así calmará mi cabeza má-
gica,
la curará el rojo ser originario
del país de la medicina.

Yo llamo al viento frío
que enfriará mi cabeza má-
gica.

Tú, Nueve Viento, viniste a
tomar

lo que sanará mi cabeza má-
gica.

¿A dónde, en verdad, se fue?
¿Dónde se asentó?

XV. PARA OJOS DOLORIDOS E INYECTADOS

El conjurador aplica a los ojos agua fría, invoca a los vasos que los inyectan (Uno Serpiente, Dos Serpiente, Tres Serpiente, Cuatro Serpiente); les pide que dejen de dañarlos y que se aparten, y los amenaza con llamar al agua en su auxilio. Los ojos reciben el nombre de espejos mágicos.

¡Tlacuele! Tla xihualhuia
cecoatl, omecoatl,
yeicoatl, nahuicoatl.

¿Tlen ticaitia in nahualtecatl,
in nahualixtli?

Ach can ximoteca.

Ach can ximicuaní.

Auh intlacamo tinechtlacama-
tiz noconnotzaz

in chalchiuhtli icue,

in chalchiuhtli ihuipil,

ca yehuatl mitzmomoyahuaz,

yehuatl mitzcecenmanaz,

ixtlahuatl ipan mitzcecenman-
tiquizaz.

¡Ea! Dignaos venir
Uno Serpiente, Dos Serpiente,
Tres Serpiente, Cuatro Ser-
piente.

¿Qué haces al espejo mágico,
al ojo mágico?

Ponte en algún lugar.

Apártate a cualquier lugar.

Y si no me obedeces llamaré

a la de falda de jade,
a la de camisa de jade,
porque ella te ahuyentará,
ella te derramará,
te derramará rápidamente en
la llanura.

XVI. OTRO CONJURO PARA EL MISMO EFECTO

El conjurador aplica con el dedo (cabellera de nácar) el jugo del mezquite (verde originario del país de la medicina), pidiéndoles que busquen y ahuyenten al mal; se dirige luego al tabaco, que unta sobre los párpados, y a la sangre que brota de los cañones de las plumas de gallina recién arrancadas (¿sacerdote originario del país de la medicina?), que pone en los ojos.

Nitlamacazqui,
ninahualtecuhtli.

Nimitzhualhuicac in titzonepit-
zin.⁶⁷

Xictemo xoxouhqui coacihuiz-
tli,
xictemo, tzonecptzin.⁶⁸

¿Ac teotl, ac mahuiztli
in ye quixpoloznequi
nonahualtezcauh?
Tla xihualhuia,
tlamacazqui pahtecatl,

xoxouhqui pahtecatl.

Tla xihuallauh, chinauhtlatet-
zotzonalli.

Tla xihuallauh, tlamacazqui
pahtecatl.

¿Ac teotl, ac mahuiztli
in ye quixpoloznequi
in tonahualtezcauh?

Yo soy el sacerdote,
yo soy el señor de las trans-
formaciones.

Yo te traje, venerable cabelle-
ra de nácar.

Busca al verde envaramiento,
búscalo, venerable de cabelle-
ra de nácar.

¿Qué dios, qué potentado
ya desea dañar
nuestro espejo mágico?

Dignaos venir,
sacerdote originario del país
de la medicina,
verde originario del país de la
medicina.

Dígnate venir, el golpeado con-
tra las piedras en nueve lu-
gares.

Dígnate venir, sacerdote origi-
nario del país de la medi-
cina.

¿Qué dios, qué potentado
ya quiere dañar
nuestro espejo mágico?

Si el *texixiuhtli* es usado en lugar del jugo de mezquite, se cambian las palabras "verde originario del país de la medicina" por "mujer blanca".

Otros aplican la hierba llamada *tlachichinoa xihuitl* (hierba nebulosa), pidiendo a los dedos que la restrieguen hasta sangrar; limpian después los ojos con copal.

Tla xihualhuia, ayauhxiuitl. Dígnate venir,⁶⁹ hierba nebulosa.
 Tla xocontalteuhyocuicuilti; Dígnate venir a recoger el polvo de tierra;
 tla xoconpopolocacuicuilti, dígnate venir a limpiar lo que está dañado,
 in tonahualtezcauh. nuestro espejo mágico.
 Tla xihualhuian, Dignaos venir,
 in totlahuan, tlamacazque, tíos nuestros, los sacerdotes,
 macuiltonaleque, cemithualeque. los de cinco destinos, los de un solo patio.
 Tla ammoneoncahuil in ayauhxiuitl. Dignaos acompañar a la hierba nebulosa.
 Tla xihualhuia, iztaccihuatl, Dígnate venir,⁷⁰ mujer blanca,
 xictlacuicuilti dígnate venir a limpiar
 in tonahualtezcauh. nuestro espejo mágico.

XVII. PARA EL DOLOR DE OÍDOS

El médico echa en los oídos (en el interior de las nueve cuevas) algunas gotas de zumo de tabaco mezclado con cal, y le pide que vaya tras el dolor; sopla después para alejar el mal.

Tla xihuallauh, chicnauhtlatetzotzonal, Dígnate venir, golpeado contra las piedras en nueve lugares,
 chicnauhtlatecapanil. el restallado en las piedras en nueve lugares.
 Tla xictocaticalaqui in xoxoqui coacihuiztli. Entra a perseguir al verde envaramiento.
 ¿Ac tlacatl, ac mahuiztli in ye quixpoloa nomacehual? ¿Qué persona, qué potentado ya quiere dañar a mi ser humano?
 Mah zan tlen ticchiuhti. No vayas a hacer cualquier cosa.
 Ye nican nontlalpitza itic nochicnauhoztoc. Aquí yo soplo ya en el interior de mis nueve cuevas.
 Quitocaticalaquiz [Mi aliento] entrará a perseguir
 in xoxoqui coacihuiztli. al verde envaramiento.

XVIII. PARA EL DOLOR DE MUELAS

La médica —pues parece que en este caso la informante fue mujer— invoca al tabaco, que aplica sobre las muelas doloridas; llama a las caries; pide después al copal que destruya el dolor y que actúe correctamente. Habla a sus dedos también para que aleje el dolor y pregunta qué impide el funcionamiento correcto (el modo de lograr la vida) de las muelas (maguey mágico, muralla de guerra); toma una gota ardiente de copal y la aplica a la muela.

Tla xihuallauh, yetzintli, Dígnate venir, venerable tabaco,
 chicnauhtlatetzotzonalli, el golpeado contra las piedras en nueve lugares,
 chicnauhtlamatolli. el desmenuzado entre las manos en nueve lugares.
 Tla xihualhuia, yayauhqui tlancualoliztli. Dignaos venir, oscuras caries.
 Tla xihuallauh, nocihuapo, iztaccihuatl. Dignaos venir, mujer como yo, mujer blanca.
 Tla xitocaticalaqui⁷¹ xoxoqui coacihuiztli. Dígnate entrar a perseguir al verde envaramiento.
 Mah timopinauhtiti. No vengas a avergonzarte.
 Mah zan tlen ticchiuh. No vayas a hacer cualquier cosa.
 Ticquixtiz in xoxoqui coacihuiztli. Sacarás al verde envaramiento
 in ye quixpoloznequi in noma-cehual.⁷² que ya quiere dañar a mi ser humano.



Tla xihualhuian, macuiltonaleque. Dignaos venir, los de los cinco destinos.
 Ticquixtizque in xoxoqui coacihuiztli. Debemos sacar al verde envaramiento.
 ¿Tlen ye quixpoloa in nonahualmetl in etlayecolayan?⁷³ ¿Qué daña el modo de lograr la vida de mi maguey mágico?
 Hual yaotepanmitl quihuehueloa. Viene a desbaratar la muralla de guerra.

XIX. PARA EL DOLOR DEBAJO DEL OÍDO O EN LA QUIJADA

El médico pide ayuda al tabaco mezclado con cal y a otras medicinas no identificadas (sacerdote oscuro, niños) para destruir el dolor.

Tla xihualhuia. Dignaos venir.
 Nomatca nehuatl, nitlamacazqui, Yo mismo, soy el sacerdote,
 ninahualteuctli. soy el señor de las transformaciones.
 Onechhualtitlanqui nohueltiuh, Me vino a enviar mi hermana mayor,
 citlalcueye. la de las faldas de estrellas.
 Niquinhualhuicac in tlacatl, Yo traje a la persona,
 in tlamacazqui yayauhqui, al sacerdote oscuro,
 coconectin ihuan in tlamacazqui a los niños y al sacerdote
 chicnauhtlatetzotzontli. macerado contra las piedras en nueve lugares.
 Ya nonic-hualhuicac in tlacatl, in tlamacazqui. Ya vine a traer a la persona, al sacerdote.
 Xoxouhtli coacihuiztli, Verde envaramiento,
 ¿ac tlacatl? ¿quién es la persona?
 ¿ac mahuiztli? ¿quién es el potentado?
 Ye onihualla, nicpopoloco, Ya vine, vine a destruirlo,
 niclatico, vine a matarlo,⁷⁴
 nitlamacazqui, yo el sacerdote,
 ninahualteuctli. yo el señor de las transformaciones.

XX. PARA LA FARINGE HINCHADA

Llama el sacerdote a sus dedos y al jugo del fruto *tzopilotl* o al zumo de tomate con sal o salitre (mujer blanca) con el que los ha untado, y los introduce en la faringe del enfermo para presionar.

Tla xihualhuia, macuiltonaleque, Dignaos venir, los de los cinco destinos,
 cemithualeque. los que tienen un solo patio.
 Tla xoconpehuiti in xoxoqui coacihuiztli, Id a ahuyentar al verde envaramiento,
 yayauhqui coacihuiztli, al oscuro envaramiento,
 tlen ye quimictia nocozqui, no- a lo que ya destruye mi collar,
 quetzal. mi pluma preciosa.
 Tla xihualhuia, iztaccihuatl. Dígnate venir,⁷⁵ mujer blanca.

XXI. OTRO CONJURO PARA EL MISMO EFECTO

La curación es semejante, pero se untan los dedos con *áchiotl* (sacerdote rojo).

Nitlamacazqui,
ninahualtecutli.

Niccehuiz nonahualcoco;
nicpahtiz.
Tla xihuallauh, tlatlahuqui tla-
macazqui.
Ticcehuiz xoxoqui coacihuiz-
tli.

XXII. PARA APLICAR VENTOSAS

Pide el conjurador al algodón (mujer blanca) y al fuego que se unan y actúen juntos para chupar la enfermedad. Después de encendido el algodón, saja el médico la espalda (siete cuevas) con un pedernal (mariposa de obsidiana).

¡Tlacuel! Tla xihuallauh, izta-
cihuatzin,
Tla nican ihuan ximohuimolo
in notah,
nahui acatl milintica,

¡Tlacuel! Tla xihuallauh, no-
tah,
nahui acatl milintica,

tzoncozahuitica,⁷⁷

coztic tlamacazqui.
Tla ihuan ximohuimolo in iz-
taccihuatzin.

Ticchichinaz, tic-hioanaz xo-
xoqui coacihuiztli,
cozauhqui coacihuiztli,
tliluhqui coacihuiztli.
Tla xihuallauh, tlamacazqui
ico papalotzin.⁷⁹

Oncan nimitztitaniz, chico-
moztoc.

Ticquixtizque, tictopehuazque
xoxouhqui coacihuiztli,
cozauhqui coacihuiztli
in ye quimictia teteo ipiltzin.

XXIII. PARA EL DOLOR DE PECHO

El médico aplica sobre el pecho (siete cuevas) el polvo de la cáscara de la raíz de *coanepilli* (sacerdote originario del país de la medicina) para ahuyentar al dolor que oprime el corazón enfermo (corazón amarillo); posiblemente termina soplando sobre el pecho.

Tla xihualhuian, tlamacazque
macuiltonaleque.
Nitlamacazqui,
ninahualteuctli.

Nictemoa xoxouhqui coaci-
huiztli,
yayauhqui coacihuiztli.
¿Campa motlatia?
¿Campa yani?
Nitlamacazqui,
ninahualteuctli.

Tla xihualhuia,
tlamacazqui pahtecatli.

Niccehuiz nonacayotzin.

Ticalaquiz chicomoztoc.
Xicmotlalcahuili cozauhqui
xollotli,⁸²
in titlamacazqui pahtecatli.

Xoxouhqui coacihuiztli,

Yo soy el sacerdote,
yo soy el señor de las trans-
formaciones.

Yo enfriaré mi faringe mágica;
yo la curaré.

Dígnate venir, sacerdote rojo.

Tú enfriarás el verde envaramien-
to.

¡Ea! Dígnate venir, venerable
mujer blanca.

Dígnate unirte⁷⁶ aquí a mi pa-
dre,

Cuatro Caña que está mo-
viéndose.

¡Ea! Dígnate venir, mi padre,

Cuatro Caña que está mo-
viéndose,
que está amarilleando de los
cabellos,
sacerdote amarillo.

Dígnate unirte⁷⁸ a la venerable
mujer blanca.

Chuparás, aspirarás el verde
envaramiento,
el amarillo envaramiento,
el negro envaramiento.

Dígnate venir, sacerdote vene-
rable mariposa de obsidia-
na.⁸⁰

Yo te enviaré allá, a las siete
cuevas.

Sacaremos, empujaremos
al verde envaramiento,
al amarillo envaramiento
que ya mata al venerable hijo
de los dioses.

Dignaos venir, sacerdotes de
los cinco destinos.

Yo soy el sacerdote,
el señor de las transformacio-
nes.

Busco al verde envaramiento,
al oscuro envaramiento.

¿Dónde se esconde?
¿En dónde es peregrino?

Yo soy el sacerdote,
yo soy el señor de las transfor-
maciones.

Dígnate venir,⁸¹
sacerdote originario del país
de la medicina.

Yo enfriaré mi venerable cuer-
po.

Entrarás a las siete cuevas.
Haz lugar al corazón amarillo,

tú, sacerdote originario del
país de la medicina.

Al verde envaramiento,

yayauhqui coacihuiztli nicto-
toca.

Tla xihuallauh, in ticchicnauh-
ecatli,⁸³

tla xihualtotocati...⁸⁴

XXIV. PARA LOS PECHOS ABIERTOS

Es éste el mal resultante de un excesivo trabajo con los brazos. Se cura aplicando tabaco y *yauhtli* (amarilla mujer) sobre el pecho, que se presiona con los dedos.

Tla xihuallauh, chicnauhtlate-
tzotzon,

chicnauhtlatecapanil.

Yayauhqui coacihuiztli,
xoxouhqui coacihuiztli,
¿ac tlatcatl, ac mahuitzli
in ye quixpoloa nomacehual?
Tla xictotoca, tla xihuia, tla-
cotli.⁸⁵

¿Campa in omotecato?

¿Itic in nonahualtzonteco-
matl?⁸⁶

Tictocaticalaquiz.

Tlamacazque macuiltonaleque,

mah ampopinauhtiti.

Cozauhqui cihuatl...

al oscuro envaramiento yo
persigo.

Dígnate venir, tú Nueve Vien-
to,
dígnate ir a perseguirlo...

Dígnate venir, el macerado
contra las piedras en nueve
lugares,
el hecho crujir en nueve luga-
res.

Envaramiento oscuro,
envaramiento verde,
¿qué persona, qué potentado
daña ya a mi ser humano?
Dígnate seguirlo, dígnate ir,
estimado.

¿Dónde se fue a colocar?
¿Dentro de mi caja torácica
encantada?⁸⁷

Debes correr tras él.
Sacerdotes, los de los cinco
destinos,

no vengáis a avergonzaros.
Amarilla mujer...

XXV. PARA EL MISMO DOLOR EN LOS NIÑOS

No se aplican los medicamentos; sólo se hace presión con las manos, ahuyentando al dolor (mariposa verde, mariposa blanca) y enviándolo a vivir a lugares remotos.

¡Tlahuel! Xoxohtic papalotl,
cozauhqui papalotl, iztac papa-
lotl,
¿tlen ye tictocia in teteo ipil-
tzin?⁸⁸

Amo nican timonequi.

Nechcan timonequi,
teochiahuitl ipan.

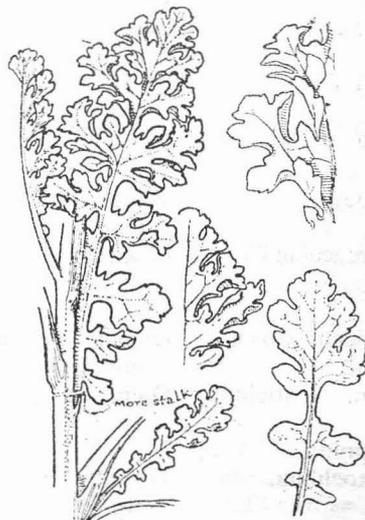
¡Ea! Mariposa verde,
mariposa amarilla, mariposa
blanca,

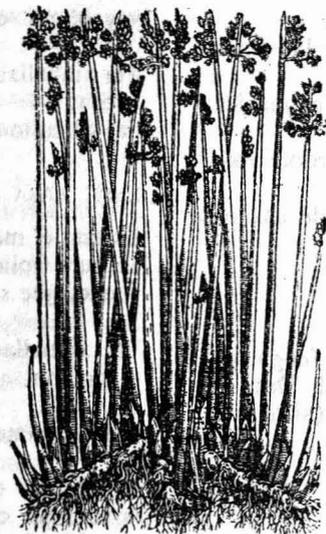
¿cómo fortaleces al venerable
hijo de los dioses?⁸⁹

No eres necesaria aquí.
Allá se te necesita,
en el lugar del pulgón legí-
timo.⁹⁰

XXVI. PARA SANGRAR

Se dirige el médico a las venas (el que tiene cabezas por cuatro extremos), a las que pide recojan la sangre congestionada (recoged las cosas, vuestras vestiduras de cabellos, vuestros lizos). Invoca en su auxilio a los dedos (las de faldas color de tuna, faldas de serpiente); llama a la lanceta (Uno Tigre) y le pide que abra (beberás de noche) para que brote la sangre (el alimento, al que se dirige con el nombre de chile, pepita de calabaza) sigue hablando de la búsqueda de la sangre (vuestra propiedad, vuestra pertenencia, la mujer roja), que se encuentra en el interior del cuerpo (hueso precioso); lava el cuerpo





del enfermo para que se aparten los males (verde y curva divinidad, araña verde, dueño de flores), a los que trata de convencer de que se vayan para no tener que destruirlos.

Nehuatl tlamacazqui,
ninahualteuctli.

Ya niauh, ya nictocaz nauh-
cantzontecome.

Ye, tohueltihuan,

tla xontlaechehuacan,
in ammoquentzon,

in ammoxiouh.

In annohueltihuan,

nochparcueyeque,⁹¹

coacueyeque.

Tlamacazqui ceocelotl,
tla xihuallauh.

Yequene tiyohuallahuaniz.

Tla xitlatlachiacan can huitz
in anquitemoa,
chilli ayohuachtli.

Notolinia⁹³ macehualli;
quihyohuia; quiteopoa.

Oammonenchiuhque; oammo-
teopouhque,
in anquitemoa
in ammaxca, in ammotlatqui.

¿Can huitz? Tla oc nictetemo
in ammaxca, in ammotlatqui.

Anquihualcuizque.
Oc nohuian nictetemo

in chalchiuhomilt iitic,

campa moquetza in tlatlah-
qui cihuatl.

Nonan, chalchicueye,

ye tictetemoliz macehualli ye
quixpoloa.

Ye mitzhuicaz.

Tla oc ximicuanican, xoxouh-
qui tlacoltayotl.

Tla ximotlatican, xoxouhqui
tocatl.

Mah nanmechixpoloti.

Tla ximicuan, xochhua.

Yo soy el sacerdote,
yo soy el señor de las trans-
formaciones.

Ya voy, ya sigo al que tiene
cabezas por cuatro extre-
mos.

Ya, hermanas mayores nues-
tras,

dignaos recoger las cosas,
vuestras vestiduras de cabe-
llos,

vuestros lizos.

Vosotras, mis hermanas ma-
yores,

las dueñas de faldas de color
de tuna,

las dueñas de faldas de ser-
piente.

Sacerdote Uno Tigre,
dignate venir.

Al fin beberás de noche.

Dignaos mirar de dónde viene
lo que buscamos,
el chile, la pepita de calaba-
za.⁹²

Está necesitado el hombre;
padece necesidad; padece tra-
bajos.

Obrasteis en vano; os angus-
tiasteis,
vosotros que buscáis
vuestra pertenencia, vuestra
propiedad.

¿De dónde viene? Busque yo
vuestra pertenencia, vuestra
propiedad.

Vosotros vendréis a tomarla.
Busque yo aún por todas par-
tes

en el interior del hueso pre-
cioso,

donde se levanta la mujer roja.

Madre mía, la de la falda de
jade,

buscarás ya lo que daña al ser
humano.

Ya te portaré.

Dignate apartarte,⁹⁴ verde y
curva divinidad.

Dignate esconderte,⁹⁵ araña
verde.

No vaya yo a destruirlos.

Dignate apartarte, dueño de
flores.

XXVII. PARA DETENER LA SANGRE QUE SALE POR LA BOCA O POR OTRA PARTE

El médico pide al copal (mujer blanca) —y tal vez también a la sal— que penetre al cuerpo humano (lugar de las siete cuevas, posiblemente referido este nombre sólo al tronco) para detener la causa de la hemorragia (verde envaramiento, oscuro envaramiento) y evitar que se pierda la sangre (la mujer roja) y con ella la vida (el pájaro, el espíritu). Terminado el conjuero, le da a beber al enfermo el agua con copal o se la aplica en lavativa.

Tla xihualhuia, iztaccihuatl,
nonan.

¿Tle ticma?⁹⁷

Ca ye axcan ticpopoloz
in xoxouhqui coacihuiztli,
yayauhqui coacihuiztli.

Iztaccihuatl, nonan,

¿tle ticma?⁹⁸

Ye tonmocalaquiz chicomoz-
toc.

Tictlamachtlaliz tlatlahuqui ci-
huatl,⁹⁹

titlamachtzitzquiz in tototl, in
spiritu,

in ye tlateuhyotia, in ye tlapo-
locayotia.

Niman, axcan.

Amo quin moztla, amo quin
huiptla.

Dignate venir,⁹⁶ blanca mujer,
madre mía.

¿En qué piensas?

Ya debes destruir, ahora,
al verde envaramiento,
al oscuro envaramiento.

Mujer blanca, madre mía,

¿en qué piensas?

Ya debes meterte en las siete
cuevas.

Tú pondrás en orden a la mu-
jer roja;

tú asirás con cuidado al pája-
ro, al espíritu,

que ya está lleno de polvo, ya
se pierde.

Luego, ahora.

No hasta mañana, no hasta
pasado mañana.

XXVIII. PARA EL DOLOR DE VIENTRE

El médico invoca a la hierba llamada *atlinan* (verde sacerdote, y posiblemente blanco sacerdote) para que acabe con el dolor de vientre (verde envaramiento, oscuro envaramiento) y aplica clister.

Tla xihualhuia, xoxouhqui tla-
macazqui.

Nican nimitzonteca chicomoz-
toc.

Xocontotoca xoxouhqui coa-
cihuiztli,

yayauhqui coacihuiztli,

iztac tlamacazqui.

Dignate venir,¹⁰⁰ verde sacer-
dote.

Aquí te pongo, en las siete
cuevas.

Persigue al verde envaramien-
to,

al oscuro envaramiento,

blanco sacerdote.

XXIX. PARA CURAR EL VIENTRE POR PUNCIÓN

El médico se dirige al dolor (serpiente blanca, serpiente oscura, serpiente amarilla) reclamándole el daño que causa al vientre (el lugar de la bolsa, el lugar de la caja de esparto) y a los intestinos en particular (nuestra cuerda de carne, nuestros intestinos de carne); amenaza con enviarle la aguja (águila blanca, águila oscura) que lo destruirá; le manifiesta que no es su deseo exterminarlo, sino reducir sus efectos (en el rincón, contra la pared, haré que se escondan tu brazo, tu venerable pie), y que si no obedece hablará a la aguja nuevamente (venerable aguilucho, chichimeca pardo, el que arrastra su intestino), que

ya tiene deseos de cumplir con su obligación (muere de sed, tiene gran hambre). Invoca también el auxilio del agua, que moja el cuerpo (se embriaga la piedra, se embriaga el palo), y a la que acompañan algunas medicinas (sacerdote amarillo, sacerdote verde, sacerdote oscuro). Éstas harán efecto (harán ruido) en el vientre (caja de plumas preciosas, caja de ajorcas).

¡Tlacuel! Iztac coatl,
yayauhqui coatl, cozahuic
coatl,
ye titlatlacoa in topco,
in petlacoalco;

ye tiquitlacoa in tonacamecatl,

in tonacacuetlaxcolli.

In axcan ic ompa yauh in iz-

tac cuauhtli,

yayahuic cuauhtli.

In axcan amo mocan onihua-

lla,

amo onimitzpopoloco.

Zan zomolli,¹⁰¹ zan caltechtl

nocontoctiz in moma,

in mocxitzin.

Auh intlacamo tinechtlacama-

tiz

noconnotzaz tlamacazqui huac-

tzin,

noconnotzaz yayahuic chichi-

mecatl.

No amiqui,

no teocihui,

quihuilana in icuitlaxcol.

Ompa yaz. Noconnotzaz

in nohueltiuh chalchicueye.

Tetl ihuinti, cuahuil ihuinti.

Contocataz¹⁰² in cozahuic tla-

macazqui.

Quetzalcalco, maquizcalco

izahuacatoc.

Contocataz¹⁰³ in xoxohuic tla-

macazqui,

in yayahuic tlamacazqui.

In nomine Patris, et Filii

et Spiritus Sancti.

¡Ea! Serpiente blanca,
serpiente oscura, serpiente
amarilla,

ya dañás el lugar de la bolsa,
en el lugar de la caja de es-

parto;

ya dañás nuestra cuerda de

carne,

nuestros intestinos de carne.

Allá va ahora el águila blanca,

el águila oscura.

No vine ahora por ti,

no vine a perderte.

Sólo en un rincón, sólo contra

la pared

haré que se escondan tu bra-

zo,

tu venerable pie.

Y si no me obedeces

llamaré al sacerdote venerable

aguilucho,

llamaré al chichimeca pardo.

También él muere de sed,

también tiene gran hambre,

el que arrastra su intestino.

Allá irá. Yo llamaré

a mi hermana mayor la de fal-

da de jade.

Se embriaga la piedra, se em-

briaga el palo.

La acompañará el sacerdote

amarillo.

En la caja de plumas precio-

sas, en la caja de ajorcas

permanece haciendo ruido.

La acompañará el sacerdote

verde,

el oscuro sacerdote.

En el nombre del Padre, del

Hijo

y del Espíritu Santo.

XXX. PARA EL DOLOR DE ESPALDA

El conjurador que practica esta forma de cura tiene formados gruesos callos en las plantas de los pies. Tiende al enfermo boca abajo, con la espalda descubierta; moja sus pies y los calienta después hasta que siente dolor, y pisa la espalda del enfermo. En el conjuro se dirige primero al fuego, al que pide



que no lo queme (no me debes codiciar); habla de los callos de sus pies (mis sandalias de hule espumoso, mi manta adherida), con los que destruirá el dolor. Pregunta si el dolor fue a introducirse en la espalda (lecho de jade).

¡Tlacuele! Xihualhuia, nahui
acatl milintica,
in tzoncozahuitica.¹⁰⁵

¡Tlacuele! Xihualhuia. Amo
tinechelehuiz.

Nican nic-hualhuican¹⁰⁶ nopo-

zolcac.

Amo tinechelehuiz.

Ica noconpehuiz xoxouhqui

coacihuiztli,

yayauhqui coacihuiztli

in ye quipopoloznequi

in teteo inpiltzin.

Ye nimitzpopoloz. Nimitztl-

tlatiz.

Onic-hualhuicac nozalitil-

ma...¹⁰⁸

¿Can mach in oya?

¿Can mach in omotecato?

¿Cuix itic in chalchihupepech-

tli?

¡Ea! Ven,¹⁰⁴ Cuatro Caña que
está moviéndose,
que está amarilleando de los
cabellos.

¡Ea! Ven. No me debes codi-

ciar.

Aquí traigo mis sandalias de

hule espumoso.

No me debes codiciar.

Con ellas ahuyentaré al verde

envaramiento,

al oscuro envaramiento

que ya quiere destruir

al venerable hijo de los dioses.

Ya te destruiré. Yo te mata-

ré.¹⁰⁷

Vine a traer mi manta adhe-

rida. . .

¿A dónde se fue?

¿Dónde fue a colocarse?

¿Acaso en el interior del lecho

de jade?

XXXI. PARA QUEBRADURAS DE HUESO

Invoca el médico al medicamento llamado *poztecpahtli* (blanco sacerdote) que unta sobre la fractura (oscuro envaramiento, verde envaramiento), y pide el auxilio de las tablas (sacerdote que tiene por destino Uno Agua) con las que entablillará al enfermo.

Tla xihualhuia, iztac tlama-

cazqui.

Tla xicnapalo nonahualmetz-

cuauhyo.

In ye quixpoloa xoxouhqui

coacihuiztli,

yayahuic coacihuiztli, coza-

huic coacihuiztli.

In imacehualtzin Dios tismo-

palehuiliz.

Motolinia.

Tlamacazqui ceatl itonal,

ticnapaloz nonahualmezcuauh-

yo.¹¹⁰

Dígnate venir,¹⁰⁹ blanco sacer-

dote.

Dígnate abrazar mi muslo má-

gico

Ya lo dañó el verde envara-

miento,

el oscuro envaramiento, el

amarillo envaramiento.

Te dignarás ayudar al venera-

ble siervo de Dios.

Él está necesitado.

Sacerdote que tiene por desti-

no Uno Agua,

tú debes ayudar a mi muslo

encantado.

XXXII. OTRO PARA EL MISMO EFECTO

El médico se dirige a la fractura (codorniz señorial, el originario del lugar del alboroto), pidiéndole que ya no dañe el hueso (el hueso del mundo de los muertos). Se refiere al mito de Quetzalcóatl en el viaje que hizo al Mictlan para obtener los huesos de los futuros hombres.

¡Tlacuel! ¡Tecuhozoline!

¡Comontecatle!

¿Tlen ticaitia in mictlanomitl?

In oticpoztec, in oticxamani.

Ca axcan nicyectecaco

in tonacaomitl.

Nictilitzaco

in omitl itic ca in nacatl.

¡Ea! ¡Oh, codorniz señorial!

¡Oh, originario del lugar del

alboroto!

¿Qué haces al hueso del mun-

do de los muertos?

Tú lo quebraste, tú lo rom-

piste.

Ahora vengo yo a colocar co-

rectamente

el hueso de nuestro cuerpo.

Vengo a hacer que se ciña

fuertemente

el hueso que está dentro de la

carne.

XXXIII. OTRO PARA EL MISMO EFECTO

El médico se dirige, tal vez, a la causa de la fractura o a la fractura misma (mujer Ocho Pedernal, mujer que corre), reclamándole el daño que causa al enfermo; se nombra Quetzal-



cóatl y, recordado el mito a que arriba me he referido, habla de rescatar del mundo de los muertos los huesos que dañaron las codornices (los pájaros del polvo), a los que dará vida con la sangre de los dioses; invoca a la cuerda con que atará el entablillado (cuerda serpiente-ciervo), a la que pide cumpla con su deber.

¿Tle ox nohueltiuh,
in chicueteapacihuatl, tlaloci-
huatl?

Omanaloque, omacochoque

teteo ipiltzin.¹¹²

Ca nehuatl, nitlamacazqui, ni-
quetzalcoatl,
niani mictlan,

niani topan,

niani chicnauhmicltan.

Ompa niccuiz in mictlanomilt.

Otlalacoque in tlamacazque,
in teuhotome.

Otlaxaxamanique, otlapoztec-
que.

Auh in axcan ticzazalozque,
tipahtizque.

¿Tlacuel! Nomazacoameca-
tzin,

tla nican xontlapixto.

Mah nen tontlatlaco.

Mopan nehcoz in moztla.

¿Qué hizo mi hermana mayor,
mujer Ocho Pedernal, mujer
que corre?¹¹¹

Han hecho preso, han suje-
tado

al venerable hijo de los dioses.

Yo, yo soy el sacerdote, yo soy
Quetzalcóatl,

yo soy el viajero del mundo de
los muertos,

yo soy el viajero [de los pisos
que están] sobre nosotros,

yo soy el viajero del noveno
mundo de los muertos.

Allí tomaré los huesos del
mundo de los muertos.

Hicieron daño los sacerdotes,
los pájaros del polvo.

Rompieron, quebraron.

Y ahora nosotros los pegare-
mos, los curaremos.

¿Ea! Mi venerable cuerda ser-
piente-ciervo,

dígnate ahora ir a cuidar.

No vengas a obrar mal.

Mañana llegaré a ti.

XXXIV. PARA CURAR POR PUNCIÓN

El médico punza la espalda del enfermo con una aguja o un colmillo de víbora (blanco y duro punzón), amenazando al dolor (verde serpiente, amarilla serpiente, roja serpiente, blanca serpiente) con herir toda la espalda (dentro de la piedra, dentro del madero) para destruirlo.

¿Tlacuel! Xoxohuic coatl, co-
zahuic coatl,
tlatlahuic coatl, iztac coatl.

Ye huitz iztaccuauhtzotzopi-
tzal.

Nohuian nemiz,

in tetl itic, in cuahuatl itic,

auh in aquin ipan aciz

quicuaz, quipopoloz.

¿Ea! Verde serpiente, amarilla
serpiente,
roja serpiente, blanca serpien-
te.

Ya viene el blanco y duro pun-
zón.

Por todas partes andará,
dentro de la piedra, dentro del
madero,

y al que alcance

lo devorará, lo destruirá.

XXXV. OTRO PARA EL MISMO EFECTO

Se dirige el médico a la enfermedad, reclamándole el daño que causa al cuerpo (la tierra, el lodo); advierte la llegada de la aguja (chichimeca, chontal, nuestro blanco intestino de carne),

con la que punzará todo el cuerpo y destruirá el dolor; invita al mal a alejarse a otros lugares que le serán mejores y lo amenaza también con perseguirlo; se dirige tal vez a la enfermedad, previniéndola de que poca ventaja sacará de un cuerpo tan débil (el hogar de un pobre hombre); habla por fin, de la acción curativa del tabaco.

¿Tlecuel!¹¹³ Ticmictia tlalli,
zoquitl.

Nihualla, nimitzicxitocaco, ni-
mitzittaco.

Auh tel ye huitz chichimecatl,
in chontalli.

Ye huitz in tonacayocuetlax-
col iztac.

Nohuian nemiz,

in tetl itic, in cuahuatl itic.

Mitzpopoloz.

Nechcan tiaz chanecapan,
cualcan,

oncan ca ichcatl, oncan ca
tlaolli,

chanecapan, cualcan,

onca in topetl,

onca in totetzon,

toxochiuh, topoquieuh.

¿Tlenenica nican tonyezque

yei tonatiuhtzin?¹¹⁵

Nechcan tipactiezque.¹¹⁶

Nimitztepotztocatiuh.

No namiqui, no niteocihui.

¿Auh tlen ticcuaz?

Ícnotlacatl ichan oticalaquico;

eecatl calacticac, tlaizcaltiti-
cac;

atle huetztoc.

Chicnauhlatetzotzonal,

chicnauhpatlantzin

mitzpoloz, mitzcecehuiz,

mitzquixtiliz mochi mochica-
hualiz.

XXXVI. PARA EL SARPULLIDO Y LOS EMPEINES

La médica —pues parece que el conjuro está hecho para ser pronunciado por mujer— asperja la parte enferma con agua (mujer verde), pidiéndole que combata la erupción (el fuego de mi padre, la llama que se está moviendo, Cuatro Caña, el rubio de cabellos); se dirige después a otro ser, posiblemente su mano o la escudilla, diciéndole que ya lleva el agua que calmará la erupción; habla al *axin* (amarillo sacerdote, proba-

¿Ea! Matas la tierra, el lodo.

Vengo, vengo a rastrearle,
vengo a verte.

Pero ya viene el chichimeca,
el chontal.

Ya viene nuestro blanco intes-
tino de carne.

Andará por todas partes,
dentro de la piedra, dentro del
madero.

Te destruirá.

Irás allá al lugar habitado, al
buen lugar.

allá donde hay algodón, donde
hay maíz,

al lugar habitado, al buen
lugar,

donde está nuestra estera,
donde está nuestra cabellera
de gente,

nuestra flor, nuestro tabaco.¹¹⁴

¿Para qué estaremos aquí en
vano

durante tres venerables días?
Allí lo curaremos.

Yo te iré siguiendo.

También yo muero de sed,
también tengo mucha ham-
bre.

¿Y qué comerás?

Viniste a entrar al hogar de
un pobre hombre;

el viento se mantiene entran-
do, se mantiene enfriando;

nada está colocado en firme.
El golpeado contra las piedras

en nueve lugares

el venerable cambiado en nue-
ve lugares

te destruirá, te calmará,
te extraerá toda tu fuerza.

blemente), al tabaco y al *tlacopahitli* (amarilla caña listada, probablemente), pide al agua en la que van estas medicinas que acabe con la erupción (el aliento, la palabra de mi padre, Cuatro Caña que se está moviendo); sopla después sobre la parte enferma, y prepara un medicamento (roja caña listada) que tiene entre sus componentes *axin*; dice a este medicamento que destruirá el mal; se dirige a la enfermedad (amarilla fiebre, verde fiebre, oscura fiebre, blanca fiebre), amenazándola con darle de beber y ahuyentarla; pone sobre la parte afectada la hierba llamada *coanepilli* (Nueve Caña) y una especie de grama que se hace roja al secarse (la que es mujer como yo, la roja mujer) para que persigan la erupción (el precioso); insta a las hierbas a cumplir con su deber; invoca después a la sal (mujer blanca); nuevamente se dirige a la enfermedad (mujer roja) para reclamarle su acción contra el enfermo; llama al ocre terroso para que impida que se expanda el mal (araña roja); se dirige a éste (chichimeca rojo) y le pregunta qué hace; extiende, por último, *huauhtli* sobre la parte enferma.

Tla xihuallauh, xoxouhqui ci-huatl.

Ye ihuicpa tiauh notah, xiuhtli milintica, nahui acatl tzoncoztli.

Campa oquitlali in itleuh notah, xiuhtli milintica, nahui acatl, tzoncoztli,

ticcehuiz.

Ye tic-huica xoxouhqui ci-huatl, nonan, chalchicueye.

Ticcehuiz in itleuh campá oquitlali.

Tla xihualhuia, cozauhqui tlamacazqui, chicnauhtlatecapanilli, chicnauhtlatetzotzonalli.

Ye ihuan tiauh, ihuan timomoliuhtih, ye tic-huica cozauhqui tlapalacatl.

Tla xihualhuia, nonan, chalchicueye.

Aman, yequene, tla xihualhuia.

Tla xicopoliti notah nahui acatl milintica

ihio, itlatol.

Dígnate venir, mujer verde.

Ya irás contra mi padre, la llama que se está moviendo, Cuatro Caña, el rubio de cabellos.

Donde puso su fuego mi padre, la llama que se está moviendo, Cuatro Caña, el rubio de cabellos, tú enfriarás.

Ya llevas a la mujer verde,

mi madre, la de la falda de jade.

Tú enfriarás su fuego donde él lo puso.

Dignaos venir, amarillo sacerdote, el restallado en nueve lugares, el macerado contra las piedras en nueve lugares.

Ya vas con ella, con ella vas como surgiendo, ya llevas la amarilla caña listada.

Dígnate venir,¹¹⁷ madre mía, la de la falda de jade.

Ahora, al fin, dígnate venir.¹¹⁸

Dígnate destruir el aliento, la palabra de mi padre, Cuatro Caña que se está moviendo.

In icuac in tlanez quimocamahahuiltizquia.

Mopan ceceuhqui, mopan popoliuhqui.

Aman, yequene, ticpopoloz,

tictlatiz, ticquixtiz.

Tla xihuallauh, tlahuqui tlapalacatl.

Aman, yequene, ticquixtiz, ticpopoloz.

Onihualla. Nican nimitzitz

cacauhqui¹¹⁹ totonqui, xoxouhqui totonqui,

yayauhqui totonqui, iztac totonqui.

Nican nimitzpehuiz, nican nic-hualhuicac nochicnauhacatl.¹²⁰

Tla xihuallauh, nocihuapo,

tlatlahuqui cihuatl.

Tla xoctoca tlahzotli.

Mah zan tlen ticchiuh;

mah timopinauhti.

¿Cuix ne ninopinauhtiz?

¿Ca tehuatl!

Tla xihuallauh, iztaccihuatl.

Tla xinellhuayocotonati.

No te, iztaccihuatl.

Tla xihuallauh, tlatlahuqui cihuatl.

¿Tlein ticchihua nican?

¿Tlein ticaitia inin tlatatl motolinia?

Tla xihuallauh, tlatcozahuitl. Nican ticyacatzacuiliz tocatlatlahuqui.

Tla xihuallauh, tlatlahuqui chichimecatl.

¿Tlein ic tai?

XXXVII. PARA LOS CICIONES

Da el médico a beber al enfermo infusión de *yauhtli* (sacerdote amarillo), al que pide termine con el cición.

Tla xihualhuia, cozauhqui tlamacazqui.

Tla xoconpopoloti xoxouhqui atonahuiztli,

yayauhqui atonahuiztli, cozahuic atonahuiztli,

in ye quimictia notetzauhpihtzin.

In za cuatecuhpól,¹²² in za cuapachpól quinemictia.¹²³

Hubiera podido burlarse al amanecer.

Por ti es enfriado, por ti es destruido.

Ahora, por fin, tú lo destruirás,

tú lo matarás, tú lo harás salir.

Dígnate venir, roja caña listada.

Ahora, por fin, tú lo harás salir, tú lo destruirás.

Yo vine. Aquí te daré de beber,

amarilla fiebre, verde fiebre,

oscura fiebre, blanca fiebre.

De aquí yo te ahuyento, aquí vine a traer a mi Nueve Caña.

Dígnate venir, la que es mujer como yo,

la roja mujer.

Dígnate perseguir al precioso.

No vayas a hacer cualquier cosa;

no vayas a venir a causarte vergüenza.

¿Acaso yo me avergonzaré?

¡Tú!

Dígnate venir, blanca mujer.

Dígnate venir a cortar radicalmente.

También tú, mujer blanca.

Dígnate venir, mujer roja.

¿Qué es lo que haces aquí?

¿Qué haces a este pobre hombre?

Dígnate venir, ocre terroso.

Aquí atajarás el camino a la araña roja.

Dígnate venir, rojo chichimeca.

¿Qué es lo que haces?

Dígnate venir,¹²¹ sacerdote amarillo.

Dígnate venir a destruir al verde cición,

al cición oscuro, al cición amarillo,

que ya mata a mi venerable hijo portentoso.

Sólo amarradillo de la cabeza, sólo cubiertillo de la cabeza lo mantiene.

XXXVIII. OTRO PARA EL MISMO EFECTO

Da el médico a beber al enfermo agua de *coanepilli* y ruda (la venerable criatura de dios) para que ésta destruya el mal (la justicia del cielo).

¡Tlacuel! Tla xihualhuia, nonan, chalchiuhtli icue, chalchiuhtli ihuipil.

Tla xomotemohui Dios itlachihualtzin itictzinco.

Tla xoconmoyamanili in ilhuicac justicia.

¡Ea! Dígnate venir,¹²⁴ madre mía,

la de falda de jade, la de camisa de jade.

Dígnate hacer descender la venerable criatura de Dios al lugar del vientre venerable.

Dígnate ablandar la justicia del cielo.



Da el médico al enfermo agua de la raíz del *tlacopahlli* (amarillo sacerdote, habitante de la llanura) para que este medicamento termine con el mal.

Tla xihualauh, tlamacazqui, cozahuic tlamacazqui, teotlapan chane.

Tla xicpehuiti;
tla xiquixtiti;¹²⁵
tla xiccehuiti.

¿Ac teotl, ac mahuiztli in ye quixamania, in ye quipoztequi noquetzal? . . .¹²⁶

Dígnate venir, sacerdote, amarillo sacerdote, habitante de la llanura.

Dígnate venir a ahuyentarlo; dígnate venir a sacarlo; dígnate venir a enfriarlo.

¿Qué dios, qué potentado ya quiebra, ya rompe

nuestra pluma preciosa? . . .

XL. PARA LAS CALENTURAS

Da el médico al enfermo un compuesto de *hueinacaztli*, *xochimécatl*, *coanepilli* y *xiuhcocolin* (amarillo sacerdote) para que este medicamento termine con la calentura (verde envaramiento, oscuro envaramiento).

Tla xihualhuia, cozahuic tlamacazqui.

Xocontotoca xoxouhqui coacihuiztli, yayahuic coacihuiztli in ye quimictia teteo inpilzin. . .¹²⁸

Dígnate venir,¹²⁷ amarillo sacerdote.

Persigue al verde envaramiento al oscuro envaramiento que ya mata al venerable hijo de los dioses. . .

XLI. OTRO PARA EL MISMO EFECTO

En lugar del medicamento anterior, el enfermo toma *ololiuhqui* (sacerdote frío), planta alucinante a la que se rendía culto. El médico promete a la planta los futuros servicios del enfermo.

Tla xihualauh, tlamacazqui cecec.

Ticquixtiz totonqui.

Ticmoyollaliliz momacehual.

Azo oc cemilhuatl, azo oc omilhuatl mitztequipanoz, mitztlatlachpaniz.

Dígnate venir, sacerdote frío.

Tú debes sacar la fiebre.

Tú consolarás a mi ser humano.

Quizá otro día, quizá otros dos días trabaje para ti, barra para ti.

XLII. OTRO PARA EL MISMO EFECTO

El enfermo recibe clister de *ololiuhqui*, peyote, *atlinan* u otro medicamento (mujer verde), a los que se pide que acaben con la fiebre (fiebre verde, oscura fiebre, fiebre roja, amarilla fiebre) al entrar al cuerpo (el lugar de las siete cuevas).

¡Tlacuel! Tla xihualauh, xoxouhqui cihuatl.

Tla xicpehuiti xoxouhqui totonqui, yayauhqui totonqui, tlatlahqui totonqui, cozahuqui totonqui.

Ye oncan nimitztitlan chico-moztoc.

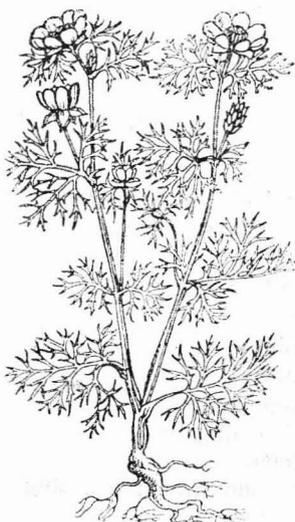
Amo quin moztla, amo quin huiptla.

¡Ea! Dígnate venir, mujer verde.

Dígnate ahuyentar a la fiebre verde, a la oscura fiebre, a la fiebre roja, a la amarilla fiebre.

Ya te envío al lugar de las siete cuevas.

Na hasta mañana, no hasta pasado mañana.



Niman, axcan, ticquixtiz.

¿Ac teotl, ac mahuiztli in ye quixpoloa motlachihualtzin?

Nomatca nehuatl, ninahualteuctli.

Luego, ahora, tú lo sacarás.

¿Qué dios, qué potentado daña ya a tu venerable criatura?

Yo mismo, yo soy el señor de las transformaciones.

XLIII. PARA LAS CALENTURAS Y OTRAS ENFERMEDADES

El médico prepara agua, doce granos de maíz y zumo de *atlinan*; invoca al agua y le pregunta quién daña al enfermo; dice al líquido que lo acompañará hasta el interior del cuerpo; pregunta por el lugar donde está escondido el mal; pide al agua que lo busque entre los intestinos; habla también al maíz (mujer de nuestro sustento); se refiere a la dificultad para extraer el mal y le desea a éste que vaya a un lugar lejano; echa en el agua los granos de maíz y el zumo de *atlinan* y la da a beber al enfermo.

Tla xihualhuia, nonan, chalchicueye.

¿Ac teotl, ac mahuiztli in ye quixpoloa nomacehual, in ye quitlatlatiznequi?

Tla xihualhuia, nohueltiuh,

xoxouhqui cihuatl.

Tla nimitzoncahuiti chimomoztoc.

¿Can mach in meehua, in motlatia

in xoxouhqui coacihuiztli, in yayauhqui coacihuiztli?¹³⁰

Tla xoconmatlatloti,

in nahualcuetlaxcolli.

Amo timopinauhtiz.

Nomatca nehuatl, nitlamacazqui.

tla xihualauh, nonan, chalchicueye.

Nomatca nehuatl, nitlamacazqui.

Tla xihualhuia, nohueltiuh,

tonacacihuatl,

ye aman, yequene.

¿Ac teotl, ac mahuiztli in ye quixpoloa nomacehual?

Mah zan ihuian quiza, mah zan ihuian nechtlalcahui.

Ca ye nipa inchialoca;

ca ye nepe in temachilo;

netlacamachoyan, tlatquihua-capan.

Ma quitlalcahui in icnotlaczintli;

macamo quelehui;

ma niman quiza.

¿Cuix quin moztla, cuix quin huiptla in yaz?

Dígnate venir,¹²⁹ madre mía, la de la falda de jade.

¿Qué dios, qué potentado daña ya a mi ser humano, ya lo quiere matar?

Dignaos venir, mi hermana mayor,

la mujer verde.

Te vengo a acompañar al lugar de las siete cuevas.

¿Dónde se levanta, se esconde

el verde envaramiento, el oscuro envaramiento? . . .

Dígnate separar con las manos

los intestinos mágicos.

No te provoques vergüenza.

Yo mismo, yo soy el sacerdote.

Dígnate venir, madre mía, la de la falda de jade.

Yo mismo, yo soy el sacerdote.

Dígnate venir,¹³¹ mi hermana mayor,

la mujer de nuestro sustento, ya ahora, al fin.

¿Qué dios, qué potentado destruye ya a mi ser humano?

No sale mansamente, no me da lugar mansamente.

Allá es su lugar de espera; allá es esperada la gente;

es el lugar de riqueza, el lugar de los bienes.

Que le haga lugar al miserable;

que no lo codicie;

que salga ahora.

¿Acaso hasta mañana, acaso hasta pasado mañana irá?



Ca niman, aman. Luego, ahora.
Intlacama¹³² yaz, intlacamo Si no va, si no sale,
quizaz, yo sé lo que por ello haré.
ca nehual¹³³ nicmati in tleipan
nicchihuaz.

XLIV. PARA EL CANSANCIO Y DOLOR DE CUERPO

Provoca el médico la evacuación con clister y oprime el cuerpo, desde la espalda hasta los tobillos, con los pies previamente calentados.

Tla xihuallauh, cozahuic neaanalli, xoxouhqui neaanalli. Dígnate venir, amarillo estiramiento, verde estiramiento.
Nican tictemozque in cozauhqui cuacuauhtiliztli, Aquí buscaremos al amarillo endurecimiento de músculos,
xoxoahuic cuauhtiliztli. al verde endurecimiento de músculos.

XLV. OTRO PARA EL MISMO EFECTO

Igual al anterior. El médico pide a la sustancia introducida por clister (mujer blanca) que destruya el dolor o el cansancio (verde envaramiento, oscuro envaramiento).

Tla xihuallauh, iztaccihuatl. Dígnate venir, mujer blanca.
Tla xoconpopoloti Dígnate venir a destruir
in xoxouhqui coacihuiztli, yahuic coacihuiztli.¹³⁴ al verde envaramiento, al oscuro envaramiento.

XLVI. PARA PIQUETE DE ALACRÁN

El médico pone tabaco o tierra molida sobre el piquete; liga para que no pase el veneno y advierte al alacrán (Yappan, curva de espina) que sus efectos no pasarán el límite.

Tla xihualhuia, tlamacazqui Dígnate venir,¹³⁶ sacerdote
Yappan huitzcol.¹³⁵ Yappan, curva de espina.
¿Canin otitechmin? Huel ompa ¿Dónde nos punzaste? Precisamente en nuestro lugar tonecoyan. querido.

Amo ticpanahuz in nocuaxoch. No pasarás mi límite.

XLVII. OTRO PARA EL MISMO EFECTO

El médico hace referencia al mito del sacerdote Yappan y la diosa Xochiquétzal.¹³⁷ Se identifica primero con Pintzintecuhli (sacerdote Siete Flor) y llama al alacrán (sacerdote Yappan, curva de espina), recriminándolo por atacar a la gente; se refiere a la relación sexual con Xochiquétzal, como símbolo de dominio de la diosa sobre el sacerdote transformado en alacrán; insta al alacrán —a su veneno— a que se aleje del hombre al que produce daño; pone tierra (mi madre, divinidad de la tierra) sobre el piquete, pidiéndole que haga cesar los efectos del veneno; por último, pide que cese de inmediato el mal.

Nomatca nehualt, nitlamacazqui chicomexochitl. Yo mismo, yo soy el sacerdote Siete Flor.

Tla xihualhuia, tlamacazqui Dígnate venir,¹³⁸ sacerdote
Yappan, huitzcol. Yappan, curva de espina.

¿Tleica in teca timocacayahua? ¿Por qué te burlas de la gente?

¿Cuix amo ye ticmati, amo ye ¿Acaso no lo sabes, no lo sabe ya tu corazón
in omitznezahualpoztequito que te fue a romper la abstinencia

nohueltiuh, Xochiquetzatl?¹³⁹ mi hermana mayor Xochiquétzal?

In ompa, tehuehuetipac, Allí, sobre el tambor de piedra,

in ompa in ica otimocacayahua. allá te divertiste con ella.

Amo tle, tlein huel ticchihuaz; Nada puedes hacer;
amo tlein huel tictequipanoz. nada puedes producir.

Nepa hueca teca ximocacayahua; Allí lejos ve a burlarte de la gente;

nepa hueca teca ximahuiltiti. allá lejos ve a mofarte de la gente.

Tla xihuaquia, nonan, Dígnate venir,¹⁴⁰ mi madre,
tlaltecuhtli. divinidad de la tierra.

Zan ihuiyan xictlacahualli Ve a estorbar con tiento

in tlamacazqui Yappan, pelxayaque. al sacerdote Yappan, el de rostro.¹⁴¹

Ma zan ihuiyan quiza, ma can¹⁴² ihuiyan mitztlacahui. Que mansamente salga, que mansamente te haga lugar.

¿Cuix quin moztla, cuix quin ¿Acaso hasta mañana, acaso hasta pasado mañana irá?
huiptla yaz?

Ca niman, aman. Luego, ahora.

Intlacamo quizaz, intlacamo Si no sale, si no va,

yaz, yo ya sé lo que por ello haré.

ca oc nehualt nicmati in tleipan nicchihuaz.

XLVIII. OTRO PARA EL MISMO EFECTO, EN CASO MÁS GRAVE

Toma el médico el papel de la diosa Xochiquétzal y le recuerda al veneno (mi varón, dueño de cara...) el acto sexual, como manifestación de dominio; cubre para esto al enfermo con su ropa, fingiendo acariciarlo; si quien cura al enfermo es mujer, ata el miembro herido con la cinta que sujeta su cabello y hace un dibujo mágico, indicando al veneno que así, como aparece el diseño, ha de ir. No se conserva el dibujo.

Nooquichtiuh, pelxayaque, Mi varón, dueño de cara...¹⁴³

¿Amo tipinahua ¿No te avergüenzas
tleica in teca timocacayahua, de burlarte de la gente, de mofarte de la gente?

¿Cuix amo ye ticmati, amo ¿Acaso no lo sabes, no lo sabe tu corazón,
quimatica in moyollo que yo te fui a romper la abstinencia

in onimitznezahualpoztequito

in ompa tehuehuetipac, allá sobre el tambor pétreo,
in nixochiquetzal, yo, Xochiquétzal,

in nompa nohuan oticoch? allá donde conmigo te acostaste?

Onihualla, in nimohueltiuh, Vine yo, tu hermana mayor,
nixochiquetzal. yo, Xochiquétzal.

Nimitztlapaloco, nimitzciauh- ¿Yo te vengo a saludar, vengo
quetzaco. a cumplimentarte.

Zan ihuiyan xictlacahui in no- Mansamente haz lugar a mi
macehual. ser humano.

Tla nimitzhuipiltepoya; Yo te tapo con la camisa;
tla nimithuipillapacho; yo te cubro con la camisa;

tla nimitzhuipilquimilo. yo te envuelvo con la camisa.
Zan ihuiyan xicochi. Duerme mansamente.

Tla nimitzmacochihui; Yo te abrazo poniendo la cabeza en tu cuello;

tla nimitznapalo; yo te cargo en los brazos;
tla nimitznahuatequi. yo te abrazo.

Nooquichtiuh, ¿amo tipinahua Mi varón, ¿no te avergüenzas
titelehuia? de codiciar a la gente?

Yuhqui tiez, in yuhqui tiez. Así irás, así irás.

In nican nimitzilpico, nimitz- Aquí te vengo a ceñir, te vengo
tzacuilico. a atajar.

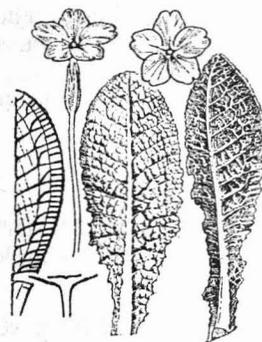
Zan nican tlantica in monemac. Aquí está concluyendo tu poder.

Amo tipanoz. No pasarás.

NOTAS

- 1 Puede consultarse al respecto el trabajo de Gonzalo Aguirre Beltrán, "Nuevas orientaciones para el estudio de la medicina prehispánica", *Gaceta Médica de México*, v. XCVII, n. 3, 1967, pp. 293-300.
- 2 Alfredo López Austin, "De las enfermedades del cuerpo humano y de las medicinas contra ellas", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. VIII, 1969, pp. 51-121, y Alfredo López Austin, "De las plantas medicinales y de otras cosas medicinales", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. IX en prensa.
- 3 Hernando Ruiz de Alarcón, "Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indios naturales desta Nueva España, escrito en México por el Br.—, año de 1629", 1ª ed., *Anales del Museo Nacional de México*, 1900, t. VI pp. 125-224. A pesar de la fecha del tomo VI, el pie de imprenta del *Tratado* es de 1892.
- 4 Con igual título en Jacinto de la Serna et al., *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso, 2 v., México, Ediciones Fuente Cultural, 1953-1954, v. II, pp. 17-180.
- 5 Véase el mapa que aparece en la p. 3 de mi trabajo "Términos del nahuallatolli", *Historia Mexicana*, v. XVII, n. 1, julio-septiembre, 1967, pp. 1-36.
- 6 En plural en náhuatl, tal vez como fórmula reverencial. Traduzco en singular de acuerdo con el contexto. El caso se verá repetido en los siguientes conjuros. Traduciré en singular y haré la indicación en nota.

- 7 El texto agrega "vel yolcuepcatzin", o sea que da una forma alterna con idéntico significado.
- 8 Muy dudoso. En otro conjuro recogido por Ruiz de Alarcón, pero no publicado aquí, la nasa lleva el nombre de esta diosa.
- 9 Xochiquetzal —pluma enhiesta florida— es el nombre de la diosa de las flores, del amor, de la vegetación.
- 10 Pudiera interpretarse también "con Uno Serpiente", signo calendárico.
- 11 Joven y enemigo —Telpochtli y Yáotl— son nombres de Tezcatlipoca.
- 12 Agrega el texto "etc." Mutila aquí el conjuro Ruiz de Alarcón por considerar impúdicas las frases que seguían.
- 13 Debe decir *Nomatca*.
- 14 Véase al respecto la obra mencionada de Ruiz de Alarcón, pp. 182-184 en la edición de 1892 o pp. 110-115 en la de 1953.
- 15 El texto sigue diciendo *xi*, como si estuviese incompleto.
- 16 No he podido encontrar estos nombres en obras que no provengan de la de Ruiz de Alarcón. Tres cuando menos son oscuros. Pudieran proponerse, pese a que aparecen con ortografía invariable en este libro, las formas Cuaton y Cuaxochtlí para los dos primeros, con los significados de "cabezón" y "lindero". *Tláhuil* es "almagre" o "luz". *Xapelli*, posiblemente *Xappelli*, "rapado con adorno facial", es muy dudoso.
- 17 Debe decir *teehua*.
- 18 Debe decir *toconitquican*.
- 19 En plural en el texto.
- 20 En plural en el texto.
- 21 El texto da como forma alterna *chiucnauhtlatlatetzotzontli*, "el golpeado contra las piedras en nueve lugares".
- 22 Debe decir *macuiltonaleque*.
- 23 El texto da como forma alterna *cemixeque*, "los de un solo frente".
- 24 Debe decir *tzoneptzitzinhuau*.
- 25 Debe decir *toconecahuican*.
- 26 En plural en el texto.
- 27 El texto sigue diciendo "&a."
- 28 El texto sigue diciendo "&a."
- 29 El significado del verbo *milintica* es muy dudoso, y con esta ortografía aparece invariablemente en los conjuros. Ruiz de Alarcón traduce "que centellea" por hacer derivar la palabra, tal vez, de *mitl*. Posiblemente el verbo está compuesto de *mi* [tl], [o] *lin* [ia] y *tica*.
- 30 En plural en el texto.
- 31 Debe decir *nonahualteteohuan*.
- 32 Debe decir *inchayahuacauh*.
- 33 Debe decir *toconittacan*.
- 34 El texto sigue diciendo "&a."
- 35 Debe decir *nioxomoco*. Ruiz de Alarcón, al ver palabra tan adulterada y sin comprender su sentido, dice que "es vocablo intentado por el demonio: no lo hay en la lengua mexicana".
- 36 Debe decir *nicipactonal*.
- 37 Esta palabra no tiene sentido.
- 38 En el texto aparece la aclaración de que estas dos últimas palabras se dicen si el conjurador es del sexo femenino. Es de dudar.
- 39 Debe decir *nochpalcucueye*.
- 40 El texto sigue diciendo "&c."
- 41 El texto sigue diciendo "&c."
- 42 Véase esto con detalle en la obra mencionada de Ruiz de Alarcón, pp. 193-194 de la edición de 1892 y pp. 130-132 de la de 1953.
- 43 *Chicomecōatl*, "siete serpiente", es el nombre de la diosa de las mazorcas de maíz.
- 44 Debe decir *nicipac*.
- 45 Desdobra el nombre de *Cipactónal*.
- 46 Debe decir *amapan*.
- 47 Debe decir *inpiltzin*.
- 48 Debe decir *nonan*.
- 49 El texto da como forma alterna *chalchiuhtli icue*, "la de falda de jade".
- 50 Debe decir *cozauhqui*.
- 51 Versión muy dudosa. *Tlaelli* es excremento; *tlaelpán*, literalmente es "sobre el excremento". Ruiz de Alarcón traduce "estorbo".
- 52 Versión dudosa, porque el verbo *iza* es intransitivo.
- 53 Debe decir *Citlalcueye*.
- 54 En plural en el texto.
- 55 Posiblemente sea *acatl*.
- 56 Debe decir *cuetzpalli*.
- 57 Debe decir *cuetzpalli* o *cuetzpalin*.
- 58 Debe decir *chihuaz*.
- 59 Ambos nombres, *Xólotl* y *Capanilli*, son propios del dios de las transformaciones.
- 60 Debe ser *iconeuh*.
- 61 Debe decir *cammach* o *can mach*.
- 62 Debe decir *cochcamachaloliztli*.
- 63 En plural en el texto.
- 64 En plural en el texto.
- 65 Debe decir *tichicnauheecatli*.
- 66 Debe decir *moltalia*.
- 67 Debe decir *titzoneptzin*.
- 68 Debe decir *tzoneptzine*.
- 69 En plural en el texto.
- 70 En plural en el texto.
- 71 Debe decir *xictocaticalaqui*.
- 72 Posiblemente falte aquí una palabra que Ruiz de Alarcón traduce como "cuatro cañuelas".
- 73 Debe decir *inelayecoloyan*. El texto da como forma alterna *nonatlayecoltzayan*, "la forma de hacer constantemente líquido lo necesario para mi sustento".



- 74 Literalmente "vine a quemarlo"; pero "vine a matarlo" metafóricamente.
- 75 En plural en el texto.
- 76 Versión dudosa.
- 77 Debe decir *tzoncozahuitica*.
- 78 Versión dudosa.
- 79 Debe decir *itzpapalotzin* en lugar de *ico papalotzin*.
- 80 *Itzpapálotl* es uno de los nombres de la diosa madre.
- 81 En plural en el texto.
- 82 Debe decir *yollotli*.
- 83 Debe decir *tichicnauheecatli*.
- 84 Debe decir *xic-hualtotocati*. El texto sigue diciendo "&a".
- 85 Creo es *tlazotli*, "estimado", y no *tlacolli*, "esclavo".
- 86 Tal vez deba decir *nonahualelchiquih*.
- 87 El texto, posiblemente equivocado, habla de la cabeza.
- 88 Debe decir *inpiltzin*.
- 89 Esta es la traducción literal; pero es contraria al sentido del conjuro. Debe hablar de daño, no de fortalecimiento.
- 90 No parece esto tener sentido. Seguramente está equivocada la palabra. *Chiáhuil* es el nombre de un pulgón y el de una serpiente. Ruiz de Alarcón traduce "en los grandes cenadales" y, no satisfecho, da una segunda versión, "en las lindas verderías".
- 91 Debe decir *nochpalcucueyeque*.
- 92 Metáfora que significa alimento.
- 93 Debe decir *motolinia*.
- 94 En plural en el texto.
- 95 En plural en el texto.
- 96 En plural en el texto.
- 97 Debe decir *ticmati*.
- 98 Debe decir *ticmati*.
- 99 El texto aclara "(eztli)", es decir, "la sangre".
- 100 En plural en el texto.
- 101 Debe decir *xomolli*.
- 102 Debe decir *contocatinemiz*.
- 103 Debe decir *contocatinemiz*.
- 104 En plural en el texto.
- 105 Debe decir *tzoncozahuitica*.
- 106 Debe decir *nic-hualhuica*.
- 107 Metafóricamente, porque a la letra dice "yo te quemaré".
- 108 El texto sigue diciendo "&a".
- 109 En plural en el texto.
- 110 Debe decir *nonahualmetzcuauihyo*.
- 111 "Mujer que corre", "mujer que huye", versión muy dudosa. Pudiera ser mala grafía de *tlaloccihuatl*, "divinidad femenina acuática".
- 112 Debe decir *inpiltzin*.
- 113 Debe decir *tlacuel*.
- 114 Todas las metáforas indican lugar próspero, capital, lugar de gobierno establecido.
- 115 Literalmente "tres venerables soles".
- 116 Debe decir *tipahtiezque*.
- 117 En plural en el texto.
- 118 En plural en el texto.
- 119 Debe decir *cozauhqui*.
- 120 El texto explica "coanenepilli quitequilia", esto es, "le pone *coanenepilli*".
- 121 En plural en el texto.
- 122 Debe decir *cuatecuipol*.
- 123 Debe decir *quinemitia*.
- 124 En plural en el texto.
- 125 Debe decir *xicquixtiti*.
- 126 El texto sigue diciendo "&a".
- 127 En plural en el texto.
- 128 El texto sigue diciendo "&a".
- 129 En plural en el texto.
- 130 El texto sigue diciendo "&a".
- 131 En plural en el texto.
- 132 Debe decir *intlacamo*.
- 133 Debe decir *nehuatl*.
- 134 El texto sigue aclarando: "quitznequi cuauhtiliztli", o sea "quiere decir endurecimiento de músculos".
- 135 Debe decir *huitzcoltic*.
- 136 En plural en el texto.
- 137 Puede verse este mito en la misma obra de Ruiz de Alarcón, pp. 221-223 en la edición de 1892 y pp. 176-180 en la de 1953.
- 138 En plural en el texto.
- 139 Debe decir *Xochiquetzal*.
- 140 En plural en el texto.
- 141 Indudablemente la palabra *pelixayaque* está mal escrita. Ruiz de Alarcón la interpreta como "caricorvo" y como "carirrapado". Puede suponerse, muy remotamente, que sea *pilixayaque*, "dueño de cara menuda".
- 142 Debe decir *zan*.
- 143 Véase la nota 141.

Beatriz de la Fuente

VARIANTES REGIONALES DE LA ESCULTURA MAYA CLASICA

La escultura maya constituye un conjunto de obras producidas por cierta gente durante cierto tiempo, es decir, configura en su totalidad un gran estilo artístico, que es la manifestación externa de una forma de vida en constante evolución. Es por ello que el estilo no puede ser concebido como algo estático, sino que se modifica en la medida que las sociedades cambian y se transforman.

Dentro de ese gran estilo artístico maya encontramos que en un momento dado, o en una ciudad determinada se pueden agrupar a la vez, obras que por sus peculiaridades formales, o por sus temas pueden considerarse como conjuntos homogéneos. Los sub-estilos provinciales o las escuelas locales son esferas artísticas que se distinguen entre sí por la individualidad escultórica que expresan.

Hacia el siglo III de nuestra era cristaliza una forma de vida y un estilo artístico que conocemos como "maya clásico", es un estilo que emerge de actividades específicamente rituales. Es por ello que los monumentos típicos de la escultura maya son las estelas, losas verticales colocadas en las plazas o en las plataformas cercanas a templos importantes, y que llevan talladas una o más figuras humanas con rico vestuario ceremonial, y con una inscripción jeroglífica en uno o varios lados de la misma. El estilo escultórico maya quedó definido por la presencia conjunta de elementos formales, el relieve en distintas proyecciones como único recurso técnico, y por el contenido que siempre gira en torno a la figura humana naturalísticamente representada.

La naturaleza de la figura humana maya es todavía motivo de divergencia de opiniones. El punto de vista de que las estelas mayas son exclusivamente registros que marcaban el tiempo en plazos fijos, ha dado lugar a la hipótesis de que las figuras humanas representadas son "retratos" de dioses o en última instancia de personificadores de los mismos.

Sin embargo, el número creciente de testimonios respecto a la naturaleza de las figuras humanas, inclina la balanza hacia la hipótesis que interpreta más realísticamente a estos personajes. La serie de registros de dinastías y de soberanos, en jeroglíficos, de Piedras Negras y de Yaxchilán, y el conjunto de signos identificados por Enrique Berlin como "glifos emblemas" y nominales sugieren indudablemente que las figuras representadas en los monumentos son personajes históricos.

Una primera época escultórica, relativamente homogénea, del siglo III al siglo V, se caracteriza por la representación de una sola figura masculina, al frente de la estela con la inscripción jeroglífica en el lado posterior, y ocasionalmente, en las caras laterales. La figura de época temprana se encuentra siempre de pie, con los hombros en vista frontal y con la cabeza y las piernas de perfil. Los pies se colocan uno detrás de otro quedando la masa del cuerpo balanceada sobre ellos, las manos generalmente extendidas

tienen el dedo índice doblado hacia el pulgar. Predomina una manera de presentar los objetos con sus rasgos característicos, descuidando la posición natural adecuada dentro de la estructura. Es por ello que indistintamente se representan elementos del vestuario y del adorno de las figuras en vista frontal o de perfil. Figura típica del estilo maya de la primera época es el personaje ricamente ataviado, inexpresivo y rígido, que sostiene en sus brazos el símbolo inconfundible de su rango de sacerdote maya, la barra ceremonial de serpiente bicéfala.

El estilo de los primeros siglos se gesta en el Petén guatemalteco y se convierte en dominante durante aproximadamente dos siglos. Marcadamente uniforme, tiene una amplia distribución que abarca tanto a *Tikal* al centro del área estilística, como a *Copán* en el extremo sur oriente, y a *Yaxchilán* hacia el poniente.

En los siglos IV y V la presencia teotihuacana deja su huella en varias ciudades mayas, pero el estilo tan ajeno a la sensibilidad y al gusto maya, jamás llegó a incorporarse ni a modificar el cauce de la ya madura expresión escultórica maya.

Epoca de infertundidad artística es el siglo VI, pero cien años después la escultura maya resurge con brillo inigualable. A partir del siglo VII las ciudades mayas, tanto las grandes como las menores, producen en sus talleres locales obras de la más variada calidad y de diferente solución formal. La figura maya se representa en alto o en bajo relieve, de frente con los pies apuntando hacia afuera pero no se descartan los perfiles. No sólo las estelas sino losas adheridas a los muros de fachadas y de interiores, los dinteles, los frisos y las cresterías son lugares adecuados para tallar figuras de hombres, mujeres y dioses en la piedra dura o en el modelable estuco.

Es un periodo de prosperidad que propicia el florecimiento de escuelas locales de escultura y en el que distinguimos claramente entre los siglos VI a VIII cuatro grandes provincias artísticas. Pero la división mayor es sin duda, en este tiempo, entre la provincia norte que comprende los actuales estados de Yucatán, Campeche y Quintana Roo, y la provincia sur que incluye a la escuela del Petén de Guatemala (*Tikal*) y a las escuelas de las regiones circundantes a los ríos Motagua (*Copán* y *Quiriguá*) y Usumacinta (*Palenque*, *Yaxchilán* y *Piedras Negras*).

Tan ajenas son las formas de expresión de la provincia del norte, con sus variantes regionales del *Puuc*, *Chenes* y *Río Bec*, que por el momento, quedan fuera de este ensayo. Tengo para mí que estudios futuros más detallados y nuevos descubrimientos arqueológicos explicarán de manera más satisfactoria el hecho de que un mismo pueblo en un mismo periodo cronológico se manifieste en el arte de manera tan distinta. Mientras que las escuelas del norte favorecen la integración de la forma plástica en la arquitectura, y desechan a la figura humana como tema de su quehacer artístico en favor de formas fantasiosas no figurativas y



de claras tendencias geometrizzantes, las escuelas del sur centran su interés en la representación del hombre progresivamente individualizado hasta llegar al retrato, en monumentos exentos o aplicados a templos y a palacios.

El foco más importante de producción escultórica del Petén se localizó probablemente en *Tikal*, la ciudad más grande del área maya. Entre sus estelas se cuentan la que lleva el número 29, que tiene registrada la fecha más antigua de un monumento maya y que corresponde al año de 292 d. C, y la más tardía, la *estela 11*, situada en la Gran Plaza, lleva inscrita la fecha de 879. Los monumentos esculpidos durante los siglos que limitan las estelas citadas pueden darnos una imagen de las características y de la evolución en las esculturas de *Tikal*. Las estelas más antiguas tienen en común la representación de un individuo en la cara frontal, pero el diseño continúa envolviendo los paños laterales, la inscripción jeroglífica va en la cara posterior. Pocos años después la figura se esculpe solo en el frente, el texto jeroglífico atrás y los lados van lisos; a este conjunto sucede en el tiempo un grupo de esculturas con el personaje principal al frente, figuras en los costados y el texto en la cara de atrás. Finalmente en las estelas más tardías un personaje único aparece al frente y el lado posterior es liso. En términos generales las esculturas de *Tikal*, son conservadoras y arcaizantes; las de mejor calidad fueron realizadas en el periodo clásico temprano. Predomina una forma semicircular en la parte superior de la estela y una amplia moldura limita el espacio bidimensional destinado al retrato del personaje principal. El relieve es siempre bajo y plano, profuso el detallismo de los tocados y vestuarios que se resuelve por finas líneas incisas en la piedra. No existe intento de individualidad en los rasgos o en las expresiones faciales, la clase sacerdotal con su compleja parafernalia es el tema artístico por excelencia. La talla delicada y preciosista de los dinteles de madera de chicozapote es testimonio de la maestría de los tallistas de *Tikal*.

Sitio por demás significativo en la provincia escultórica de la región del río Motagua es *Copán*, en Honduras. En sus talleres se desarrolló un gusto barroco por las formas volumétricas que dan un carácter inconfundible a la escultura de esta ciudad maya. Las primeras estelas tienen un relieve en que todavía asoman cualidades gráficas, pero después de 682, con la erección de la estela 6, la escultura de *Copán* cobra primacía artística con el diseño de formas complejas libremente proyectadas en el espacio. Parece que la calidad de la piedra caliza de la zona, una traquita vercosa de grano fino y de suave textura, facilitó la talla tridimensional. A medida que el tiempo avanza las formas se tornan más y más rebuscadas, los roleos y las volutas invaden la losa y apenas si permiten asomar los rostros austeros de los grandes personajes,

probablemente los sabios de *Copán*. Pero si bien los elementos, decorativos o simbólicos, oscurecen las figuras labradas en los lados principales de la estela, los rostros adquieren carácter, individualización y personalidad única. Las estelas de *Copán* han sido motivo de admiración, asunto recurrente en viajeros y exploradores de siglos pasados; las causas son evidentes: a pesar de la aparente exuberancia ornamental, el manejo volumétrico de las figuras se aproxima más al modelo "de bulto" propio del gusto naturalista occidental. Tal voluntad barroca de forma se encuentra asimismo en los llamados "zoomorfos", esculturas exentas, de poca altura, masivas, asociadas con las estelas y que representan animales de la mitología maya, entre los que destacan serpientes, dragones, lagartos, tortugas y ranas.

Las escuelas que constituyen la provincia artística en la región del río Usumacinta, pueden ser consideradas como un conjunto, pero tienen interés local. Es así que en *Palenque* no hay estelas, los relieves de piedra o en estuco se encuentran adosados a los edificios, los primeros en santuarios y pasillos interiores y los



últimos en las fachadas. Tres son generalmente las figuras que participan en las escenas palencanas. En época temprana, siglo VII, los símbolos sugieren actividades litúrgicas y religiosas, dos figuras ofrecen sus tributos a un objeto de culto, tal es el caso de los tableros del *Sol*, de la *Cruz* y de la *Cruz Foliada*. Los personajes responden a un ideal de belleza física repetitivo y por lo tanto despersonalizado; con el tiempo, dentro de la misma composición de tres figuras, se van eliminando paulatinamente los accesorios del vestuario y los símbolos religiosos en favor de representaciones corporales de gran vitalidad. No cabe duda de que los escultores palencanos obtuvieron un sabio conocimiento de la anatomía humana, y pudieron desarrollar un arte cortesano y nobiliario en que el objeto artístico fue el retrato "idealizado" de sus grandes personajes. Si la piedra se manejó siempre en un mesurado bajo relieve, en el estuco se modelaron las caras y los cuerpos más humanos y sensuales de la escultura maya.

Probablemente por hostilidades fronterizas se desarrolla en la región oeste del Usumacinta un arte con temas marciales y retratos de guerreros. Tal cosa sucede en la escultura de *Piedras Negras*, de *Yaxchilán* y de *Bonampak*. En toda el área del Usumacinta se advierten innovaciones en los sitios a que se aplica la escultura. Dinteles, losas y tableros en los muros y en el cerramiento de los vanos, suplen a la convencional forma de la estela. Destaca de manera especial el aumento en un interés humanístico y secular.

En *Piedras Negras* las estelas forman conjuntos que se colocan frente a los edificios y que relatan los eventos históricos de los soberanos de la ciudad. Este relato histórico se inicia en cada conjunto con la característica estela en que la figura principal se encuentra sentada dentro de una puerta elevada representada por un nicho en el monumento. La puerta está enmarcada por cortinas recogidas y se llega a la figura del nicho por una escalera simulada, con huellas de pies. Tal escena significa según Proskouriakoff el ascenso al trono del soberano. La escultura de *Piedras Negras* es notable por su agradable combinación de alto y bajo relieve y por su maestría en la representación de texturas y diseños de telas. Por otro lado, adquiere con el tiempo una libertad expresiva manifiesta en la gracia, elegancia e individualidad de las figuras. Arreglos menos formales y composiciones escénicas como la extraordinaria *estela 12* y las losas de relieves apaisados en que se maneja con la misma calidad el grabado, el bajo relieve o la figura profundamente excavada, son ejemplos de las obras maestras de esta singular ciudad.

A medida que los temas marciales son menos frecuentes en *Piedras Negras*, su incidencia aumenta en *Yaxchilán* durante el siglo VIII. La típica composición de estela surge en época temprana y conserva a lo largo de unos tres siglos temas y formas convencionales. En ellas se representan escenas de carácter religioso



en que un individuo con las manos hacia abajo derrama lo que Rands ha identificado como agua que cae. En la parte superior personajes sentados, encerrados en cuadros y más arriba una serpiente bicéfala celeste con signos astronómicos en el cuerpo. Las escenas en dinteles se inician después del año de 711, en ellos se registra la historia de la dinastía de los "Jaguares", soberanos de la ciudad en el siglo VIII. La relación histórica de "Pájaro Jaguar", de "Escudo Jaguar" y de sus descendientes incluye sus victorias guerreras, las alianzas matrimoniales con varias mujeres y la transmisión del poder a sus sucesores. Característica de la escultura de *Yaxchilán* es la inconsistencia técnica en los relieves. Y así encontramos obras, más o menos contemporáneas, que pueden ser de gran calidad en su factura, como los *dinteles 26 y 43*, entre otros junto a tallas de muy pobre realización, como los *dinteles 5 y 7*. Indudablemente diferentes talleres coexistían en *Yaxchilán* y los "maestros" escultores trazaban la ruta a seguir por sus asistentes y canteros.

Es conveniente recordar a la última escuela escultórica que florece durante el periodo clásico tardío en la provincia maya del sur. Se trata de las esculturas, estelas, de *Seibal*, centro maya en las márgenes del río de la Pasión (en el Petén de Guatemala), y que reflejan la presencia de elementos extraños. Iconografía ajena a la tradicional manejada dentro de patrones propiamente mayas. Las estelas de *Seibal* datan del siglo IX, cuando ya había cesado la producción escultórica en la mayoría de las escuelas sureñas. Destacan particularmente los retratos de personajes extranjeros y los elementos de la iconografía diferente a la maya clásica. Sin embargo, el espíritu artístico maya permanece y aun la costumbre de erigir monumentos, a pesar de que los jeroglíficos no sean mayas, demuestra la pervivencia de su tradición: Thompson ha hecho notar que los personajes de las estelas de *Seibal* son probablemente soberanas de una de las ramas de la dinastía "Putun", emigrantes de la costa de Tabasco.

Es claro que me he ocupado en señalar brevemente algunos aspectos, para mí significativos, de las escuelas escultóricas de la provincia sur de la civilización clásica maya. En este panorama general podemos destacar modalidades locales, que en su conjunto constituyen el gran estilo de la escultura maya. Cuando el periodo clásico llega a su fin y cesa la actividad cultural, las escuelas escultóricas estaban en pleno florecimiento. No hay indicios de decadencia; por el contrario, la mayoría de las obras maestras de la escultura maya fueron realizadas al terminar el periodo clásico tardío.

Carecemos de teorías convincentes que expliquen el derrumbe de la cultura y —por extensión— del arte escultórico de uno de los pueblos más extraordinarios entre los antiguos indígenas de nuestra América actual.

NUEVAS TENDENCIAS EN EL DESCIFRE DE LA ESCRITURA MAYA

Dos enfoques básicos se utilizan en el descifre de todas las escrituras antiguas y de los mensajes en clave: el método de palabra probable y el análisis interno de la estructura de la escritura;¹ por supuesto, son diferentes las modalidades empleadas para descifrar mensajes cifrados en los que se utilizan lenguas modernas y aquéllos en que se enfrentan con la escritura antigua, pero las diferencias de detalle no invalidan la generalidad de los principios.²

Los dos métodos citados requieren por una parte textos abundantes y por otra (aunque en teoría esto no sea indispensable) textos paralelos. Faltando una de estas condiciones, el descifre se hace mucho más difícil, y si faltan ambas, puede volverse extremadamente difícil, hasta el grado de que en opinión de algunos especialistas la tarea sería imposible.

Aunque en el trabajo concreto de descifre se emplean conjuntamente los dos métodos, en la historia de los descifres algunos se caracterizan porque en sus principios dieron preferencia a uno de ellos. Por ejemplo, la escritura cuneiforme persa cedió ante la perspicacia de Grotefend, quien descubrió una repetición parcial de ciertos signos en diferentes inscripciones y concluyó que podrían decir "Darío (u otro nombre) rey de reyes, hijo del rey...". es decir (y es prudente omitir aquí los detalles) descubrió cuál era la palabra que probablemente equivalía a *rey*, y por su conocimiento del persa pudo dar valores a los signos.

Un ejemplo claro del proceso de análisis interno de la escritura está representado por el descifre de la Linear B, por Ventris. El estudio cuidadoso de múltiples tabletas permitió discernir la inflexión de las palabras, por ella y por la colocación en el escrito pudo averiguarse su valor: probablemente aquí un nombre, allá un verbo, en esta parte el sujeto, en la otra el objeto, etc., y así, poco a poco fue surgiendo una de las variedades más interesantes del griego antiguo.³

En otros casos el empleo de los dos métodos y el auxilio de los textos paralelos es evidente, como sucedió con el descifre de la escritura jeroglífica egipcia, o con las otras escrituras cuneiformes que acompañaban a la grafía persa en la roca de Behistún.

La importancia de la abundancia de textos, a que se ha hecho referencia, puede ilustrarse con la escritura etrusca: los caracteres empleados son transparentes, no

ofrecen ninguna dificultad, pero pese a la relativa abundancia de inscripciones, éstas son breves y casi todas ellas funerarias, de manera que textos verdaderos casi no hay, y el resultado es que podemos leer las inscripciones etruscas casi de corrido, pero en realidad desconocemos la lengua y nos es imposible leer una inscripción de cierta amplitud.

Ahora bien, ¿qué ha sucedido con el descifre de la escritura maya?, ¿se han aplicado las dos formas básicas de descifre?, ¿qué tanto se ha adelantado y qué nuevas tendencias hay?

En un principio, cuando se conocieron los manuscritos mayas, hace aproximadamente un siglo, se utilizó sobre todo el método de palabra probable; así Rosny, Förstemann, Schellhas, Thomas y otros⁴ (no hay que hablar de los intentos fantasiosos y completamente fallidos de otras personas) nos permitieron conocer las representaciones de varios cuerpos celestes, de los colores, de los puntos cardinales y de algunos dioses que con prudencia científica y falta de imaginación poética recibieron las designaciones de letras del alfabeto. El análisis interno de la escritura permitió reconocer nombres secundarios o atributos de los dioses-letras, y dio algunas orientaciones generales que no fueron explotadas.

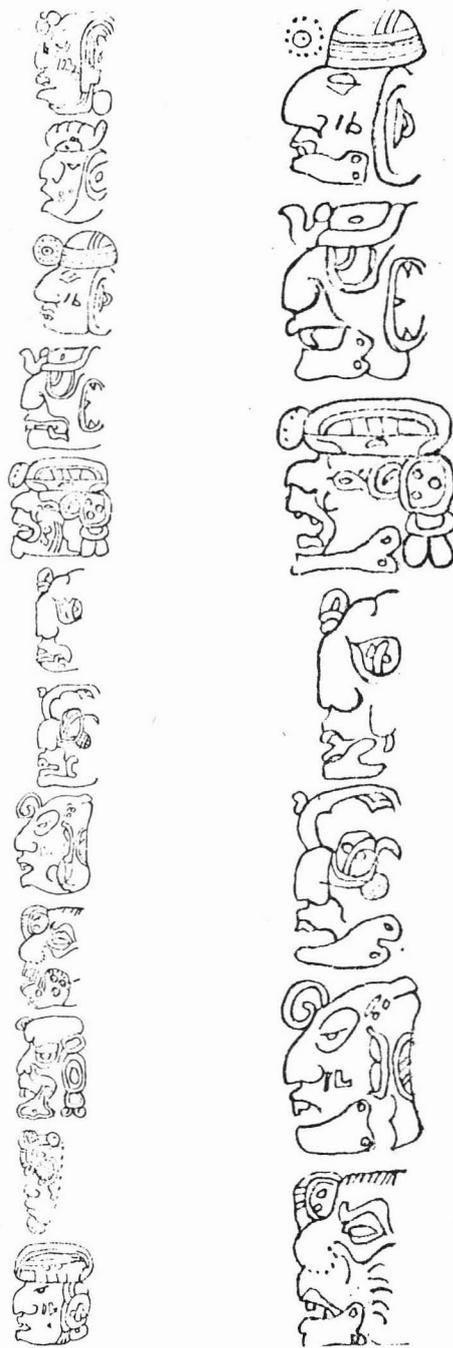
Pero, desafortunadamente, sólo sobreviven tres códices mayas que hacen un total de poco más de doscientas páginas, algunas hasta con nueve "oraciones", y otras sin una sola, de manera que los textos son relativamente pocos (cerca de 1500 oraciones). Las inscripciones en monumentos son bastante numerosas, pero en un gran número de casos hay muy poco más que una fecha, en otros no hay ni un glifo de texto propiamente dicho, y sólo en contadas ocasiones el texto es algo más generoso. Como resultado, desde fines del siglo pasado y hasta mediados del presente la atención se concentró en averiguar los vericuetos y refinamientos de la escritura de fechas —de gran importancia, pero sin relevancia para la lectura de la lengua— y fue olvidando otra parte, la que ahora más nos interesa.⁵

Las nuevas tendencias consisten simplemente en dar de nuevo atención a las inscripciones no calendáricas o textuales y a procurar la búsqueda de técnicas que, pese a la escasez de los textos y a la carencia absoluta (hasta ahora) de textos paralelos, permita encontrar

subterfugios que hagan posible algún día la lectura de la escritura maya. Para esto se ha echado mano con frecuencia (y no siempre afortunadamente, como veremos) de los recursos modernos. A este fenómeno dedicaremos un poco de espacio.

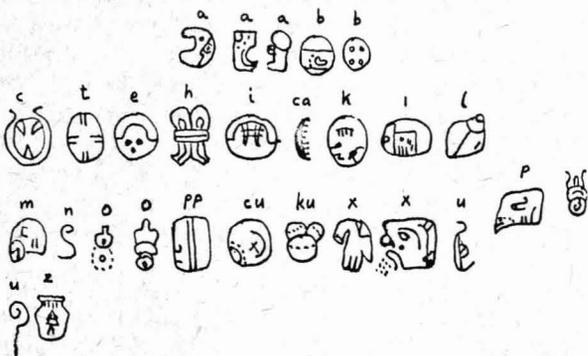
Dos personas, cerca de la mitad de nuestro siglo, atacaron con bríos el problema de la escritura maya y abrieron el camino para investigaciones posteriores, tanto de ellos mismos cuanto de otros estudiosos, ellos son Thompson y Knorozov. El primero conservó la idea de que la escritura maya no era una verdadera escritura (es decir, no era la transcripción más o menos fiel de un lenguaje hablado) y con paciencia elaboró listas de variantes de los signos, de representaciones ornamentales (que ayudarían a entender los signos), un catálogo, etc., y procuró leer algunas expresiones utilizando los signos como "ideogramas".⁶ Por su parte Knorozov, apoyado en razones de la historia cultural de la humanidad, confió en que los mayas tenían una verdadera escritura y se dio a la tarea de descubrir, con el auxilio del ABC de Landa, los valores fonéticos que tenían los diferentes signos.⁷ Ambos han modificado un poco su actitud: el fonetismo de Knorozov no es tan exagerado ahora como lo fue en un principio y Thompson acepta valores fonéticos para algunos signos que antes, probablemente, no hubiera tolerado; y tras ellos, otros investigadores han ido haciendo aportes que van modificando nuestra idea de la escritura maya y nos acercan cada vez más, aunque lentamente, a su lectura.⁸

Hay excépticos todavía, pero la opinión de los especialistas es casi unánime ahora sobre el carácter de verdadera escritura que debe reconocerse a la escritura maya. Este reconocimiento es fundamental para proseguir las investigaciones, pues mientras se estime que los glifos mayas no son más que símbolos muy generales, no se justificará un estudio formal con análisis de la estructura interna y empleo de muchos otros recursos. Fue probablemente Knorozov el primero en señalar, recientemente, no sólo que los mayas tenían una verdadera escritura, sino el tipo general de la misma; el número de signos o grafemas es similar al de escrituras como la egipcia o la sumeria, y muy distinto del de escrituras de fonemas aislados (en sus distintas variantes) o de los silabarios de otras lenguas, por lo que puede llamársele escritura jeroglífica.



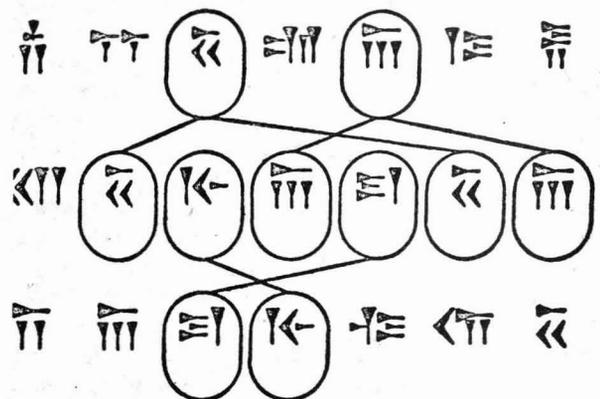
Al reconocer que la escritura maya es jeroglífica hay que reconocer también que muy probablemente comparte muchos de los rasgos comunes a otras escrituras jeroglíficas, aunque puede carecer de algunos. El conocimiento de muchos grafemas y de numerosas combinaciones de grafemas encerrados en rectángulos ideales de esquinas redondeadas nos ha permitido encontrar ejemplos de varios de esos rasgos, lo que confirma su tipo. Por ejemplo, hay logogramas (kin, be', etc.) de varias clases, se emplea el rebus, hay determinativos y también indicadores de sonido, pero parece que no se emplean la suma lógica ni el gunnu.

Ha sido posible reconocer todas estas clases de signos, en buena parte por la profundización del análisis interno de la escritura. Uno de los procedimientos más elementales de este tipo de análisis es el recuento de elementos de diversos niveles; así, el descifrador de mensajes en clave, armado de una tabla de las letras más frecuentes en la escritura de un idioma puede identificar cuál es la letra con la que se le sustituye (desde luego, en los métodos de sustitución, que contrastan un poco con los de transposición y son los



que más se asemejan a los problemas de lectura de escrituras antiguas). Contando con recuentos de glifos, de cartuchos y de oraciones glíficas por una parte, y por la otra con recuentos de fonemas, de morfemas, de lexemas y de oraciones de una lengua usada en la época colonial, puede esperarse encontrar ciertos indicios para atribuir valores a los signos de la escritura maya. Desde luego, los signos tienen valores diferentes y un mismo signo puede funcionar en más de una forma, lo que dificulta grandemente la correlación entre ambos tipos de recuentos y las posibilidades de confiar en la ley de los grandes números se ve limitada por la cantidad de elementos de la escritura antigua. Sin embargo, vale la pena contar con este tipo de estudios, máxime cuando se dispone de la ayuda de los equipos de computación o electromecánicos periféricos que hacen en muy corto tiempo, sin fatiga para el investigador y sin errores, el trabajo que antes requería todo el empeño, durante años, de un estudioso.

Más refinado, aunque no tanto, es el empleo de recuentos de secuencias de elementos, pues así se limitan las posibilidades de aparición y se obtienen



resultados más coherentes. Este trabajo puede también hacerse con equipo de computación, o por lo menos (tal como se ha iniciado en la Sección de Lingüística del Museo Nacional de Antropología) con tarjetas perforadas y el equipo periférico, más el auxilio de tarjetas con muescas en los bordes. No puede salvarse así del todo la dificultad que representa la diversidad de tipos de símbolos, pero la aproximación es un poco mayor y puede complementarse con otras técnicas de las que hablaremos en seguida.

De distinta índole son las concordancias. Una concordancia consiste en presentar todas las apariciones de un elemento, rodeada cada una de ellas de una parte del contexto en que se encuentra. Permite así averiguar la distribución más precisa (por el empleo de contextos mayores) de los elementos, y construir la gramática glífica, y para comparación puede hacerse lo mismo con ejemplares de la lengua en que se supone están los códigos o que está cercanamente relacionada. Hasta ahora se han elaborado concordancias de alcance limitado (por las limitaciones de equipo) de glifos dentro de cartuchos y del maya yucateco empleado en el Libro de Chilam Balam de Chumayel.

Parecería que con la gramática de la escritura maya y con los recuentos a que hemos hecho referencia, el problema estaría resuelto, pero no es así, y no solamente por los varios tipos de signos empleados (como se ha mencionado), sino porque el material es relativamente escaso. Los recuentos pueden resultar viciados por ciertas costumbres personales de algún escriba de uno de los tres códigos existentes, o por el carácter mismo de los textos, que puede ser un poco diferente al carácter general de la lengua maya colonial, etc. —no me refiero aquí al contenido de ciertos pasajes de los Libros de Chilam Balam, que pueden separarse netamente, sino a aquéllos cuyo tema no parece sospechoso—. Es para esto para lo que se han ideado varias maneras de suplir la falta de textos paralelos.

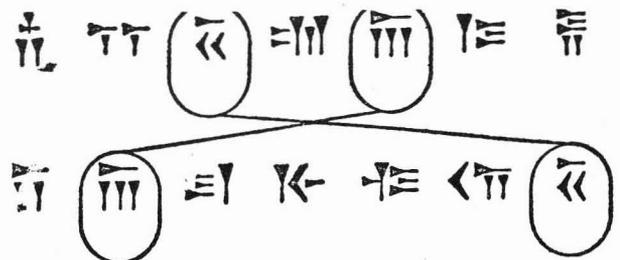
Un paralelo obvio existe entre las porciones de texto en los códigos a las que se ha llamado "oraciones glíficas" y el dibujo que las acompaña casi siempre; en realidad, usando este paralelo es como Schellhas identificó la escritura de los nombres de los dioses, pero hay muchos otros elementos que pueden compararse con el texto, como son la actividad que realiza el personaje, la postura que tiene, los objetos que lo rodean, el color

del fondo sobre el que está pintado, etc., y todas estas correlaciones no pueden hacerse sin el auxilio del equipo y de las técnicas a los que nos hemos referido varias veces.⁹

Todavía más difícil de establecer es el paralelo que puede existir entre los textos (con frecuencia adivinatorios) y los símbolos calendáricos, pero ya se intenta y esperamos de él algunos buenos resultados.

Por último está el paralelo que proporcionan ciertas inscripciones en monumentos y las representaciones de personajes reales, vivos alguna vez. Así por ejemplo, Proskouriakoff ha descubierto los nombres de varios personajes así como los conjuntos de glifos que sirven para escribir varios aspectos importantes de su vida, en las inscripciones de Yaxchilán, y otro tanto ha hecho Kelley con las de Quiriguá, y para sorpresa nuestra, algunos (como por ejemplo el del nacimiento) se encuentran en Palenque, pero en un contexto muy diferente.¹⁰ Es decir, poco a poco se ha ido encontrando un buen caudal de paralelos que permitirán aplicar con más firmeza conjuntamente los dos procedimientos básicos del descifre de escrituras antiguas.

Es conveniente hablar ahora de otro punto de ataque que, si no es el proceso de descifre mismo, proporciona resultados que serán indispensables para la lectura más completa de la escritura maya. Me refiero a los estudios lingüísticos. En primer lugar, las gramáticas mayas, hasta hace muy poco, correspondían más bien al maya yucateco moderno que al maya colonial; contamos ahora con una buena gramática del maya de algunos capítulos del Libro de Chilam Balam de Chumayel,¹¹ pero falta hacer lo mismo con otros documentos coloniales. Más aún, los documentos coloniales probablemente contengan una lengua ya un poco distinta de la empleada en los códigos, por la evolución sufrida en los siglos que transcurrieron entre unos



documentos y otros. Para aproximarnos más al maya propio de los códices, hay que hacer trabajos de reconstrucción, pero no cabe duda que el idioma protomaya (antecesor de todas las lenguas mayances actuales) es bastante más antiguo que los inicios de la escritura, por lo que debemos buscar cuál de las divisiones del grupo es la que se debe reconstruir; por los radicales de los numerales (y otros indicios) lo más probable es que si no es maya yucateco, la lengua en que están escritos los códices sea de la misma división, y podemos escoger entre el chol-chontal, el tzeltal-tzotzil-tojolabal-chuj y el yucateco-lacandón.

La reconstrucción de la diversificación de las lenguas mayances y su distribución geográfica que he hecho (todavía inédita) está basada en los materiales lingüísticos y arqueológicos y apunta fuertemente hacia el chol-chontal. Creo, en consecuencia, que los creadores de la escritura maya fueron los olmecas arqueológicos y que éstos hablaban protochol; reconozco, sin embargo, que la opinión de otro especialista discrepa de la mía y hace a los olmecas protozoques.¹² No cabe duda de que muchas más investigaciones en este sentido serán de gran utilidad.

Para concluir, debemos señalar que la escritura maya no es un fenómeno aislado; se encuentran ciertas similitudes con los sistemas de escritura de otras culturas mesoamericanas, y el estudio comparado de todos ellos debe ser una nueva tendencia más que contribuirá al mejor conocimiento de cada uno en particular.

NOTAS

1. Hay una exposición de las teorías del descifre de escrituras antiguas, breve y clara, en el primer capítulo de Cleator, P. E.: *Lost languages*. John Day, Nueva York, 1961.

2. Puede consultarse al respecto el último capítulo de Kahn, D.: *The code breakers*. MacMillan, Nueva York, 1967.

3. Chadwick, John: *The decipherment of Linear B*. (Penguin Book A340), Penguin Books, 1961.

4. Algunos de los trabajos más sobresalientes de los estudios mencionados son Rosny, L.: *Essai sur le déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique de l'Amérique Centrale*, París, 1876, y *Vocabulaire de l'écriture hiéroglyphique yucatèque*. París, 1883. Förstemann, E. W.: *Zur Entzifferung der Mayahandschriften*, I (1887), II (1891), III (1962), IV (1894), V (1895), VI (1897), Dresden. Schellhas, P.: *Representation of deities of the Maya*

manuscripts (Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, vol. IV. No. 1) Harvard University, Cambridge, 1904.

5. Por ejemplo: Morley, S. G.: "The supplementary series in the Maya inscriptions", *Holmes Anniversary Volume*, Washington, 1916, y "The earliest Mayan dates", *Proceedings of the XXI International Congress of Americanists*, vol 2, 1925. Dittrich, A.: *Die Korrelation der Maya-Chronologie*. Berlin, 1936. Satterwhaite, L.: *Moon ages of the Maya inscriptions: the problem of the seven-day range of deviation from calculated moon ages*. Nueva York, 1951.

6. Thompson, J. E. S.: *Maya hieroglyphic writing, an introduction*. University of Oklahoma Press, Norman, 1960. *A catalog of Maya hieroglyphs*. University of Oklahoma Press, Norman, 1962.

7. Knorozov, Yu. V.: *Drevniaia pis'mennost' Tsentral'noi Ameriki* (La escritura antigua de América Central.) *Sovietskaia Etnografia*, 1952 (No. 3). (Hay versión en español en el *Boletín de Información de La Embajada de la URSS, México.*) *Sistema pis'ma drevnij maia* (El sistema de escritura de los mayas antiguos). Moscú, 1955. (Hay versión en español.)

8. Las posturas más recientes de ambos aparecen en Thompson, J. E. S.: *Maya hieroglyphic writing*, en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 3, University of Texas Press, Austin, 1965. Knorozov, Yu. V.: *Pis'mennost' indeitsev maia* (La escritura de los mayas). Academia de Ciencias de la URSS, Moscú-Leningrado, 1963.

9. Un intento de correlación de esta clase fue hecho por unos matemáticos soviéticos, pero los resultados no son completamente satisfactorios. Evreinov, E. V.; Kosarev, Yu. G.; Ustinov, V. A.: *Primenenie elektronnykh vychislitel'nykh mashin v issledovanii pis'mennosti drevnij maia* (Aplicación de las computadoras electrónicas a la investigación de la escritura de los antiguos mayas). Academia de Ciencias de la URSS, Novosibirsk, 1961. La crítica de estos trabajos hecha por Knorozov aparece en el vol. III de *Estudios de cultura maya*, UNAM, México, 1963.

10. Como ejemplos están Prokouriakoff, T.: "Historical data in the inscriptions of Yaxchilán", *Estudios de cultura maya*, (parte I, vol III, 1963; parte II, vol. IV, 1964), UNAM. El conjunto de signos que representan el nacimiento y que aparecen en un contexto no histórico fueron estudiados por Kelley en el artículo "The birth of the gods at Palenque", *Estudios de cultura maya*, vol. V, 1965.

11. Alvarez, M. C.: *Descripción estructural del maya del Chilam Balam de Chumayel*. UNAM, México, 1969.

12. Kauffman T. S.: The linguistic and archaeological prehistory of Mayas and Olmecs. MS.

Roberto Moreno

DE PLINIO Y LA HISTORIA NATURAL EN NUEVA ESPAÑA

El inicio de la era cristiana vio aparecer un personaje a todas luces singular. Erudito hasta la manía, Caius Plinius Secundus, logró la suma de todos los conocimientos naturales de la Antigüedad. Plinio (para darle su nombre castellano) nació en Como el año 23 y murió, según refiere su sobrino, en la primera erupción del Vesubio el año 79; se había aproximado demasiado a observar el fenómeno. Plinio el Viejo, llamado así para distinguirlo de su pariente Cayo Plinio Cecilio, dedicó, todo el que pudo del tiempo de su vida al aprendizaje de los hechos naturales a fin de escribir un libro que contuviera toda la ciencia natural; llevó su rigor y disciplina a límites increíbles: en la comida y el baño hacía que le leyeran y una vez regañó a su sobrino por perder el tiempo. Plinio Cecilio lo relata así: "Acuérdaseme haverme reprehendido una vez que me vido pasear diziendo que pudiera no perder aquellas horas, porque él tenía por averiguado perecer todo el tiempo que no se gastaba en estudiar", (Carta a Marco). Lo curioso del caso de Plinio es que, con cierta injusticia, la fortuna lo favoreció con la celebridad, casi por la pura circunstancia de que su obra es la más completa que se conserva sobre la historia natural antigua, (más que los pequeños opúsculos de Aristóteles: *De generatione animalium*, *Historia animalium*, *De partibus animalium* —que deben verse dentro del marco del pensamiento aristotélico y no como la obra de Plinio, más descriptiva de particularidades que inquisitiva sobre las causas— y los tratados de *Cuestiones naturales* de Séneca).

La magna *Naturalis Historiae* consta de 37 libros y según anota el propio Plinio, recoge: "veinte mil cosas dignas de cuidado... con lección de casi dos mil volúmenes..." Ahí se pueden leer infinitos datos sobre los continentes y su origen, los ríos de la tierra, los animales que la pueblan y que van desde los elefantes hasta el ave fénix, las plantas comunes y la mandrágora de fuertes propiedades afrodisiacas que grita como un hombre cuando se la arranca; y los minerales con sus notables virtudes. El plan de la obra cubre todas las informaciones en la forma siguiente: Libro I, prefacio y lista de autoridades. Libro II, meteorología y astronomía. Libros III-VI, geografía. Libro VII, el hombre. Libros VIII-XI, zoología. Libros XII-XXVII, botánica y farmacología. Libros XXVIII-XXXII, medicamentos animales. Libros XXXIII-XXXVII, mineralogía y técnicas mineras.

Pese a su circunspección, Plinio intentó en un solo volumen la síntesis de la naturaleza. Tal esfuerzo, a todas luces elogiado, no es único, cae dentro de las ambiciones humanas. El mayor problema que plantea la obra pliniana, es, precisamente, la abundancia de la información, lo que ocasiona que algunos autores la consideren ligera y poco estricta.

Aldo Mieli, el más consciente de los historiadores de la ciencia en lengua española juzga con severidad a Plinio: "Con todo, el *sabio* Plinius es un hombre estudioso y erudito, pero que, al lado de una paciencia sin límites, tenía una incompreensión total por

todo lo que es ciencia, naturaleza, observación."¹ Adelante, confiesa Mieli que la obra de Plinio es "una mina insustituible de informaciones sobre la ciencia antigua". Creo que no puede ser otro el juicio de un estricto historiador de la ciencia; pero también que el filósofo, el historiador de las ideas y el literato disfrutaban mucho más con la visión pliniana de la naturaleza, tal como ha llegado a nuestros días, y que la riqueza de esta obra no estriba en la exactitud. No se debe pedir al romano que empleara métodos de la ciencia moderna, y, en cambio puede vérselo como un notable naturalista antiguo, verídico y desapasionado, que logró ejercer una influencia gigantesca que arrastramos hasta estos días.

Ingente labor la del que intente reunir en una lista todas las ediciones que existen de la *Naturalis Historiae*, trabajo tanto más formidable cuanto que durante algunos siglos las principales imprentas europeas fatigaron sus prensas con ediciones de Plinio, a grado que, según Mieli, el libro que nos ocupa comparte con la *Biblia* y los *Elementos* de Euclides el record de ediciones. Desde la edición príncipe veneciana en 1469, hasta 1799, se tiene noticia de 190 ediciones.²

Decisiva para los estudios de la naturaleza fue la obra de Plinio: método, ideas, sistematización de fuentes y espíritu erudito norman todos los trabajos de historia natural hasta el siglo XVI. A partir de entonces las nuevas obras van relegando al olvido la *Naturalis Historiae*; finalmente Lineo es el golpe de gracia a la popularidad de Plinio: el Renacimiento se había acabado y la era moderna encontraba nuevos métodos de investigación científica.

Empero, la influencia ejercida por el sabio romano alcanzó alturas insospechadas y la exploración del Nuevo Mundo le insufló más vida. La naturaleza americana ejerció una alta fascinación en las mentes de los europeos; no se sabe, al leer sus escritos, si más maravillosa la real que la fantástica. Al hombre le agradan las manifestaciones extrañas de la naturaleza, con tanta intensidad que, no satisfecho con las que a cada paso saltan a su vista, imagina otras, pobres siempre, simples mezclas de elementos naturales. Así, en América se buscaron aquellas especies que Plinio menciona y que no se encontraban en otras partes, añadidas con otras que la esperanza y el deseo de estremecimiento inventaron los primeros exploradores. A esto hay que aumentar la zoología fantástica de los indígenas también muy variada.³

Plinio fue utilizado por los teorizantes de la conquista, los cronistas y los pensadores europeos del siglo XVI como una de las fuentes de más autoridad para la demostración de sus ideas. Es corriente ver citado al romano en los tratados sobre las partes del mundo, aunque en este caso la realidad física de un inmenso continente refutó las aseveraciones del erudito latino. Sin embargo, ahora sólo me referiré a la decisiva influencia de Plinio en las obras de los cronistas de la Nueva España que se acercaron al estudio de la historia natural. Fundamentalmente, la manera en que la

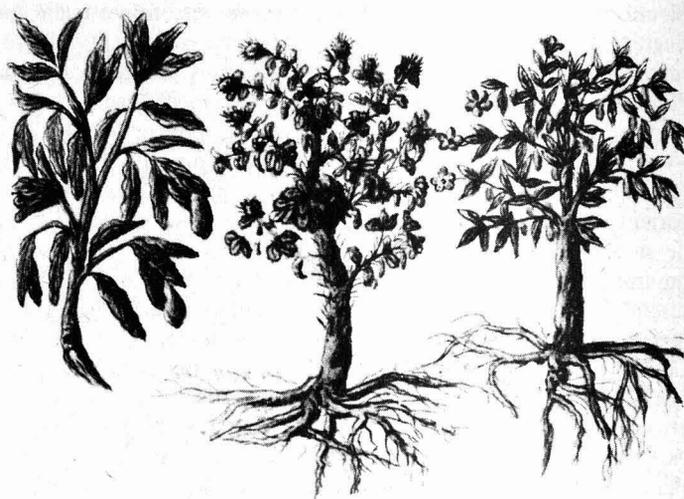
Naturalis Historiae fue norma para los renacentistas escritores de la naturaleza americana.⁴

Pedro Mártir de Anglería, primero de los cronistas de Indias, logró en sus famosas *Décadas del Nuevo Mundo*, dar una fresca visión a los europeos del proceso de exploración en América, basado en las noticias que llegaban a la corte. Sus epístolas, escritas en distintas fechas, relatan cada paso de la secuencia colonizadora y descubridora de realidades naturales. Siendo uno de los primeros teorizantes del problema de un continente nuevo, no develado, se apoya con regular frecuencia en testimonios antiguos y recae en Plinio. Ante la insospechada grandeza de los sucesos americanos y la fascinación de la naturaleza recién revelada, Mártir precisa justificación para ciertas partes de su obra y su espíritu renacentista, con fuerte impronta medieval, recurre a Plinio. En un párrafo de su *Década III*, Libro IX (1514-1516), dedicada a León X, se refiere a diversas especies naturales americanas y se previene contra las personas envidiosas que le criticarán por distraer al papa con insignificancia mediante este argumento: "Pero yo quisiera que los tales me dijeran si Plinio y otros hombres insignes por su ciencia propusieron, al dirigir escritos como el presente o parecidos a los potentados, aprovechar sólo a los príncipes con quienes trataban: Mezclaban ellos lo brillante con lo oscuro, lo grande con lo pequeño, lo importante con lo menudo, a fin de que la posteridad, con ocasión de lo principal, disfrutase con el conocimiento de todo, y les fuese dado a los que vivían atentos a las cosas particulares y sentían inclinación por las novedades llegar al conocimiento especial de regiones y comarcas, productos de las tierras, costumbres de los pueblos y naturaleza de las cosas."⁵

Y más adelante encuentra la plena justificación para escribir sobre cosas que no vio en el ejemplo de Aristóteles y Plinio: "Autorizándome yo con el ejemplo de Aristóteles y de nuestro Plinio, me atreveré a referir y poner por escrito lo que algunas personas, sobresalientes por su autoridad, osaron proferir, pues ni aquél escribió acerca de la naturaleza de los animales lo que alcanzó a ver por sí mismo, sino lo que exclusivamente le contaron las personas que Alejandro de Macedonia envió a investigar con grandes gastos, ni Plinio anotó innumerables cosas dignas de recuerdo más que ateniéndose al testimonio oral de otros sujetos."⁶

Hasta aquí Plinio en Mártir de Anglería. Lo usa también para la polémica del continente nuevo, pero ese tema no es para mi intento. Aparece claro que no se podía usar más la obra de Plinio sin la intención de escribir sobre la historia natural americana. Esta labor reconoce a Gonzalo Fernández de Oviedo como precursor.

Dos son las obras principales de Fernández de Oviedo: la vasta *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del Mar Océano*, obra que entraña un enorme y continuado esfuerzo de años, y el resumen de la parte natural, el *Sumario de la natural*



historia de las Indias, elaborado en un viaje, sin contar con su material, y de memoria.

El *Sumario* es el primero, y fue escrito hacia 1526; consta de 85 capítulos, de los cuales 61 están dedicados a la zoología americana, 19 a la botánica y 5 a diversas particularidades de cosas.⁷ La diferencia principal con la obra de Mártir está en que Oviedo conoció la naturaleza americana y la observó y anotó. Por ello puede decir con serenidad sobre sus fuentes de conocimiento: "La cosa que más conserva y sostiene las obras de natura en la memoria de los mortales son las historias y libros en que se hallan escritas; y aquéllas por más verdaderas y auténticas se estiman, que por vista de ojos el comedido entendimiento del hombre que por el mundo ha andado se ocupó en escribirlas, y dijo lo que pudo ver y entendió de semejantes materias. Esta fue la opinión de Plinio, el cual en su volumen dirigido a Vespasiano emperador, escribió; y como prudente historial, lo que oyó, dijo a quién, y lo que leyó, atribuye a los autores que antes de él lo notaron, y lo que él vio, como testigo de vista acumuló en la sobredicha su historia. Imitando al mismo, quiero yo, en esta breve suma, traer a la real memoria de vuestra majestad lo que he visto en vuestro imperio occidental de las Indias, islas y tierra firme del Mar Océano, donde ha doce años que pasé..."⁸

Pero es en la *Historia general* donde más se aproxima a la emulación de la obra de Plinio. Esta obra la comenzó a escribir en 1535, con la experiencia de muchos años vividos en América.⁹ El

proyecto que realizó era el más ambicioso y el libro es, como el de Plinio, de vastos alcances. En Oviedo nos encontramos ya la *Naturalis Historiae* como modelo para los tratados sobre la naturaleza americana. Las citas a Plinio empiezan con la obra. En la dedicatoria al rey le dice: "En todo recompense Vuestra Magestad con mi desseo las faltas de la pluma: pues dixo Plinio de la suya en el prohemio de la *Natural historia*, que es cosa difícil hacer las cosas viejas nuevas, é á las nuevas dar autoridad, é á las que salen de lo acostumbrado, dar resplandor, é á las obscuras, luz; é á las enojosas, gracia; é á las dudosas, fé."¹⁰ Bien, pero esta imitación del sabio latino no es servil (lo refuta ampliamente en ocasiones) y entiende que no se debe repetir su obra, por lo que comenta que no incluirá las generalidades que se pueden ver en Plinio, (más tarde, Francisco Hernández llevó esta idea a sus últimos límites). El propio Oviedo aclara su método: "Mas porque en alguna manera yo entiendo seguir, o ymitar al mismo Plinio, no es decir lo que él dixo (puesto que en algunos lugares sean alegadas sus autoridades, como cosa deste jaez universal de historia natural); pero en el distinguir de mis libros de géneros dellos, como él lo fizo, confesaré lo que él aprueba en su introducción; donde dice, que es cosa de ánimo vicioso y de ingenio infelice, querer más ayna ser tomado con el hurto que volver lo que le fue prestado, máxime aviéndose capital de la usura; pues por no incurrir en tal crimen, ni desconocer al Plinio lo que es suyo (quanto á la invención y título del libro) yo le sigo en este caso."¹¹ Oviedo confiesa después que en lo único que se apartará del maestro es en el relato del descubrimiento y conquista. Así, divide su obra en tres partes, con un total de 50 libros; la primera parte, de 19 libros, está completamente dedicada a la historia natural y la tercera también incluye este género de noticias.

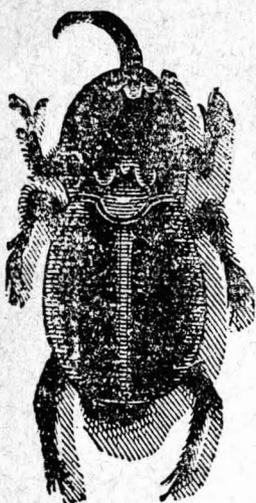
No sólo nuestro cronista se propone seguir a Plinio, sino que lo realiza conscientemente; el capítulo I del libro II se llama: "De las opiniones que hay çerca á quien dirigió Plinio su libro de la *Natural Historiae* é también relatando en parte sumariamente las materias, de que se trata en este libro segundo." En él proporciona una confusa explicación de la forma en que sigue la *Naturalis Historiae*. Este es, desde luego, uno de los más notables esfuerzos en torno a los estudios de historia natural. Sin embargo, no fue definitivo.

Enemigo jurado de Oviedo fue fray Bartolomé de las Casas. En 1527 empezó su *Historia de las Indias*, opuesta a la obra de aquel cronista. Escaso es el material de las Casas sobre este tema, aunque debe confesarse que la historia que le interesaba era política. Hace este autor una enumeración de autoridades antiguas, entre las que incluye a Plinio, si bien cuando explica el orden de su *Historia* según los autores a que imita no aparece el naturalista romano. Las referencias son breves y tendientes al problema del nuevo mundo.¹²

Dando un salto en el tiempo, aparece en 1590 la obra de José de Acosta. Su *Historia natural y moral de las Indias* es de importancia trascendental en los terrenos del pensamiento español sobre el continente nuevo. La obra del jesuita Acosta marca una importante etapa en la cosmovisión europea, magistralmente analizada por Edmundo O'Gorman en la edición que preparó para el Fondo de Cultura Económica.¹³ Buena parte del libro se refiere a cuestiones naturales, aunque no con la acuciosidad de Oviedo: Acosta se interesa más por reducir el continente a una nueva visión del mundo; por ello, cuando invoca a Plinio, es para disculparse de no intentar imitarlo: "Si de estas cosas naturales de Indias —dice— se hubiese de escribir copiosamente y con la especulación que cosas tan notables requieren, no dudo yo que se podría hacer obra que llegase a las de Plinio, y Teofrasto y Aristóteles. Mas ni yo hallo en mí ese caudal, ni aunque le tuviera, fuera conforme a mi intento, que no pretendo más de ir apuntando algunas cosas naturales que estando en Indias vi y consideré, o las oí de personas muy fidedignas, y me parece no están en Europa tan comúnmente sabidas."¹⁴ Este párrafo se encuentra en el cap. I del libro III, intitulado: "Que la historia natural de cosas de las Indias es apacible y deleitosa."

Para los propósitos de Acosta, Plinio ya no es materia prima de altas consideraciones. Lo utiliza poco, tal vez por haberse dado cuenta de que la realidad americana no entró, definitivamente, en





los cálculos del romano y por ello no concuerda con sus propósitos. El jesuita español elogia a Dios por permitir conocer las Indias: "En fin, es bien considerar la providencia y riqueza del Creador, que repartió a tan diversas partes del mundo tanta variedad de árboles y frutales, todo para servicio de los hombres que habitan la tierra; y es cosa admirable ver tantas diferencias de hechuras, y gustos y operaciones no conocidas ni oídas en el mundo, antes que se descubriesen las Indias, de que Plinio y Dioscórides, y Teofrasto, y los más curiosos, ninguna noticia alcanzaron con toda su diligencia y curiosidad."¹⁵ Una cita más de Acosta: al hablar de las minas, comenta: "Esto es de Plinio, que aunque habla como historiador de entonces, más parece profeta de agora."¹⁶ Curiosamente Feijoo es uno de los primeros en llamar "Plinio del Nuevo Mundo" a un cronista, y le adjudica el título al P. Acosta.¹⁷

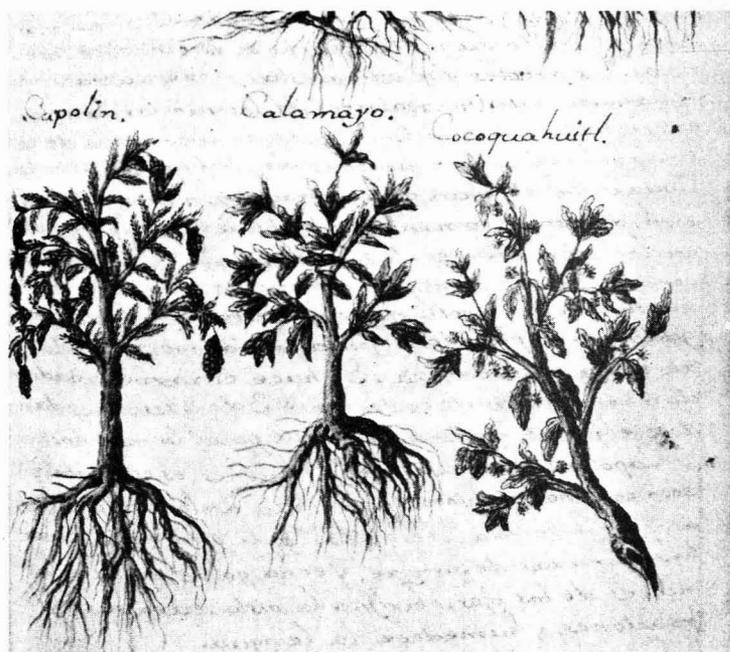
A partir de Acosta empieza la disolución de la influencia de Plinio en los escritores de las Indias en general, y en particular de la Nueva España. La sorpresa había pasado y América ya ajustaba en la mentalidad europea, su naturaleza formaba parte del patrimonio general y se estaban experimentando nuevos métodos de conocimientos científico.

Un año posterior a Acosta (1591) es un oscuro personaje, taumaturgo a medias y a medias charlatán, pero de enorme vitalidad y atractiva pedantería: el Dr. Juan de Cárdenas, autor de un libro llamado *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*. En él vuelca con entusiasmo incontenible la última de las visiones plínicas y aristotélicas de la naturaleza americana. Le interesan más las cosas extrañas imposibles que las que existen a su vista. En su afán de abultar las maravillas de las ya no tan nuevas tierras, acusa verdaderas irreverencias al naturalista latino, y tranquilamente se pone a comparar las asombrosas especies de Plinio con las mejores que él escribe: "...qué pudo decir ni encarecer Plinio del cocodrilo, que no escriba el filósofo indiano del caimán de esta tierra, pues cotejadas sus propiedades con las del cocodrilo, son las del caimán muy más notables, y excelentes que se cuentan del elefante, que no haya mucho más en el rinoceronte de la India Oriental... Pues si en el mundo hubo serpientes y culebras ¿dónde las pudo haber mayores que en esta tierra de las Indias? Pues hierbas, frutas, pescados y animales, ¿qué libros serían bastantes para poderlo todo poner en suma? He dicho todo esto y usado de este preámbulo para que con razón se entienda la lástima de esta tierra, pues a ella sólo faltaron escritores que ilustrasen y engrandeciesen sus cosas".¹⁸ Si bien no lo declara abiertamente, nuestro Cárdenas piensa que su obra sobrepasa a la de Plinio en maravillas, como comprueba este orgulloso párrafo: "Todo esto parecerá que por ser cosas casi sabidas de todos no causarán aquella admiración que las cosas que en su natural historia refiere Plinio, yo lo confieso así. Pero por remate de este capítulo contaré con verdad y certísimo

testimonio, de gente que lo ha visto, cosas que si sólo las oyera Plinio, quedara absorto y espantado."¹⁹ Pasa enseguida a referir ciertos hechos como el árbol que si se raspa en un sentido es un mortal veneno y si se lo raspa en el sentido contrario se obtiene el contraveneno, o aquellas plantas medicinales de los indios que curan a hombres casi despedazados. Con todo, el libro de Cárdenas es ameno y deleitable.

El siglo XVII marca ya la muerte de la obra de Plinio. Los escritores dejan de citarlo como modelo y cada vez las menciones a su libro son más espaciadas. El gradual alejamiento del romano se nota en todos los autores que se interesan por la historia natural. Medio astrólogo también, formidable ingeniero y tipógrafo y hombre de gran imaginación, Henrico Martínez dejó una obra de cierta importancia: el *Repertorio de los tiempos e historia natural de Nueva España*. Pese al tema y al método, casi no aparece Plinio: tres citas existen, sólo con referencia a síntomas de enfermedades.²⁰ Tres veces también aparece el romano en el *Teatro Mexicano* de Vetancurt, escrito a finales del s. XVII; las referencias son pequeñas y Vetancurt dedica toda la primera parte a la historia natural.²¹

Producto del siglo XVIII son las expediciones científicas y la fundación del Jardín Botánico. Las ciencias naturales se vuelven más exactas y concurridas, y Plinio deja de mencionarse. No ocurre lo mismo con Francisco Hernández, su magnífico continuador del s. XVI.



Mi admiración por la obra del Dr. Hernández data de tiempo atrás, la comparto con el maestro Alfonso Reyes. Este, en sus *Yerbas del Tarahumara*²² dedica unos versos, con mejor intención que acierto, al famoso protomédico de Felipe II:

“Nuestro Francisco Hernández
—el Plinio Mexicano de los Mil y Quientos—
logró hasta mil doscientas plantas mágicas
de la farmacopea de los indios.
Sin ser un gran botánico,
don Felipe Segundo
supo gastar setenta mil ducados,
¡para que luego aquel herbario único
se perdiera en la incuria y en el polvo!
Porque el padre Moxó nos asegura
que no fue culpa del incendio
que en el siglo décimo séptimo
aconteció en El Escorial.”

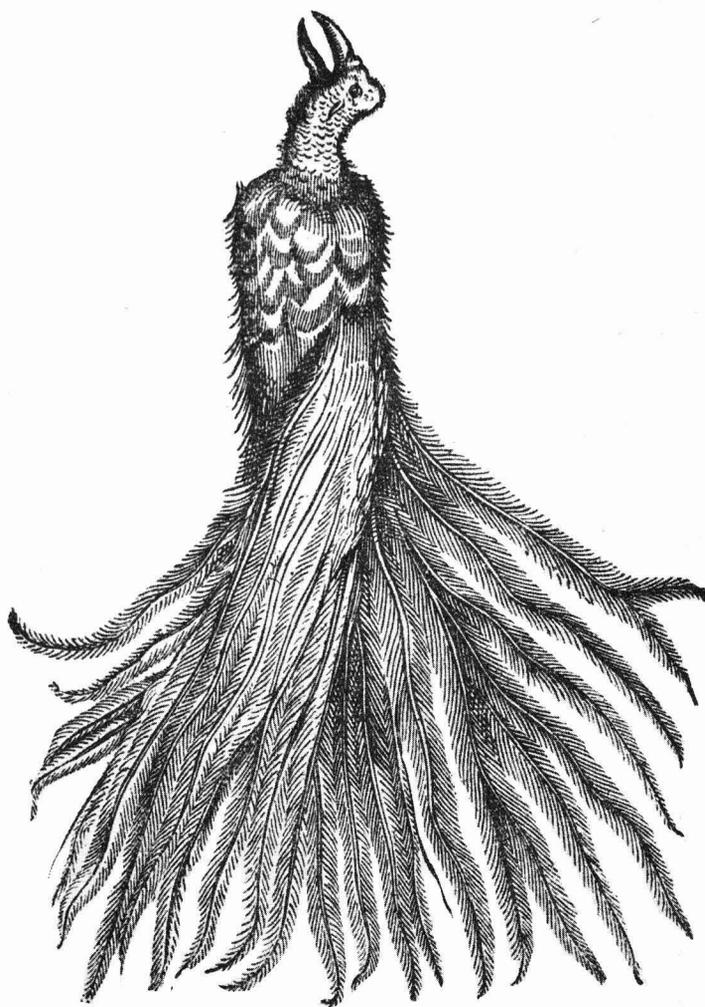
La historia del libro de Francisco Hernández es bien conocida. Resumida, queda así: Felipe II envió a su médico a la Nueva España para trabajar en la historia natural y elaborar un completo libro. Francisco Hernández comenzó su obra en 1571 y la terminó en 1577. Durante todos esos años fatigó con su hijo los caminos del virreinato recopilando datos y aprendiendo los herbarios de la farmacopea indígena. Al terminar su grandiosa labor fue a España con el original que, empastado a todo lujo, ornó los libreros de El Escorial. Francisco Hernández murió en 1587.

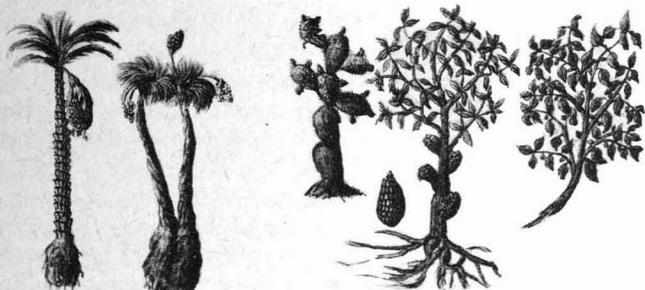
La obra hernandina corrió siempre con suerte adversa. Muchas ediciones se intentaron, pero todas resultaron incompletas y defectuosas (1605, Barrios; 1615, Francisco Ximénez, 1630-1651, edición en Roma; 1790, edición en Madrid y 1942 edición en México).²³

Hasta nuestros tiempos se está haciendo justicia a la obra del Dr. Hernández. Cumplía a la Universidad Nacional hacer ese trabajo y lleva ya editados cuatro tomos de las *Obras completas* en un esfuerzo poco común.²⁴

Francisco Hernández es un individuo extraño. Es fácil imaginarlo como su rey, retraído, místico y absorto en su obra en forma inhumana. Sólo un total desprecio por las cosas mundanas permite concebir un trabajo semejante. Cerca de 7 años dedicó a la clasificación y descripción de plantas, animales y minerales con aplicación ejemplar, muy próxima a la de su maestro Plinio. Miles de datos acumulados dificultosamente hacen de Francisco Hernández el más notable naturalista del siglo XVI. El español logra emular completamente al romano.

La *Historia natural de Nueva España* consta de tres partes: la soberbia. *Historia de las plantas de Nueva España*, colocación única que incluye descripciones de cerca de mil doscientas especies mexicanas, con tres datos principales: forma de la planta, uso





medicinal y práctico, y lugar donde se da. Esta parte es desde luego la más sólida de la obra de Hernández. El otro opúsculo es la *Historia de los animales de la Nueva España*, dividida en cinco tratados sobre los cuadrúpedos, las aves, los reptiles, los insectos y los animales acuáticos, menos formidable que la anterior. Finalmente una brevísima *Historia de los minerales de Nueva España* de alcances limitados.²⁵

La influencia de Plinio en la obra de Hernández es de lo más evidente. Método, exposición y forma de trabajo de Hernández revela muchas lecturas de la *Naturalis Historiae* y su completa asimilación. Más aún, Hernández dedicó mucho tiempo a la traducción del naturalista latino y lo presenta como un modelo insustituible para las obras de historia natural. En el prefacio al lector, Hernández escribe estos juicios: "Ciertamente, la magestad de la Naturaleza a cada paso se levanta sobre lo que la grosera muchedumbre y canalla vulgar sobre ser verdadero y posible. Ni todos ven las cosas, ni todas acontecen a todos lugares; unas se hacen en unas regiones y otras en otras, según es la naturaleza de cada una; unas ven los australes y otras los septentrionales; unas los de Oriente y los de Occidente otras, y cada autor da noticia de lo que pasa en su clima y cielo a los que habitan en provincias distantes y apartados paralelos. Y así, Plinio, o escribe lo que vido (de que fue tan curioso que murió, como dizen, en la demanda) o allega y remite a los autores acerca de los cuales lo halló."²⁶

En torno a las dificultades de la traducción: "Y si Plinio mereció inmortal fama y que le agradeciese su edad y las que le habían descender, sacar de tan numerosa caterva de autores, en compendio, tan sublime y alta doctrina, hallándola clara, distinta y bastantemente dilatada, ¿qué se dirá que haze el que no sólo la tiene de trasladar, pero entender e ilustrar, aprobar e improbar y hazer censura y juicio della, hallándola tan cifrada y desgajada de los autores de donde la sacó y apartada de otras cláusulas que habían de darle luz y hazer más inteligible?"²⁷ En otro párrafo encarece más la traducción y la obra: "No es poco desenterrar un tesoro escondido por tantos siglos en las entrañas de su dificultad y adaptar nombres tan peregrinos a cosas que tremos entre las

manos, y expresar en nuestra [lengua] hespañola un estilo de quien está dicho que, si las Musas hablaran, en este lenguaje y no en otro lo hicieran, exprimiendo, no sólo los conceptos deste autor, mas la fuerza de su elocuencia, el movimiento de sus labios y el susurro de sus palabras."²⁸ Por otra parte, Hernández escribió sus libros en latín.

Alto juicio de Hernández sobre Plinio. Pero lo magistral del español fue su deseo de emularlo, mediante un osado proyecto. La idea central de Hernández (la más asombrosa que sobre la obra del romano se concibiera en tierras españolas), ya intuida por Oviedo, era que la *Naturalis Historiae* contenía el *total* de los conocimientos de la naturaleza del viejo mundo, de forma que sólo restaba continuarla con la misma paciencia y riqueza erudita en el Nuevo Mundo para tener la visión detallada y completa del orbe terrestre y glorificar a Dios.

Magno proyecto, sin duda. Dejemos que Hernández se explique: buscando una materia a qué dedicar sus afanes "...entendí no haber otra más conveniente al género de mis estudios y profesión, al gusto de vuestra Real Magestad y al aprovechamiento de la nación española, que aquella que tractase de la historia de todas las cosas que Dios, Nuestro Señor, crió en la fábrica deste mundo, cuyo conocimiento, aliende que es sabrosísimo y muy necesario a la vida y salud de los hombres, nos da a entender como en muy claro espejo la magestad del Hacedor y combida a que le amemos y sirvamos... Faltaba dar traza a tan alta empresa y parir prósperamente a luz lo que con tanta felicidad y favor del cielo había concebido, pero no hallava en mí la elocuencia y aparejo que requería semejante invención o libros de donde lo tomase, hasta que se me vino a la memoria estar todo mi deseo encerrado en la divina Historia de Plinio, donde (como él dice en el Prohemio) comprendió 20 mil cosas notables, de las cuales tocan pocas a los estudiosos, con lección de dos mil libros, sacadas de 100 autores exquisitos y raros de que hoy apenas tenemos algunos y, esto, tan elegante, ordenada y diligentemente, con tanto compendio y sustancia, que no hay capítulo que no pudiese dilatarse en un cumplido volumen."²⁹

La concepción de una obra semejante, la aspiración de hacer la historia de todas las cosas creadas por Dios, tiene mucho de arrogancia renacentista pero más de espíritu místico. Hernández trabajó arduamente su proyecto y aunque logró culminarlo, murió sin verlo publicado.

"El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años" comenta Borges en *Otras inquisiciones*³⁰, y cita a los antiguos, que se propusieron elevados asuntos. No aparece Plinio. Cara a Borges es también la idea de que en realidad existen dos libros: los textos sagrados y el universo. Tal vez Plinio fue el

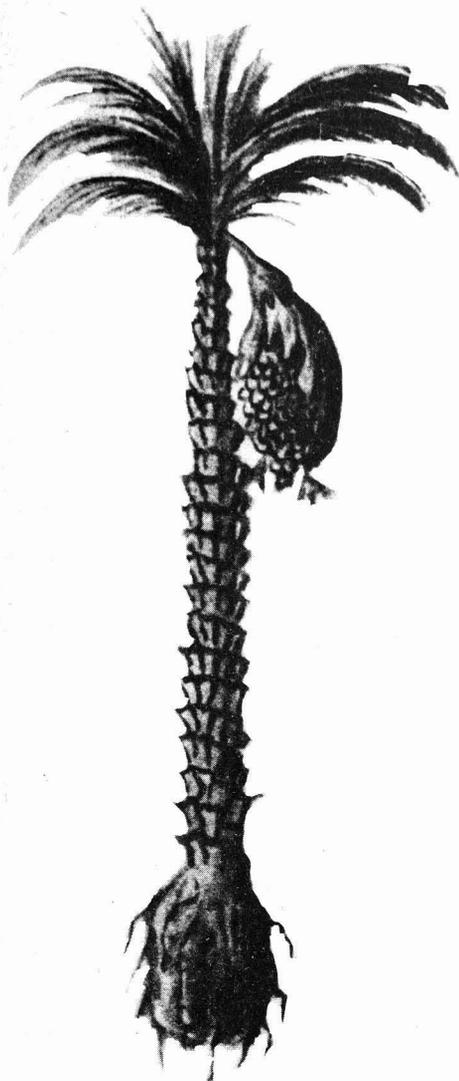


primer hombre que intentó cifrar toda la naturaleza en un solo libro. Quizá Francisco Hernández así lo entendió, y llevó su ambición y piedad a tratar de reducir a escritura la totalidad de su universo.

NOTAS

1. Aldo Mieli: *Panorama general de historia de la ciencia*. 12 v. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1961. IIs Maps. (Historia y Filosofía de la Ciencia, Serie Menor.)

2. Ediciones más antiguas que guarda nuestra Biblioteca Nacional: -Caii Plynii Secundi, *Naturalis Historiae*, Panama, Andreae Portiliae, 1481 (Idus de



julio) Reinando el príncipe Ioanne Galeazo María Duce Mediolani. En cuarto mayor.

-Plinii Secundi: *Historiae Mundi Libri XXXIII*. Lugduni, Ioanne Frello-nium, Cum privilegio Regis, 1561, [36] - 680 - [262] p. en cuarto mayor.

-Plinio: *Historia Natural*. Traducida por Gerónimo de Huerta. Madrid, Luis Sánchez Impresor. 1624, [20] - 908 - [28]. En folio.

De las modernas deben citarse:

-Pliny: *Natural History*. With an english translation by H. Rackham, W. H. S. Jones and D. E. Eichholz. 10v. London and Cambridge, William Heinemann Ltd. and Harvard University Press, 1958-1962, [Ed. bilingüe] (The Loeb Classical Library).

Plinio: *Historia natural*. Traducida y anotada por el doctor Francisco Hernández. Volumen I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966. XXXII-440 pp., ils., (Obras completas de Francisco Hernández, IV). La mejor y más moderna edición en español, pero todavía sin terminar.

3. Vid. el precioso trabajo de Alberto M. Salas: *Para un bestiario de Indias*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, 208 pp. ils., en el cual increíblemente no está citada la *Historia de los animales* de Hernández, y Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, 162, pp. ils. (Brevarios, 125).

4. Germán Somolinos D'Ardois en su trabajo "Plinio, España y la época de Hernández", Obras completas de Francisco Hernández, t. IV, pp. IX-XXIII, estudia atinadamente la influencia de Plinio en la Edad Media y el Renacimiento europeos y españoles en particular y destaca la importancia de la versión en castellano hecha por Hernández.

5. Pedro Mártir de Anglería: *Décadas del Nuevo Mundo*. Estudio y apéndices por Edmundo O'Gorman. Traducción por Agustín Millares Carlo. 2 T. México, José Porrúa e Hijos, 1964. 794 pp. (Biblioteca José Porrúa Estrada de Historia Mexicana, 6) p. 370.

6. *Ibidem*, p. 623

7. Gonzalo Fernández de Oviedo: *Sumario de la natural historia de las Indias*. Edición, introducción y notas de José Miranda. México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 282 pp. (Biblioteca Americana, 13.)

8. *Ibidem*, p. 77

9. Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés: *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del Mar Océano*. Prólogo de J. Natalicio González. Notas de José Amador de los Ríos. 14 v. Asunción del Paraguay, Editorial Guaranía, 1944-1945.

10. *Ibidem*, I, 32.

11. *Ibidem*, I, 33

12. Bartolomé de las Casas: *Historia de las Indias*, Edición de Agustín Millares Carlo y estudio preliminar de Lewis Hanke. 3 v. 2a. ed., México, Fondo de

Cultura Económica, 1965, (Biblioteca Americana.) Sobre la significación de la obra de fray Bartolomé, ver la edición de Edmundo O'Gorman de la *Apologética historia sumaria*, 2 v., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967

13. Joseph de Acosta: *Historia natural y moral de las Indias. En que se tratan de las cosas notables del cielo / elementos / metales / plantas y animales dellas / y los ritos / y ceremonias / leyes y gobierno de los indios*. Edición preparada por Edmundo O'Gorman. México, Fondo de Cultura Económica, 1962. XCVI-446 pp. (Biblioteca Americana.)

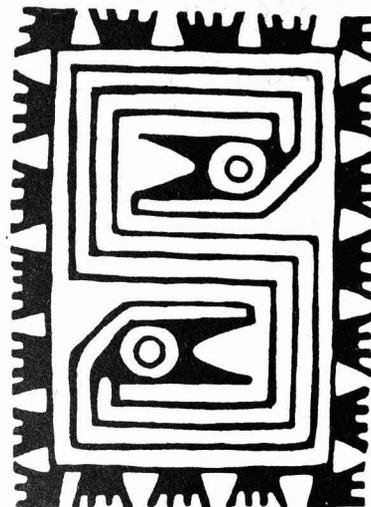
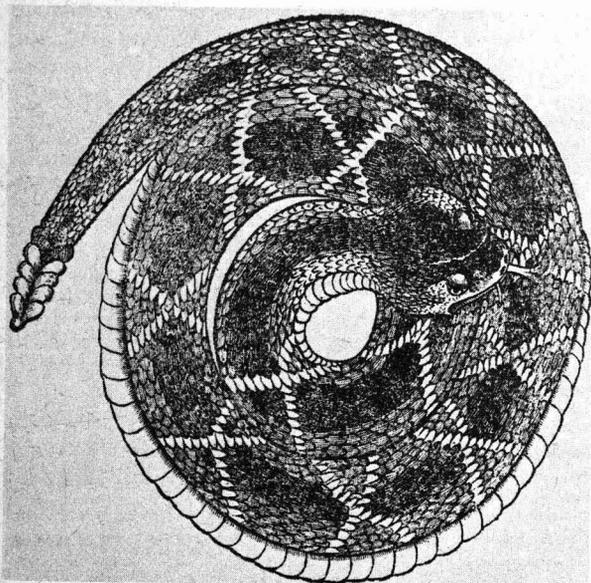
14. *Ibidem*. p. 87

15. *Ibidem*. p. 186

16. *Ibidem*. p. 157

17. O'Gorman proporciona la cita (p. LXXXII) de Benito Jerónimo Feijoo: *Teatro crítico universal*, 1733: "El P. Acosta es original en su género, y se pudiera llamar con propiedad el Plinio del Nuevo Mundo. En cierto sentido hizo más que Plinio, pues éste se valió de las especies de muchos escritores que le precedieron, como él mismo confiesa. El P. Acosta no halló de quién transcribir cosa alguna. Añádese a favor del historiador español el tiento de creer y la circunspección al escribir que faltaron al romano." Feijoo hace un flaco servicio al jesuita y comete una verdadera injusticia. Acosta ya estaba más allá de la simple historia natural a la manera plínica.

18. Juan de Cardenas: *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*. México, Bibliófilos Mexicanos, 1965. 274 pp., p. 24



19. *Ibidem*. p. 25

20. Henrico Martínez *Repertorio de los tiempos e historia natural de Nueva España*. Introducción de Francisco de la Mza. Apéndice bibliográfico de Francisco González de Cossío. México, Secretaría de Educación Pública, 1948. XLVIII-330 pp. facs. (Testimonios Mexicanos. Historiadores, I.) Es curioso que Francisco de la Maza fulmine a Martínez por seguir alguna "bobera" de Plinio o por la aceptación (que reconoce ser común en tiempo del autor) de las "extravagancias" de Galeno e Hipócrates.

21. Fray Agustín de Vetancurt: *Teatro Mexicano, Descripción breve de los sucessos exemplares de la Nueva España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias*. 4 v. Madrid, José Porrúa Turanzas, Editor. 1960-1961. (Colección Chimalistac de libros y documentos acerca de la Nueva España, 8-11.)

22. Alfonso Reyes: *Antología. Prosa / Teatro / Poesía*. 2a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1965. VII-166 pp. (Colección popular, 46.) p. 151. *vid.* también "Visión de Anáhuac".

23. Ediciones en la Biblioteca Nacional:

-Francisco Hernández: *Quatro libros. De la naturaleza y virtudes de las plantas, y animales que están recibidos en el uso de la Medicina en la Nueva España, y la Methodo, y corrección, y preparación, que para administrallas se requiere con lo que el Doctor Francisco Hernández escribió en lengua latina. Muy util para todo genero de gente q. vive en esta [u] cias y pueblos, do noay Medicos ni Botica*. Traducido y aumentado por Francisco Ximénez. México, viuda de Diego López Dávalos, 1615. [5] - 203 - [7] f.

-Francisci Hernandi, medici atque historici Philippi II. Hisp. et Indias. Regis, et totius Novi Orbis archiatri, opera, cum edita, tum inedita, ad autographi fidem et integritatem expressa, impressa et jessu regio. 3 v. matriti Ex Typografía Ibarrae Herdum, 1790.

Cfr. Germán Somolinos D'Ardois: "Vida y obra del Dr. Francisco Hernández", en la edición de las *Obras completas*, t. I, pp.95-459, Apéndice B, "Bibliografía Hernandina".

24. El primer tomo incluye el trabajo *España y Nueva España en la época de Felipe II* de José Miranda y un documentadísimo estudio sobre la vida y la obra de Francisco Hernández hecho por Germán Somolinos, principal promotor de esta obra. Los dos tomos siguientes incluyen la *Historia natural de Nueva España*, y el cuarto, una parte de la traducción de Plinio que hiciera Hernández. Es de esperarse que pronto se dé fin a esta empresa.

25. Francisco Hernández: *Historia natural de Nueva España*. 2 v. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. IIs. (Obras completas, II-III.)

26. Hernández: "Prefación al benigno" lector, en su traducción de Plinio, *op. cit.* I.

27. *Ibidem*, I, 8

28. *Ibidem*, I, 6

29. *Ibidem*, I, 5-6. Dedicatoria al rey.

30. Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*. 2a. ed. Buenos Aires, Emecé Editores, 1964. 262 pp. (Obras completas, 8.)

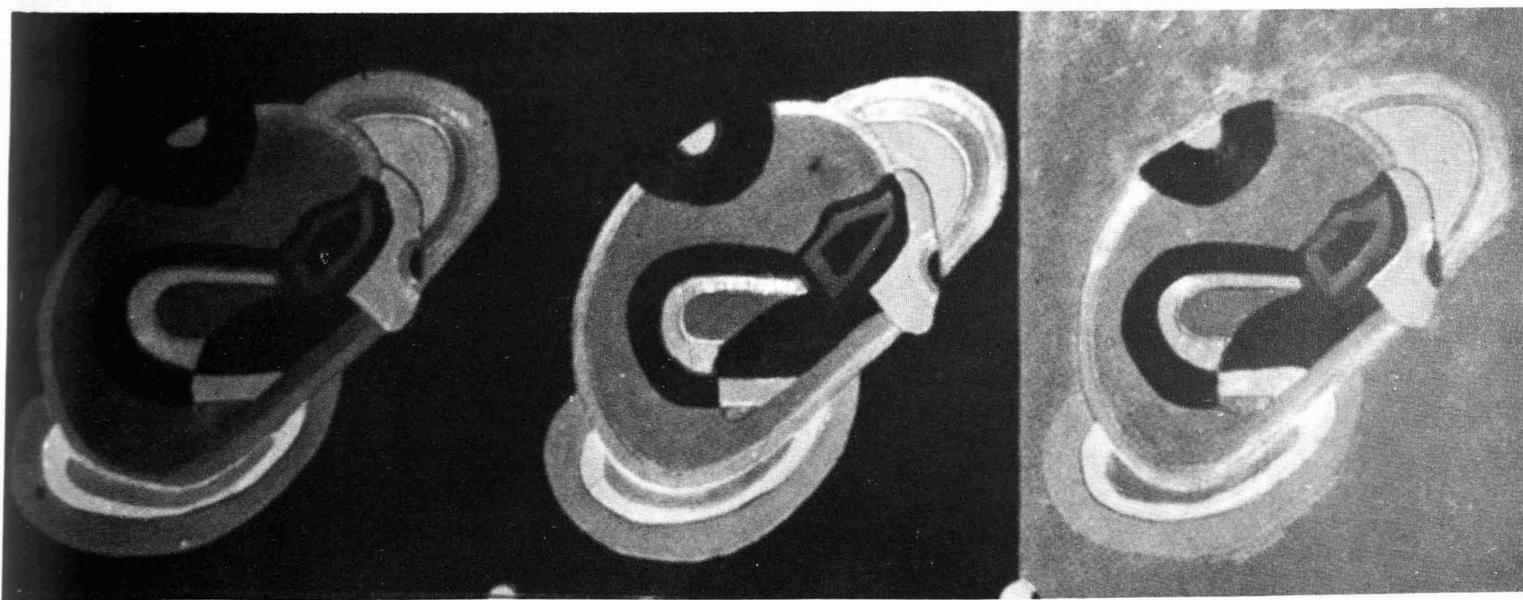
Luis López Loza

Mucha de la pintura actual, envejecida con una acelerada historia de teorías, proposiciones, poéticas, manifiestos, incrédula de las soluciones sutiles, intenta sus experiencias en el borde mismo del problema pictórico, o lo rebasa y se plantea como anti-pintura. Entre quienes mantienen su fe en soluciones todavía pictóricas, pero caminan por el terreno de las situaciones límite se encuentra Luis López Loza. Podría decirse que su pintura es la pintura del absurdo: juega sobre los valores pictóricos tradicionales, pero lleva sus ensayos a tal punto de tensión que parecería que el rompimiento ronda cerca. Los valores tradicionales no son respetados, sino "utilizados" en tal forma que se convierten en antivalores.

Así puede considerarse el fenómeno de la repetición o la casi repetición de la imagen, recurso ya usado por

otros, que necesariamente conduce al absurdo: si el arte siempre se había justificado como la creación unívoca e irreplicable, el insistir sobre un mismo motivo por fuerza introduce un elemento negador, en términos de la tradición, pero que además incluye y reconoce esa tradición. De la misma manera, su uso del color carente de texturas (que era el valor aceptado), exaltado desmedidamente, colocado en contrastes aberrantes, estridente hasta la exasperación, violenta el valor convencional que se le daba en el arte, pero no lo desconoce, sino que lo asume. Su oficio pictórico se coloca, pues, como una asonada dentro de las propias trincheras del arte tradicional. Pintura del absurdo, pero pintura siempre, consigue efectos más allá de lo desagradable, que abren todo un mar de posibilidades.

J.A.M.

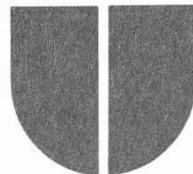
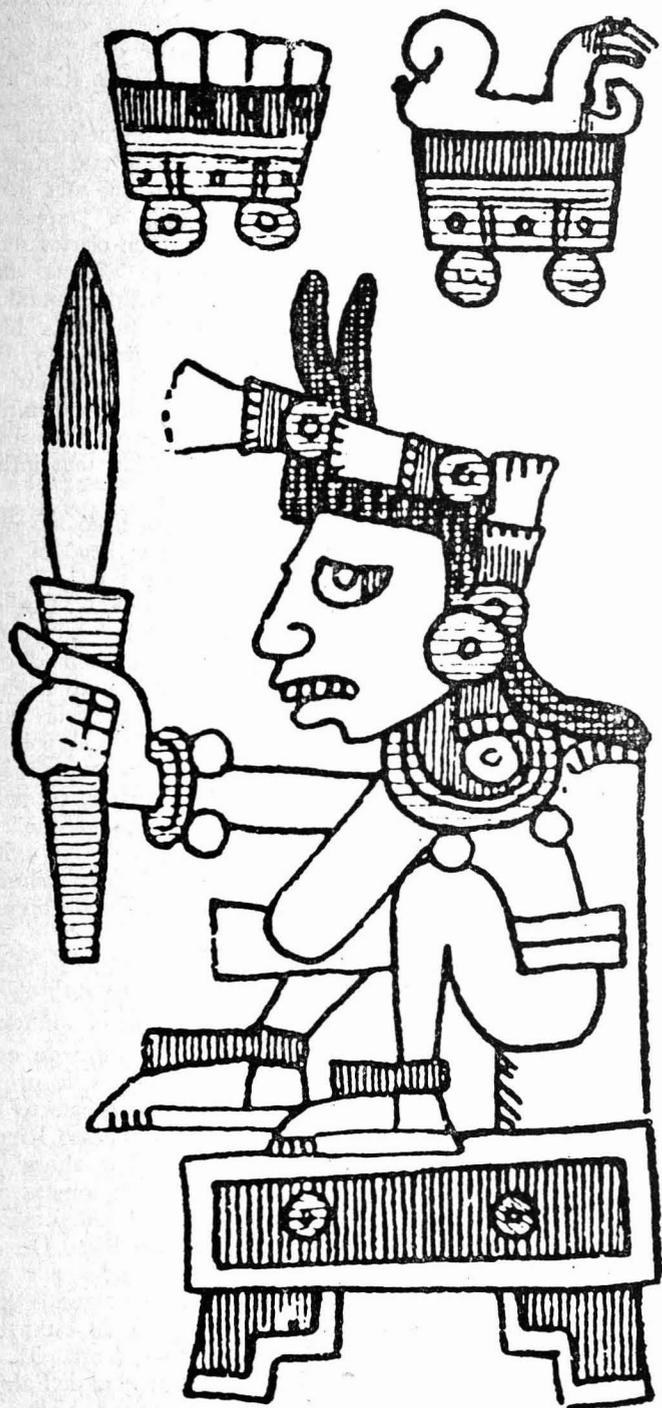




hojas de crítica

20

Suplemento de la Revista de la Universidad de México/volumen XXIV/número 11/julio de 1970



Sumario

Libros

La nueva novela en Puerto Rico,
por José de la Torre / 2
Enseñar es pervertir,
por Miguel Donoso Pareja / 7
Lenin y su Herencia,
por Julián Meza / 8

Artes Plásticas

Las artes plásticas en América
Latina,
por J. A. Manrique / 10

Cine

Evolución del "Cinema Novo",
por Tomás Pérez Turrent / 11

Teatro

"El verano" de Julio Castillo,
por Margo Glantz / 14

libros

la nueva novela en puerto rico: "el francotirador"

Por José de la Torre

La reciente publicación de la novela *El francotirador*¹ de Pedro Juan Soto, constituye un acontecimiento importante dentro de la novelística puertorriqueña, y creemos que digno de no pasar desapercibido aun en el más amplio y rico mundo de la actual narrativa hispanoamericana.

Sin embargo, la pobreza novelesca de mi tierra es tal, que me obliga a hacer un poco de historia y alguna aclaración, aunque sea arbitraria, que expliquen de algún modo los casos aislados de novelistas sobresalientes.

La prosa comienza tardíamente en Puerto Rico, por razones que ahora no vienen al caso. Tiene sus raíces en el *Aguinaldo puertorriqueño* de 1843 que está compuesto por las románticas "nouvelles", leyendas y cuentos de don Alejandro Tapia y Rivera, sigue con la simbología política de *La peregrinación de Bayoán* (1863) de Hostos, antes de la novela de las últimas dos décadas del siglo XIX. En este momento aparecen figuras poco estudiadas, como la de Matías González García y otros. Pero lo importante es que aparece una figura que, valgan lo que valgan sus pocos estudios coetáneos, sobrepasa sus posibilidades. Es decir, hace más, mucho más de lo que se podía esperar de él. Se trata de Manuel Zeno Gandía. Con una tradición tan corta, este médico entronca en la novela realista-naturalista, al lado de los argentinos, de los mexicanos y de los chilenos —sobre todo de los chilenos, tan ricos siempre en crudas realidades— sin desmerecer.

Sus novelas, recogidas bajo el título general (y significativo) de *Crónicas de un mundo enfermo*, han sido estudiadas y justipreciadas en distintos momentos, pero aún merecen otra revisión, más totalizante; con nuevos lentes críticos... mucho saldrá de ahí.

Esto nos lleva a las siguientes preguntas: ¿Cómo es posible un Zeno Gandía? ¿De dónde sale?

Manrique Cabrera² ha señalado atinadamente la estocada a fondo que el escamoteo de soberanías del '98 infligió a nuestro espíritu de pueblo y a uno de

los productos de ese espíritu que es la literatura.

Para encontrar una novelística de valor tenemos que saltar a la década del '30, cuando Enrique Laguerre publica *La llamada*. Así inicia un ciclo de obras que le convierten en el novelista puertorriqueño más importante hasta este momento.

Además de las obras de César Andreu Iglesias, especialmente su novela *Los derrotados*, la cual constituye un valioso esfuerzo de adelanto en la novelística puertorriqueña, no podemos pasar por alto una "nouvelle", a la que su autor llama cuento y los críticos suelen llamar novela. Se trata de *Los vates* de Tomás Blanco. Escrita antes que las de Andreu Iglesias, tiene tanto aliento moderno como aquéllas. Lo mismo ocurre con *La vispera del hombre* de René Marqués.

Entre jóvenes que no logran establecerse y viejos que no logran un justo reconocimiento, hay dos escritores sumamente interesantes: uno, Emilio Díaz Valcárcel, no acaba de escribir su novela, pero por lo hecho no debe tardar ya. El otro, Pedro Juan Soto, con *El francotirador*, acaba de dar un salto del que, a juicio nuestro, sale mucho mejor de lo que él mismo pudo haber esperado.

De la misma manera que nos preguntábamos hace un momento de dónde sale un Zeno Gandía, nos preguntamos ahora, ¿de dónde y cómo salen escritores como Laguerre, Blanco, Marqués, Andreu, etc.?

Este planteo, por sí mismo, constituye un intento de ver la alfombra... pero por debajo. La pregunta que siempre se han hecho críticos puertorriqueños y extranjeros es: ¿por qué no hay novela en Puerto Rico o hay muy poca?

Creemos que es ésa la forma errónea de plantearse el problema. En un país con casi medio milenio de coloniaje en las venas —coloniaje que no permite la efectiva madurez que sólo trae la emancipación—, ¿cómo es posible pedirle a ese país una producción que es siempre un producto de madurez, tanto en lo individual como en lo colectivo?

Añádase a esto, y como consecuencia de lo anterior, el separatismo impuesto a esta isla del resto del mundo hispánico, la prohibición de la enseñanza en español en las escuelas, el pernicioso intento de convertirnos en bilin-

gües, y mil detalles en todas las facetas de la vida del país, y se verá que la pregunta auténtica y pertinente es ¿cómo es posible que haya novela puertorriqueña? o, ¿cómo es posible que haya Puerto Rico todavía?

Baste esto por lo que toca a lo estrictamente histórico.

Ahora, ya que no podemos plantearnos toda esa problemática ligeramente esbozada aquí, al menos tratemos de enfrentarla en lo que a la última novela de Soto se refiere. A nuestro entender, la ruptura de uno de los hechos antes expuestos puede aclararnos en parte el problema: ya no hay una separación tan tajante entre Puerto Rico y el mundo hispánico, especialmente el hispanoamericano.

La campaña de descrédito de España, y por consiguiente de "lo hispano", que se desarrolló en Puerto Rico desde el '98, se resquebraja casi por completo cuando a partir del '36, la guerra española trae a Puerto Rico todo un grupo de exiliados que constituyen el sector progresista e intelectual de España. Sin lugar a dudas, este grupo abre puertas intelectuales; su sola presencia destruye "clichés"; el "españolismo" (no el hispanismo) de ciertos sectores puertorriqueños se afianza, dejando ver nuestra mentalidad colonial; pero, por aquella época, fue más bien positiva esa oleada. El mundo, y Puerto Rico —que a pesar de todo, aún es parte de él— estaba en un determinado recodo del camino y los exiliados españoles, en general, constituían una influencia progresista.

Luego, luego llegó el momento de tapar la colonia; llegó el momento de pasar "el gato por liebre", de hacer ver "lo liberal que se era". Como la inmensa mayoría de los exiliados españoles eran liberales, se acomodaron a la situación. De este punto en adelante, los sectores puertorriqueños enfrentan esa realidad, descubren el colonialismo estructural de la mente de los "españolistas" y, sin teorizar, comienzan a distinguir entre "españolismo" e hispanismo. El acomodo de los exiliados españoles dentro del "establishment" queda retratado —aunque con algún defecto— en *El francotirador*.

Así se da la primera ruptura del separatismo al que ha sido sometido Puerto Rico respecto del mundo hispánico.

La segunda ruptura de ese separatismo, a grandes rasgos, la provoca la Revolución Cubana. El efecto que comenzaba a tener en Puerto Rico queda sin embargo decapitado, ahora por la separación a la que se somete a Cuba respecto del resto de América y, especialmente de Puerto Rico. De ahí que sus efectos sean limitados por el momento y se den sólo en algunos grupos aislados. Vía símbolo de esta situación, en *El francotirador* (capt. 5), aparece el episodio del almuerzo de Saldívia, el protagonista, con Sara Valbuena, en un restaurante donde el dueño, antiguo mozo, les resulta "fidelista". Significa-

¹ Pedro Juan Soto: *El francotirador*. México, Joaquín Mortiz. Nueva Narrativa Hispánica, 1969, 297 pp.

² Francisco Manrique Cabrera: *Historia de la literatura puertorriqueña*. 1a. ed. New York, Las Américas Publishing, 1956, p. 156 ss.

tivamente, el fidelista implica minoría y el lugar implica aislamiento.

Como consecuencia de la revolución hay en Puerto Rico unos 30 000 cubanos exiliados. En términos ideológicos proceden de sectores que eran de derecha y de centro en Cuba; en términos socioeconómicos eran clase media, media alta y alta y, por lo tanto, en términos de preparación profesional, su nivel medio es alto. Su procedencia socioeconómica y política unida al trauma que para ellos constituye la revolución y a la acogida placentera que las autoridades (norteamericanas y puertorriqueñas) y el sector derechista del país les han dado, han provocado un casi absoluto rechazo por parte de las fuerzas puertorriqueñas. Se ha producido así un malestar general por parte del puertorriqueño medio que se ve desplazado por ellos. Esta situación informa en todos sus estratos *El francotirador*. Sin embargo, el nacionalismo cubano está fortaleciendo al puertorriqueño, independientemente de partidos políticos. Hoy, más que nunca, más puertorriqueños se autclasifican como nacionalistas, cosa inaudita hace escasamente veinte años, cuando la sola mención de la palabra acarrea unos veinte años de cárcel por lo menos.

A esto se apunta en la entrevista de prensa de Saldivia en el primer capítulo de *El francotirador*.

La tercera ruptura del separatismo al que ha sido sometido Puerto Rico respecto del mundo hispánico, se da en términos de Hispanoamérica en general, y viene por el campo de la literatura, específicamente.

Cierto que Rómulo Gallegos llegaba a Puerto Rico, y como él, otros artistas hispanoamericanos. Pero desde los tiempos del auge del Modernismo la literatura de Hispanoamérica no afectaba con tanto impacto al mundo puertorriqueño: hoy, la última novela argentina o mexicana, se agota en corto tiempo.

Estas brechas o aperturas que se han dado en la tela de araña que cubre a Puerto Rico, especialmente la última, son la inyección que nuestra novelística necesitaba para su salto al presente. Y ese presente literario está claro en *El francotirador*; no se trata del planteamiento ingenuo de las "influencias" o "fuentes", y menos en un autor ya formado como Soto, pero lo innegable es su conocimiento a fondo de la actual literatura hispanoamericana. Los juegos con las palabras del Cortázar de *Rayuela*, las posibilidades del punto de vista de la *Aura* de Carlos Fuentes; el mismo procedimiento final del *Francotirador* recuerda los *Cien años de soledad* de García Márquez. Y sin embargo, es obvio lo radicalmente distintos que resultan esos procedimientos usados por Soto. Más que "influencias" en el sentido ya trillado, aceptaríamos mejor la idea del positivo intercambio natural entre escritores. Ciertamente, los procedimientos técnicos en una buena novela son inmanentes a la esencia de

la misma y no mero ornato; por otro lado, la prosa de Soto resulta ya muy madura y el género le es muy propio, para "pastiches" e "influencias". Digamos mejor, que todo este juego técnico está en el aire.

Es, al menos en el caso de Puerto Rico, la actual literatura hispanoamericana y especialmente su novelística, la que ha despertado su orgullo hispano; la que ha traído un modelo, no de un país, sino de los sectores progresistas que aparecen a través de todo el continente.

Para adentrarnos en la obra debemos considerar el trenzado de realidades y posibilidades que percibimos fácilmente desde la primera lectura. No ha sido mero capricho de pirueta técnica, ni rebuscada ingeniosidad, lo que motiva este cruce. Ese medio usado, era el único que podría proporcionar la visión de la lucha interna del protagonista. Se trata, por tanto, de la puerta abierta que nos lleva del asunto y la acción, hacia la estructura; se trata del resultado del imperativo interior a que monta la interacción épica del personaje con la situación; se trata, en fin, del fundamento estético de la estructura de la obra, a partir de la intencionalidad del autor.

Como, al decir de Lukács, "la intención" brota del esfuerzo del autor por reproducir la totalidad de sus datos con los medios literarios oportunos, aquí, la trenza técnica y la contradicción interior del protagonista son una y la misma cosa; es decir, "la forma específica de este contenido específico".³ De otro lado, esa forma representa la polarización social, económica y política del mundo al que se remite de continuo la novela de Soto.

El asunto, en los capítulos de la realidad poética, nos presenta la llegada a Puerto Rico de un profesor visitante cubano, fuera de Cuba desde la época de Prío, y su disgusto ante la situación política general de Puerto Rico, y específicamente de la Universidad; es decir, el papel político de ese centro, su control en manos de extranjeros —exi-

³ Georg Lukács: *Significación actual del realismo crítico*. México, Ediciones Era, 1963, p. 21.

liados españoles y cubanos—, el anti-nacionalismo, las cobardías de los pequeños funcionarios, la degenerada semántica y sus situaciones dobles (rector vs. gobernador; doble ciudadanía, dos banderas, nacionalismo bueno y malo, socialismo malo y bueno, dos lealtades...)

En este sector de la novela, la presentación proviene de una clara intención "ilustrativa"; esto determina que los sectores de vida que se nos presentan estén estructurados en formas convencionales, típicas, como, por ejemplo, una recepción en la casa del rector; una conversación con un vecino cubano exiliado; una fiesta campestre para conocer al gobernador y otras personalidades; un primer día de clases; una primera reunión de facultad; etc. Como vemos, se trata de una sucesión de situaciones típicas (dentro del cuadro puertorriqueño, desde luego) que casi constituyen, en cierto modo, motivos.

Como la novela se presta para ser interpretada como "novela de clave", se hace necesario en este momento un comentario al respecto. Novela de clave, es decir, novela en la cual cada personaje —o algunos— no es más que el retrato de una persona (por lo general, de una "personalidad" específica), *El francotirador* no lo es. Este tipo de novela resulta bastante —demasiado diría mejor— ingenuo para darse en un momento en el cual la novelística hispanoamericana alcanza su mayor complejidad y, si se quiere, rebuscamiento.

Aparte de todas sus otras intenciones, una "novela de clave" tiene siempre en su centro de propósitos el de poner en evidencia a las personas disfrazadas en ella. Esto, bien podría restarle el mínimo de universalidad necesario a toda obra de arte, si las personas aludidas no son reconocibles en tiempo y espacio amplios; y si el único propósito del autor era éste, el valor de la obra será efímero, periodístico... del momento.

Además de crear una objetividad propia —y esto es lo esencial en la obra de arte y, sobre todo, en la de ficción—, la obra literaria novelística lo ha de hacer con sus elementos estructurales, y los personajes constituyen uno de esos elementos.

La mayor o menor "verdad" psico-



lógica de los personajes es independiente del valor total de una novela. Lo importante es que estén trabajados en forma tal que encuadren bien dentro de la totalidad de la estructura; que sean como la totalidad de la estructura necesita que sean.

En muchas grandes novelas de hoy, *La ciudad y los perros*, por ejemplo, los personajes son esquemáticos. Algo similar ocurre en *El francotirador*, con la excepción del protagonista, desde luego. Esto no lo señalo como defecto; si así fuera, la obra no tendría mérito. Lo señalo, repito, no porque esté mal sino porque es así por razones estructurales.

Los personajes de *El francotirador*, menos el protagonista, son esquemáticos pues quieren reflejar un ambiente vacío, superficial, y porque vistos, como lo son, por un personaje central extranjero, deben reflejar también la imposibilidad de éste para captarlos en profundidad. Fallar en esto habría sido un error de perspectiva.

Ahora bien, si ésta es la situación, los personajes no serían "portadores de mundo", no representarían un mundo, un lugar concreto, específico y, como consecuencia, la obra sería la novela de ningún sitio, una abstracción, Bizancio al acecho. Esta situación lleva al autor a echar mano de lo general, de lo "grupal".

En *El francotirador* se nos presenta, no a los exiliados españoles en sus individualidades, sino como grupo. El autor toma el cargo de uno, la actitud de otro, un rasgo físico o moral de otro, y esto, unido a una opinión colectiva sobre ellos y a la personal del autor, da ese tipo de personaje.

Otro modo de caracterizar usado por Soto, consiste en combinar rasgos físicos de personas. Esto indica que Soto quiere, no hacer retratos morales, físicos y de detalle biográfico al modo de la "novela de clave", sino que intenta presentar unos seres que por su engranaje cumplen determinadas funciones dentro de una zona históricosocial determinada.

Personajes esquemáticos, situaciones típicas, hemos dicho, indican el continuo intento de apuntar una vida vacía, un mundo superficial. El autor, a través de su personaje, lo subraya en forma directa también:

La cantidad de gente allí reunida me asombra. Reunión íntima, dijo Bermúdez. ¿Cuánto mide a lo largo y a lo ancho su intimidad? (p. 52)

Dentro de este primer sector que consideramos, aparece el "leitmotiv" del amor, o mejor, del sexo. Un intento pueril inconcluso con una monja; una tal Cathy del pasado, recordada sin nostalgia... y a veces; unas relaciones sexuales con la estudiante venezolana Sara Valbuena; una significativa noche con una prostituta, un intento frustrado con una joven y hermosa compatriota, discípula y "empresario"; efecti-



vamente, mejor decir sexo que amor, ni siquiera amor neurótico.

El sexo, en términos de Saldivia, además de una sensualidad peculiar normal, constituye un mecanismo de evasión. Esto se ve claramente por lo ligado que está con el tema político y por la distancia objetiva con que ve a la mujer:

Hace un sol cubano para una aventura venezolana. Bolívar, Manuela... Martí y sus incontables romances. Mejor le cito a Martí a cada vuelta. Romanticismo cubano. Martí liberó a un pueblo: Peralta no es más que un cerebro en camisola [...]

Se sonroja mi pobre Maritornes, dándome la mano que acaricio en vez de apretar formalmente.

—¿Cómo anda Fidel?

—Dando duro y seguro, según me cuenta el Times.

—¿Saldrán los yanquis de Guantánamo?

—Me está difícil, pero no imposible.

Política, política, política. ¿De eso vamos a hablar? Un cubano impaciente, lustrado, con su cara corbatada al sol, no está para esas cosas ahora [...]

Intelectual, la mujer. Jodida vida. Todo se irá en conjeturar sobre la inmortalidad del cangrejo, cuando intento empujarla hacia la cama. (pp. 82-83)

Pero el sexo como evasión y aun como "amor neurótico", como prueba de virilidad para la cual un hombre maduro necesita una mujer joven, puede ser frustrante, y en este caso lo es. Sin embargo, el "leitmotiv" tiene aún otro nivel, más profundo, en la relación con la prostituta. Veamos:

Su cabeza en la almohada, vuelta hacia mí, descansa con los ojos cerra-

dos. No ronca ya, aunque anoche, después de la acción, me obsequió tañidos de pecho para el resto de la vida que no hemos de compartir. Su cuello trigueño guarda en plisados los lustros padecidos en el oficio, los mojicones propinados por los chulos, las caricias abonadas por todos sus clientes. Su nombre es Tú, y mirándola desde aquí, echado sobre la otra almohada de funda olorosa a detergente, descubro en ella el parecido con todas mis mujeres.

Por las celosías de aluminio que dan al espacioso balcón alto, interviene la mañana con todos sus ruidos... Desde arriba del moderno cabezal de cama con espacio para libros —repleto, en vez, de agujas y redcillas y efectos de tocador—, el Perpetuo Socorro vela por nosotros y por todos los que han compartido, comparten y compartirán con ella este desmuelleado colchón. Junto a la estampa religiosa han sido fijadas las páginas a color de un artículo sobre Santo Domingo sacado de Life.

Sin embargo, ella dijo anoche ser de Bolivia. Barrio Chavaleta, La Paz, para mayor exactitud. Miente, probablemente. Y quién no en este oficio de pasados deshechos y fortunas por hacer. Miente como mentiría yo, y como alguna vez me han mentido todas mis mujeres. Naturaleza de sujeto infeliz, el más popular espécimen en este reparto asignado a la comedia. De Cathy tiene —o tuvo a la luz de esa lámpara, bajo el peso de mi cuerpo— la mirada autoritaria vertida desde un prisma castaño en vez de azul. De Sor Teresa son su boca apulpada y los pequeños pechos. De Sara las manos un tanto pelotudas, de gruesos dedos, aunque nada efusivas. Y de Patricia ese algo artificioso don de gentes, más las curvas nada artificiales.

Tú es su nombre, porque el nombre de la pila bautismal se lo calla. Ni siquiera me cuchicheó anoche otro cualquiera con que llamarla. Es quien yo quiera que sea. No le da importancia a ello, ya que sus mentiras todas están armadas para identificarla como la Hembra por antonomasia: atractiva, agradable, necesaria. Paséase por ese bar de la planta baja con su vestido rosa y su hato de cabellos negros recogidos con cinta a un lado de la nuca, muy chic, y sólo bebe agua de chirle que hace a todos pagar a precio de whisky. La Hembra: desinteresada en cuanto a su propio placer, púdica para no alarmar al más púdico cliente, pronta a conferir deleites. Distinta de las otras en el bar sólo por virtud del acento indefinido. Porque hay charras, y hay ticas, y hay curazoleñas, y si los escrúpulos tontos no me paran hubiera solicitado a una habanera. (pp. 172-174).

Entrebordada en la descripción de la prostituta aparece toda la serie de mujeres en su vida, confirmando esto el valor del llamado "amor" para él, al quedar todas incluidas en ésta.

En segundo término, tenemos una identificación del protagonista con la prostituta, la cual se convierte en su imagen reflejada en el espejo, y queda nominada: "Tú".

Si ella vende su cuerpo, él vende su intelecto —recordemos que los ayudantes del gobernador, auxiliados por Patricia, han escogido a Saldivia para que escriba la "gran novela" sobre su líder; le acechan y le tientan con dinero... y él está indeciso y a punto de capitular.

Saldivia, recordemos, se ha descubierto como un nacionalista cubano. La pregunta irónica que Sara Valbuena, al conocerlo, le hace: "¿Y qué hace un nacionalista fuera de su tierra?", pregunta sobre la cual él vive, queda en carne viva al identificarse él con la prostituta.

—Perdona, chica. En Santo Domingo también hay mar.

—No soy dominicana, bah. Soy de donde me da la gana, viejo." (p. 178)

Es decir, no es de ningún lugar, no tiene raíces, no es nada, no es nadie; por eso cuando él se aleja de donde ella vive, piensa lo siguiente:

No hay tendidos de ropa, ni enredaderas, ni muebles de aluminio y tiras coloreadas. Allí no vive nadie, aunque todos los cuartos estén ocupados. (p. 179)

y precisamente por ella ser "nada", "nadie", es su propio reflejo en un espejo, por eso es "Tú". Así queda él, degradado, a la venta.

Porque si bien es cierto que cada cual tiene su precio, yo no he podido aún determinar el mío. (p. 182)

Como es sabido, el problema mayor

de la prostituta extranjera en Puerto Rico en el que le plantea el Departamento de Inmigración. Él ha tratado el tema con "Tú". Luego, ya almorzando en San Juan, pensando en no venderse a los ayudantes del gobernador, piensa, colocándose en el lugar de la prostituta:

Porque ellos, si me niego ahora a firmarles el contrato acaso puedan armarme trampa con Inmigración. (p. 182)

Él también está en un burdel, en un gran burdel donde todo se vende

Y yo me voy por ese pasillo escaso de luz, a mitad del cual hay un teléfono de mesa y un directorio de sucias hojas abarquilladas, mientras Tú cierra la puerta y todavía deja oír del otro lado sus carcajadas. Muchas puertas. ¿Cuántas de cuántos lugares de nuestra América hay en tu burdel puertorriqueño? (p. 179)

Antes hemos indicado que la novela se da en dos planos, paralelos, zigzagueantes y desplazándose continuamente de uno a otro. Estos dos planos, el de la realidad poética, el aquí, que es Puerto Rico, y el de la posibilidad poética, el "allá", que es Cuba, no están contrapuestos. Son, más bien, la continuación lógica posible el uno del otro. Es decir, si él se ha de quedar en Puerto Rico, buscando un "hacer" (acción) que dé sentido a su vida, sólo puede "moverse" (acción) hacia lo contrarrevolucionario.

Pero para Saldivia, el "aquí", Puerto Rico, es: vida cómoda, enajenación, desarraigo de su tierra y su problemática, ocuparse exclusivamente de su bienestar personal, someterse a un orden que se le aparece como engañoso e hipócrita, prostituido en su quehacer intelectual en aras de lo anterior. Ahora bien, si Saldivia es un personaje creado dentro de la tradición realista, como definitivamente lo es, el rechazo de su mundo implica su autorrechazo y su disolución,

pues en una persona o personaje "el elemento históricosocial, con todas las categorías que implica es inseparable de lo que Hegel llamaba su realidad efectiva, de su ser en sí, de su modo ontológico esencial".⁴

Esto confirma su identificación con "nadie", o sea, con "Tú", y queda claro en la huida de sí mismo.

Por eso va uno de bar en bar, huyendo de los libros que no ha leído, incapaz de concentrar en cosas serias, consciente siempre del ojo fiscalizador de una cuartilla en blanco, hasta que acaba con unas cuantas prostitutas de nuestra América y es algo así, Tú, como acabar en casa: complacido de la aparente novedad, nada asombroso, porque aun cuando no se lo hubiera dicho a sí mismo uno sabía de tal lugar y de tal juego por la similitud de ello con lo de uno. (p. 182)

Un hombre en esta situación, para poder soportarla —y esto es otra apoyatura interior de la técnica—, ha de hacerse una ilusión. La de Saldivia consiste en ver un "futuro", que tenga sentido y que responda a su presente, si es que él ha de aceptar ese presente. (Véase aquí en la fuerza de lo condicional en la vida puertorriqueña de Saldivia, la razón del amplio sector hipotético técnico de su vida contrarrevolucionaria en Cuba.) De ahí que muestre, como sueño o ensueño, en futuro y con condiciones, el posible desarrollo lógico de su presente en Puerto Rico, y como actor en la escena cubana.

El título del ensayo que Saldivia está escribiendo, "El cubano, actor fuera del tablado", como vemos no es nada ingenuo. Recoge la idea del marginado, a la vez que el deseo de una verdadera acción o dinamismo.

De estas dos ideas me interesa ahora examinar un poco la segunda, ya que hemos aludido a "realismo", "acción" y "quehacer" en varias ocasiones. Saldi-

⁴ Lukács. *Op. cit.*, p. 21.

III



IV



via nos deja ver que vive sobre la creencia, primero, de una continuidad colectiva y personal del hombre que forzosamente se convertirá en historia; y, segundo, sobre la creencia de un movimiento hacia un futuro. Si no creyese lo primero, el tiempo se le aparecería como interrumpido, como una suma de instantes separados e independientes. De ser así, sólo se ocuparía de su presente y los capítulos del "futuro posible" no se habrían escrito. Pues bien, trasladando esta concepción a lo personal, encontramos que "acción" no es mero movimiento, sino que es movimiento con sentido. De ahí que Saldivia sea un "activista". Esto, que arroja un poco de luz sobre el título de la novela, nos explica que aunque él se ve en Cuba como mero observador, jamás como terrorista, sea un "activista". Es una forma de explicar el papel del intelectual en la revolución, tan legítimamente revolucionario como el del guerrillero.

Y aquí llegamos a uno de los problemas de la obra que cae en la zona de "lo no dicho". Saldivia, intelectual, busca una acción (para que su vida tenga sentido) y de ahí se genera todo el sector de los capítulos imaginarios. Por otro lado, hay una duda en él que va más allá de la que supone el escoger partido y que es precisamente la de la naturaleza de su función dentro de la revolución. Esto que el personaje jamás plantea directamente se ve en sus confrontaciones con Carmelo y Efraín y queda contestado, al final de la novela cuando el protagonista dice:

Y yo, ¿cómo explicar un artículo de fe? Creo en mí y en mi pueblo revolucionario. Juntos podemos hacer grandes cosas. Y somos dos, el hombre de la carabina y yo, interpretando su razón y sus sentimientos. Argüiremos a veces, el hombre de la carabina y yo. Buscaré convencerlo, cuando lo crea equivocado. ¿Quién tiene la razón? Cualquiera, él o yo. ¿Quién ha de enforzar una opinión? Ambos, él y yo. Yo, con mis razones. Él, con las suyas propias y... la carabina. ¿Temerle? Ocurra lo que ocurra —rusos o no—, mi lugar está allí. (pp. 296-297)

Los capítulos que presentan una realidad poética posible, aunque constituyen eso, la visualización de meras posibilidades, al no ser mecanismos de evasión sino examen de conciencia prospectivo, no le restan al realismo fundamental de la obra.

En primera persona desde el punto de vista del protagonista también, este sector conserva escenas típicas —una celebración del 26 de julio, una reunión clandestina, una conferencia, un viaje en autobús, el encuentro con un campesino hospitalario, una pelea con un guajiro, un interrogatorio, etc., pero todo atenuado por su origen fantasmagórico; el cual, a su vez, se atenúa con un detallismo cotidiano.

Estos capítulos, interpolados y atri-



sionados por los de la realidad poética, puesto que son posibilidad que parte de aquella realidad, desdoblamiento o prolongación imaginaria de ella, como tal, presentan todo un juego de contrastes y paralelismos con sus contrapartes que un examen estilístico revelaría como puntales de los elementos de ambigüedad e ironía en la obra.

El sector de la realidad posible es, en cierto modo, una apertura a un marco más amplio que aclara la realidad específica de Saldivia. Este procedimiento tiene por objeto aquí, entre otros, esclarecer las causas, urgencias y motivos del sector real; y con su estructura de novela por entregas, además de alterar continuamente el ritmo narrativo total, queda como una objetivación simbólica del suceder de primer plano. Todo esto provoca que lo específicamente novelesco se dé en su esencia, ya que el destino humano —la vida de Saldivia— queda referido a una posibilidad y a un marco más amplio. Es decir, es la historia de un hombre en una situación en la cual hay o puede haber muchos. De hecho, la situación de Sara Valbuena ilustra, en forma concentrada, la novela de Saldivia

—¿Regresará pronto a Caracas?

—Tal vez. Ya hace rato que Romulito no está en el tablado. Leoni... Leoni cesará pronto, y vendrá otro casi gemelo. Bah, supongo que ya está bien de escapar de mis condiciones venezolanas. Habrá que sufrir allí mismo lo que sea, como cualquier hijo de vecino. (p. 84)

La presentación de estos dos planos no supone una síntesis de contrarios pues son paralelos y continuos y, en su acercamiento paulatino, llegan a confluir y a integrarse. El momento de la decisión de Saldivia, momento que no aparece en la novela, queda revelado en la integración de los planos compuesta por la muerte del posible Saldivia contrarrevolucionario y su reunión final con

Velázquez. Sin embargo, la forma de controversia dialéctica queda en evidencia en la interacción que se opera entre el personaje y las dos realidades con las que se confronta. Esto, que apunta desde cierto ángulo al título de la obra, es una muestra más del principio realista de la creación de personajes en esta novela.

En lo que a la relación del autor con su lector se refiere, en *El francotirador* hay un elemento que consigue una mayor unión, un mayor acercamiento con el lector, además del que ya proporciona de por sí el punto de vista narrativo empleado. Se trata de que la novela se nos presenta, ella misma, sola. Su primer párrafo lee así:

La limousine se desliza lenta por la carretera, a pocas cuadras de la universidad que ya avizoro. Torre. Verja de hierro. Césped. Arquitectura morisca de relumbrón. No se parece en nada a la de La Habana, aunque camino del aeropuerto he creído en ocasiones venir por Rancho Boyeros rumbo a mi capital añorada, detestable, libre y clausurada. Mi capital de hace veinte años, que no de ahora. (p. 9)

Es decir, ese mundo que no existía para nosotros antes, comienza a desenvolverse solo, hacia adelante y hacia atrás, línea tras línea, pariendo la vida de Saldivia a la vez que él lo va fundando, como novela de personaje que es, al fin y al cabo; pero, al llegar al último párrafo de la novela nos encontramos con lo siguiente:

La limousine se desliza lenta por la carretera, a pocas cuadras de la universidad que ya avizoro. Torre. Verja de hierro. Césped. Arquitectura morisca de relumbrón. No se parece en nada a la de La Habana, aunque camino del aeropuerto he creído en ocasiones venir por Rancho Boyeros rumbo a mi capital añorada,

detestable, libre y clausurada..." (p. 297)

Así, cuando la novela termina en forma igual a la que comienza, nos va a iniciar en una historia y un personaje que ya conocemos. Por lo tanto, se trata de un narrador más cercano aún, de un viejo amigo. Este procedimiento, además de acercarnos al narrador, denuncia una complicada concepción del tiempo —lineal y cíclico, a la vez—; trae una nota optimista en la posibilidad de un revivir, de un volver a empezar; despista con la ironía y la ambigüedad de la amenaza de una imposibilidad de reiniciar una vida en forma distinta a la comenzada:

Desde aquí mismo escribo, aunque las palabras se me traban. Tácholas de esa pared con un parpadeo. Comienzo de nuevo. Y de nuevo. Y no sirve, y maldigo, y vuelvo a probar, y con grave lentitud paso a la oración que la oración anterior me exige. Y por fin comienza a cobrar forma en la pared este párrafo que me crece dentro:

"La limousine se desliza lenta por la carretera, a pocas cuadras de la Universidad que ya avizoro. Torre. Verja de hierro. Césped. Arquitectura morisca de relumbrón. No se parece en nada a la de La Habana..." (p. 297)

Por otro lado, genera interrogantes al final, tales como: ¿se repetirá la narración en un ciclo de nunca acabar?, ¿será otra vida?; en fin, como decía Julio Ortega en *La contemplación y la fiesta*: "hay otra novela después de la última página".

Saldivia es un desplazado espiritual. Vivía sobre unas creencias que a su vez tronchaban en unas realidades. Desaparecidas sus realidades, se esfuman

las creencias y queda flotando en la nada.

La desaparición de esas realidades sin que él lo haya notado es posible por su desarraigo. Este desarraigo lo ha convertido en un exiliado moral con un anticastrismo equilibrado por su rechazo de su realidad (Puerto Rico).

Por lo tanto, nos quedamos con un hombre sin mundo tanto en términos subjetivos como ontológicos; y..., sin mundo en términos sociales también. O sea, un espectador ante dos realidades que se le dan como en un escaparate. De ahí su crisis, sus luchas internas, su actitud crítica que señala defectos a uno y otro lado: por eso es un *Francotirador*... de ahí su capacidad histriónica de pasar por lo que no es, de "camouflage", de atacar todo.

Sin embargo, ser un francotirador, también implica una soledad, una vulnerabilidad, un riesgo... también eso está en la novela.

La técnica y la estructura y los niveles de la obra están determinados por la creación de este personaje. Así, la novela, además de ser una "épica de personaje" (cosa que explica su continuidad más allá de su fin), además de esto, requiere que el personaje se transforme en la problemática misma que se plantea.

Por eso Saldivia es algo más que un cubano que va o no va a Cuba; que va como contrarrevolucionario o como revolucionario. Saldivia personifica una lucha de principios; el problema del liberal, el problema del nacionalista, etc., frente a la revolución socialista y a su deber como intelectual ante su mundo.

La estructura del género —novela de personaje— es tan intensa que el personaje mismo la porta. Esto, sería más propio del cuento. De ahí que la novela sea el cruce de dos cuentos largos o "nouvelles"...

enseñar es pervertir

Por Miguel Donoso Pareja

Juan García Ponce conoce a Musil y se apoya en él. Lo hace ahora sin eufemismos, a partir del recurso fácil —y por lo mismo muy funcional— del maestro de literatura que, en el devenir de su curso, habla sobre *La realización del amor*.

La cuestión, por cierto, implicaba un desafío: enfrentarse a Musil en su propio terreno, ya no como influencia, entonces, sino como referencia. Y García Ponce sale bien librado, a pesar de una que otra tiesura en los diálogos que, a ratos, no puede evitar.

*El libro** se abre con una clave fundamental: "Enseñar es pervertir." Así, el conocimiento como pérdida de la

inocencia se vuelve, como dice el propio Musil, en el sustratum de los "hombres de la posibilidad", es decir, con la "facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder, a lo que es, más importancia que a lo que no es".

De allí, por eso, que la relación que va estableciéndose entre el maestro del cuento y una de sus alumnas —situación que es propuesta analítica, acertada y minuciosamente por García Ponce— sea "viva y sea tan concreta y al mismo tiempo pueda ser otra, como si estuviera dividida en dos y esas partes nunca se tocaran, a pesar de que las dos le pertenecen y las dos son ella".

Planteado así —a partir de Claudine, la protagonista de *La realización del*



amor—, el problema va afirmándose y, al mismo tiempo, diluyéndose, llegando a un punto en que, precisamente por abstraerse, se concreta. El maestro —Eduardo— lo señala, en los siguientes términos: "...al final ella es una sola y encuentra la unión y lo otro, lo que está fuera y dentro de ella: su amor".

En esta novela —como en *La bañera*— García Ponce muestra, creo que definitivamente, su madurez de escritor. Desmenuzando una situación dada, funcionando analíticamente —lo cual señala una vez más sus ligas con la literatura y la filosofía alemanas—, el autor de *El libro* ajusta su idioma, lo adecúa —desnudándolo— a una atmósfera que no necesita complicar con grandes entrecruzamientos de planos ni de tiempos para que sea densa y rica.

Su fuerza, en realidad, radica en la situación misma, en la manera de exponerla y en el manejo de las ideas que, en manera alguna, se desvincula de la acción ni del mundo emotivo de los protagonistas del drama.

Así, la narración lineal, tradicionalísima, va marcando una estructura clara, casi preceptiva y según los cánones de lo que era —y es todavía para algunos— "saber escribir una novela", esto es, con planteamiento, nudo y desenlace.

Este proceso está marcado por una palabra alemana que García Ponce puntualiza que es intraducible: *vollendung*; y significa "una realización última, una consumación, que está un poco unida a la muerte de lo que se alcanza, así que en cierta forma es también un fin o tal vez un nuevo principio, desde un punto absoluto".

En estos términos, el encuentro de Eduardo y Marcela tiene que producirse como realización última, en cuanto tal: nace y muere, se consume, pero simultáneamente permanece, se afianza como absoluto, como punto de partida de nuevas y fungibles consumaciones. Sólo entonces puede tener Marcela su *amor*, que es algo que "está fuera y dentro de ella", que le pertenece como

* Juan García Ponce: *El libro*. México, Siglo XXI, 1970, 158 pp.

absoluto —en cuanto capacidad de amar y de vivir—, pero también como realidad, como posibilidad de que, en un momento idealmente apetecido, se cumpla en su más auténtica y permanente identidad.

Encuentro de sí mismo, en definitiva, la novela propone un personaje femenino que busca su identidad, su derecho a ser por sí misma. “Es muy raro”, le dice ella a Eduardo, “siento que ha pasado muchísimo tiempo y que yo no soy nada. Nunca me había dado cuenta que uno puede perderse así en las cosas. Sólo tú eres real; pero ni siquiera puedo acercárteme”.

El hombre, pues, resulta inasible para ella, a partir de su propia inasibilidad, de su ausencia de realización. Por eso, el amor de él la empuja a diferentes consumaciones, a *su amor*, a un novio al que Marcela podía darle —en la medida de su propio encuentro y en busca de un mayor crecimiento— lo que Eduardo le daba —quitándoselo— a ella.

El “telonazo” final es, quizás, el mayor acierto de García Ponce, que deja al lector una sensación entre dulce y amarga, pero absolutamente real. Ella dice: “...dentro de todo este movimiento en el que apenas nos sentimos, hay quizás un centro único, inmovible, y si uno se deja ser ignorándolo, a veces es posible entreverlo, casi tocarlo, dentro y fuera de uno al mismo tiempo, como una totalidad inconmensurable y como un vacío. Pero el centro está y los caminos hacia él son la única moral. Tú tratate de enseñarme eso y ahora lo sé contigo”.

Y él: “...encontró entre las cerradas hileras de libros conocidos el agujero que creaba entre ellos el que ahora era de Marcela y ese agujero, en el que sólo se hallaba un vacío, estaba lleno de la presencia de ella y se la entregaba”.

Allí, pues, en la ausencia, tenían que identificarse, como dos vidas que no podían coincidir, pero que necesariamente tendrían que encontrar sus respectivas coincidencias, o seguir los caminos hacia esa totalidad inconmensurable, hacia ese centro de cuya existencia tenían, sólo a partir de ellos, conciencia, aun con el riesgo de no hallarlo.



lenin y su herencia

Por Julián Meza

La utopía (en el sentido que Marcuse da a este concepto) sólo tiene dos caminos para objetivarse: plasmarse fragmentariamente en la realidad social o convertirse absoluta o casi absolutamente en práctica social dominante. Hasta ahora, nunca ha ocurrido esto último, y las grandes utopías, decantadas por los mismos hombres que han tratado de llevarlas a la práctica, sólo se han realizado parcialmente. Y esto es precisamente lo que ocurrió a los grandes proyectos y ambiciones políticas de Lenin, elaborados en el curso de lo que Moshé Lewin llama su último combate.*

¿Quiso o no Lenin hacer de la URSS lo que ésta fue a raíz de su muerte y es actualmente? Esta gran interrogante, que se alza por encima de toda justificación mediocre o apasionada, ha permanecido durante mucho tiempo en espera de una respuesta satisfactoria. Los historiadores rusos, atentos a la conveniencia política del Kremlin, están fuera de esta polémica: sólo tienen a su alcance justificaciones mediocres. Por el contrario, apasionadamente (y la pasión está por encima de todo mediocridad), primero Trotsky y más tarde Deutscher respondieron ampliamente a la interrogante. Finalmente, Rudi Dutschke y Moshé Lewin responden también, pero ya no desde la óptica roma que genera el maniqueísmo político al atender tan sólo al binomio Stalin-Trotsky. Trotsky se situó en el terreno de la discusión como participante, como conciencia moral a quien se infligió una derrota, sumamente dolorosa por otra parte. Deutscher habla, más que nada, en defensa de Trotsky. Y Dutschke toma parte en la discusión analizando el problema en función de acontecimientos políticos actuales, trasciende las limitaciones propias del maniqueísmo político y la estupidez de quienes creen en la reversibilidad de sucesos políticos pasados.

Moshé Lewin, destacado historiador de origen polaco, autor de *La Paysannerie et le pouvoir soviétique* y *Le grand débat*, analiza minuciosamente los combates políticos librados por Lenin en sus últimos años de vida: la implantación de la Nueva Política Económica (Nep), el problema de las nacionalidades (o asunto de los georgianos), las dificultades y disputas habidas en torno al problema del monopolio del comercio ex-

terior, y lo que ha dado en llamarse el “testamento” político de Lenin. En su opinión, aunque no lo diga explícitamente, todos estos combates los perdió Lenin: sus proyectos fueron sistemáticamente burocratizados y prácticamente anulados por Stalin.

En primer lugar está la Nep, verdadera intrusa en el contexto de los planes (¿o acaso sólo hubo siempre nada más que improvisaciones?) de los bolcheviques hasta el momento en que toman el poder, encaminada a sacar a la agricultura y —en términos generales— al país del marasmo en que estaban sumergidos. Pero la Nep, al mismo tiempo que estaba orientada hacia esto, también estaba destinada a hacer concesiones a los capitalistas, locales y extranjeros (para Lenin, en este momento, la amenaza de la contrarrevolución ya no proviene de la burguesía; el peligro real lo constituye la pequeña burguesía, el campesinado), con lo cual se produjo un notorio desconcierto en las filas de los bolcheviques, en el Partido e incluso en el propio Lenin, que así lo confiesa. En función de esta política se produjo un conflicto de proporciones también considerables en torno al problema suscitado por el monopolio del comercio exterior, respecto del cual discreparán Lenin y Stalin: los resultados de este enfrentamiento fueron similares a los producidos por sus diferencias en torno al problema de las nacionalidades.

Esta situación trajo como consecuencia la introducción del término “capitalismo de Estado”, que ya en ese momento y principalmente en lo sucesivo habría de provocar un sinnúmero de malentendidos y tergiversaciones no sólo en la URSS sino en las “democracias populares” surgidas a raíz de la Segunda Guerra y, con mayor amplitud, en los lineamientos políticos de la inmensa mayoría de los partidos comunistas del Este y del Oeste. Sin embargo, en un terreno más inmediato, lo significativo radica en el hecho de que el principal objetivo de la Nep fue el de conceder a los campesinos “una fuerte dosis de capitalismo a cambio de ‘lo demás’, a saber, el poder político en manos de los bolcheviques”: operación, como señala el mismo Lewin, hasta cierto punto ventajosa, pero llena de peligros, pues esto contribuiría a la burocratización del poder.

En segundo lugar está el llamado asunto de los georgianos, en relación al

* Moshé Lewin: *El último combate de Lenin*. Editorial Lumen, Barcelona, 1970, 212 pp.

cual, por vez primera quizá, se dejó ver claramente la oposición de Lenin al burocratismo (no así al autoritarismo) de Stalin. Éste empezó a mostrar su amplia capacidad de maniobra como politiquero y demagogo, y se sometió a Lenin sólo cuando lo consideró provechoso en beneficio propio, es decir, cuando propiciaba la centralización del poder en su persona.

Conjuntamente, todas estas cuestiones desembocan, por diferentes caminos, en un punto fundamental para entender cómo fueron barridas una a una las perspectivas del desarrollo económico y político consecuente al primer Estado obrero del mundo. Tanto la implantación de la Nep como las resoluciones tomadas por Stalin en torno al problema de las nacionalidades trajeron como consecuencia (lógica, si se toman en consideración las condiciones de atraso económico de Rusia) la centralización de poder (cuyo ejercicio habían perdido los soviets hacia 1919), primero en el Partido, después en el Comité Central, y finalmente, en una sola persona, el *gensek*, es decir, Stalin. Así, la dictadura del proletariado se convirtió en dictadura del Partido y, más tarde, en la de un solo hombre.

En este punto es fácil entender que el poder conferido al Partido por el mismo Lenin ("el Partido es la más sólida raíz de la dictadura") llena el "doble vacío" patente en la falta de un proletariado y la carencia de una infraestructura económica; no por esto puede deducirse, como asegura Lewin, que "toda la responsabilidad de ciertos fenómenos, como la contracción progresiva del poder político descrita anteriormente" sea producto del error de Lenin al conferirle un puesto central al Partido en su estrategia. "Lenin —añade el autor— sabía que, en la situación en que se encontraba su régimen, lo político se antepone a lo económico, pero la idea de que tal preponderancia pudiera prolongarse en forma durable le intranquilizaba." De esto se encargaría Stalin mediante el uso desenfrenado del aparato burocrático y el ejercicio del autoritarismo: "órdenes, nombramientos, desplazamientos de oficio", que, no previstos en la teoría ni en las leyes, en la práctica pasarían a ser la realidad del Partido.

La conclusión que se impone es sencilla: la Revolución de Octubre dio a los bolcheviques el poder político, mas no así una fuerza social ni la posibilidad de conquistar, mediante la propia revolución, el poder económico.

El último aspecto central del trabajo de Lewin es quizá el más importante: ¿cómo fue posible que la máquina política construida por Lenin y Trotsky se volviera contra ellos?, porque, en definitiva, esto fue lo que ocurrió.

Sin que en ningún momento lo diga explícitamente, Lewin deja entrever que Stalin logró concentrar en sus manos el poder original de los soviets por errores atribuibles en parte a Lenin (que se tornaron irreversibles debido a su postración final y a la incomunicación y vigilancia a que lo sometió el mismo Stalin), y en parte a Trotsky, sobre cuya capacidad política Lenin tenía, con razón, serias dudas.

Por primera vez nos encontramos frente a un libro en el cual se aúnan la sencillez estilística y la exposición crítica exenta de pedantería, con una visión objetiva del conjunto de la problemática del poder soviético durante los últimos años de la vida de Lenin, en especial, y a partir de la muerte de éste. No se trata, por otra parte, de un libro desapasionado y frío, "objetivo" en el mal sentido del término, sino de un libro despojado de prejuicios y sectarismo, que no carga emocionalmente sobre uno u otro de los participantes o espectadores en la última batalla política librada por Lenin. Quizá en este punto sólo sería imputable una ingenuidad a Lewin: creer que la sociedad soviética contemporánea ha superado las taras y desviaciones heredadas del periodo staliniano; el autor considera que muchos "de los objetivos asignados al régimen en lo que se refiere al desarrollo económico y cultural del país han sido hoy alcanzados" y que, actualmente, la URSS ha "entrado en un periodo de evolución interior en que los métodos económicos y pedagógicos sustituyen progresivamente a la coacción administrativa, como deseaba Lenin".

A nuestro juicio, el principal valor del libro radica en contribuir, desde un ángulo visual relativamente nuevo, al esclarecimiento de un hecho político determinante para el desarrollo de la revolución comunista a escala mundial: la posición política y *personal* de Lenin consignada en su "testamento" político, al cual se suma ahora el análisis de los textos proporcionados por las secretarías que lo auxiliaron en sus últimos dictados. La conclusión a que llega Lewin es evidente: Stalin no era más que un déspota, un Robespierre (Deutscher) de la Revolución, a quien, según deseos expresos de Lenin, había que deponer del cargo de secretario general, en tanto que Trotsky sucumbió "a una fetichización del Partido, a un legalismo y a unos escrúpulos que le paralizaban y le impedían responder sin vacilaciones a lo que sus enemigos hacían contra él, como Lenin lo hubiera hecho". Frustradas las intenciones de Lenin (descentralizar el poder político), primero por su enfermedad y más tarde por su muerte, y vistas las cualidades de que carecía Trotsky (falta de: "flexibilidad con los hombres, afición a la táctica, capacidad de maniobra, habilidad para navegar en la 'cocina' política de la dictadura sin inhibiciones ni excesivos escrúpulos) para enfrentarse a sus enemigos, Stalin tenía allanado el camino. Así, llegamos a una conclusión quizá irritante pero inevitable: ni el testamento de Lenin es testamento, ni Stalin ni Trotsky son los testados, y lo único que podía haber contribuido determinante a salvar la revolución hubiera sido la oportuna descentralización del poder soviético.



Editorial Joaquín Mortiz

Cuento y relato en la Serie del Volador

AGUSTÍN YAÑEZ: *Tres cuentos* (4a. ed.), \$ 12.00

MANUEL MEJÍA VALERA: *Un cuarto de conversión*, \$ 12.00

CARLOS FUENTES: *Cantar de ciegos* (4a. ed.), \$ 16.00

JORGE IBARGÜENGOITIA: *La ley de Herodes* (2a. ed.), \$ 16.00

SERGIO PITOL: *Los climas*, \$ 12.00

JUAN MANUEL TORRES: *El viaje*, \$ 14.00

EDMUNDO VALADÉS: *Las dualidades funestas* (2a. ed.), \$ 12.00

SALVADOR ELIZONDO: *El retrato de Zoe y otras mentiras* \$ 16.00

En todas las librerías o en
Avándaro, S. A., Ayuntamiento 162-B
Tel. 5-13-17-14

artes plásticas

las artes plásticas en américa latina

Por J. A. Manrique

La Conferencia General de la Unesco, en su decimacuarta reunión, tenida en París entre octubre y noviembre de 1966 autorizó al Director General a "emprender el estudio de las culturas de América Latina en sus expresiones literarias y artísticas, a fin de determinar las características de esas culturas". Nació así un proyecto que después se definiría en la reunión que la propia Unesco convocó en Lima, en noviembre de 1967. Se han efectuado juntas sucesivas para ocuparse de la preparación de las diversas partes que contempla el proyecto elaborado en Lima. En Quito, en fecha reciente (22 a 26 de junio de 1970) se efectuó la reunión para el estudio de las artes plásticas en América Latina, similar a las anteriores: convoca la Unesco a "expertos", que asisten a título personal, y a quienes encomienda proyectar lo que debe ser la obra; éstos deben atender a su pertinencia y, en su caso, tratar los métodos recomendables, los problemas generales, e incluso a producir un plan base de la obra. A partir del trabajo logrado en cada reunión la Unesco encomienda la redacción de los ensayos.

Se trata, en realidad, de realizar una obra que sea al mismo tiempo instrumento de una "toma de conciencia" latinoamericana por lo que toca a sus manifestaciones artísticas —en el caso de la reunión de Quito—, y que sea también pieza en la cual América Latina se muestre a ámbitos ajenos a ella.

Partiendo de esa idea fundamental, la junta preparatoria de Lima recomendó que al estudiar la cultura latinoame-

ricana se partiera del presente; esto es, que se planteara la pregunta clave: ¿qué es la cultura de esta América?, aunque para responderla se requiriera remontarse en el tiempo tanto como fuera necesario. Esto constituye sin duda uno de los elementos más interesantes del proyecto. También por eso se piensa que cada capítulo, dentro de las diferentes partes del libro, tenga un carácter preferentemente ensayístico, capaz de comunicar ideas y posturas concretas frente al fenómeno artístico, y no sólo de dar información (aunque tampoco este aspecto se descuide); en suma: una obra para la lectura y el subsecuente intercambio de ideas, más que una obra de consulta.

En la reunión de Quito, que pudo trabajar con mucha soltura por el pequeño número de participantes (trece en total), se discutió sobre los fenómenos artísticos del ámbito latinoamericano, presentes y pasados, tratando de encontrar, entre similitudes y diferencias, aquellas líneas generales que de una forma u otra pudieran ser consideradas como troncales y características de la peculiar situación cultural de nuestros países; y buscando algunas premisas metodológicas que pudieran proponerse como comunes a los estudios proyectados. Cada asistente respiró por la herida: se refirió a cosas y casos que él particularmente conocía, y no fueron pocas las sorpresas que el resto de los participantes tuvo en este sentido; aparte de la finalidad primera de la reunión (el programa de un libro concreto), se cumplió así ampliamente otra

finalidad ancilar: la de propiciar el intercambio de experiencias e ideas en una región que, reconociéndose a sí misma como una, tiene sin embargo tan malos canales de comunicación y en consecuencia tan poco conocimiento mutuo.

Se propuso en la reunión que en el estudio del fenómeno artístico latinoamericano se siguieran unas vías generales de método —de 'fenomenológico' podría calificarse— según el cual se partiera primero del examen mismo de las obras, y sólo con base en él se atendiera a todo el complejo de circunstancias y determinantes que las hicieron posibles; esto evitaría la quizá excesiva cantidad de *a priori* extra artísticos con que se suelen juzgar las manifestaciones latinoamericanas. Un consenso general reconoció que en toda obra de arte —y quizá muy especialmente en América Latina— las formas que la constituyen no pueden desligarse de una circunstancia social e histórica, pero que convenía hacer un esfuerzo en el sentido de ver el fenómeno artístico como tal con prioridad a la búsqueda de explicaciones. Se aceptó una fórmula que podría expresarse así: "la obra de arte *en* su función". De tal modo, de las tres partes que al fin se pensó deben constituir el libro, la primera se concibe con un enfoque primordialmente estético, la segunda con uno histórico, y la tercera con uno sociológico. La reunión especificó los contenidos de cada una de esas partes y de los capítulos que pueden formarlas.

Se trató, a base de las experiencias individuales de los asistentes, de que no hubiera tema ni tópico importante del arte latinoamericano que no estuviera incluido, en una u otra forma. Entre algunos de los temas que ofrecen novedad está la atención especial a un arte que se encuentra a medio camino entre lo culto y lo popular, la inclusión de lo cursi, lo "camp" y las manifestaciones "kitch"; la referencia a la actitud alternante "entre el susto y el regodeo", sístole y diástole de una América Latina que se define por su postura frente al "mundo exterior".

En fin, la reunión hizo una serie de recomendaciones específicas sobre el libro en proyecto (incluso de orden tipográfico), sobre posibles redactores y sobre la manera de facilitar, concentrar y mantener el intercambio de información acerca de las artes plásticas de América Latina. El proyecto general de la obra a cargo de la División de Estudios de las Culturas, de la Unesco, se nos presenta como de interés capital en sus fines y su planteamiento; la reunión de Quito parece haber cumplido su misión de definirlo y puntualizarlo por lo que toca a las artes plásticas: las perspectivas son halagüeñas, sobre todo si pensamos que la parte tocante a "América Latina en su literatura" está ya concluida, y que hay un decidido empeño por llevar la idea a su término.



evolución del "cinema novo"

Por Tomás Pérez Turrent

"Cuando empezamos a hacer cine, entre 1959 y 1962, sólo sabíamos con exactitud lo que no queríamos hacer. El resto vendría con la experiencia, con nuestras películas, con la suma de cada estilo, evitando cualquier forma de dogma. No constituíamos un movimiento estético, y no queríamos tampoco ser un partido político; cada uno ha dado su testimonio político como mejor ha creído, ha elegido su camino, ha discutido, ha hecho progresos, ha caído en errores. De la independencia de cada uno de sus componentes ha nacido la solidaridad del grupo. Del año 1959 a la actualidad, nos hemos modificado, hemos crecido, hemos encontrado una solución brasileña a nuestros problemas. La Difilm, nuestra cooperativa de distribución, ha sido un elemento muy importante en esa solución. Actualmente creemos que no hay ninguna diferencia entre hacer una película en 35 o 16 mm, en color o en blanco y negro, con actores profesionales o desconocidos. El terreno de lucha está en las grandes salas comerciales citadinas, pero no olvidamos los 'circuitos alternativos': los cine-clubs, las salas universitarias, etc. Por otra parte, estamos convencidos de que un film sobre la crisis de un intelectual pequeñoburgués o sobre la lucha campesina, un film poético o didáctico, pueden tener la misma importancia. Ésta es nuestra riqueza y nuestro modo de hacer del cine brasileño un instrumento de lucha política y también individual." Con estas palabras define Carlos Diegues, uno de los más significados miembros del "Cinema Novo", el estado actual de ese importante fenómeno cinematográfico, en su artículo "Un cine siempre nuevo".

Con base en lo que hemos podido ver en los últimos dos años (en Cannes, en Río de Janeiro, etc.), constatamos que, en efecto, el cine brasileño se encuentra en una fase de extraordinario desenvolvimiento creativo y, al mismo tiempo que se afirma, se dirige hacia una redefinición de su acción, después de haber superado el momento de la ruptura violenta. Por otra parte, la situación política impone a los cineastas brasileños nuevos términos, sin excluir la posibilidad de un cine clandestino, nuevas tácticas, nuevas direcciones. El trabajo de las personalidades más fuertes, Glauber Rocha, Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, ha dado al movimiento sus raíces profundas, dejando abierto el ca-

mino a toda clase de búsquedas. Lo ganado hasta ahora es un patrimonio común, tanto más valioso en cuanto que ha sido ganado en la lucha, rodeado de innumerables trampas y peligros. El "Cinema Novo" es una valiosa contribución para la reconquista de parte del hombre brasileño —y latinoamericano— de su propia identidad histórica y humana, como pueblo, como cultura, en un violento esfuerzo de negación, de lucha, de rescate. "En un país como el Brasil —añade Diegues— el principal deber de cualquier artista o intelectual es hacer de su actividad un instrumento de revelación y de afirmación nacional. El 'Cinema Novo' es ante todo un cine anticolonial, capaz de denunciar la dependencia nacional, ya sea en forma directamente política o ayudando a la toma de conciencia de los valores específicos del pueblo brasileño. Haremos films de amor con características netamente brasileñas; podremos contar aventuras del *sertão* relacionándolas estrechamente a la situación del país; realizar comedias musicales capaces de despertar en el público el sentimiento de su originalidad étnica o cultural; haremos cualquier tipo de cine en el cual el Brasil, escondido al pueblo por la generación precedente, se revela, explote, sea descubierto a través de un beso, un disparo, una canción; si lo logramos, estos films tendrán la misma importancia que aquéllos que hablen de las alternativas del poder, de las luchas populares, etc."

Después de haber cumplido la etapa de la desmistificación de su realidad social, de la denuncia y la revelación cultural, la vanguardia del cine brasileño se dirige hacia una "poesía antropológica", en la cual lo social y lo individual, lo real y lo fantástico, la política y la tradición, los comportamientos y las estructuras, el subdesarrollo y la violencia, el campo y la ciudad, se sintetizan de manera dialéctica.

Del delirante romancero de Rocha al análisis frío y razonado de Gustavo Dahl, del fresco histórico barroco de Diegues a la fábula antropofágica de Andrade, de la simplicidad de Pereira dos Santos a la suntuosidad cinematográfica del otra vez brasileño Rui Guerra, dentro de las más ricas búsquedas expresivas, el cineasta brasileño descompone "los factores de existencia del tercer mundo", violencia y subdesarrollo, hambre y opresión, según una poética brechtiana, pero sin olvidar las lec-

ciones de Eisenstein, de Orson Welles y Godard, y tratanto de encontrar la realidad cultural del país: el tropicalismo, el primitivismo, la antropofagia. La constante invención estilística no es nunca complacencia esteticista, sino proyecto de análisis de una realidad estratificada, contradictoria, compleja, explosiva, así como una búsqueda de la interpretación profunda de lo real, de la puesta al desnudo de las relaciones subyacentes y decisivas. El cineasta conoce perfectamente aquello de lo que habla y tiene clara conciencia de los nexos "políticos", por eso puede recurrir, de acuerdo con la personalidad peculiar del "autor", a las formas más dispares, a la épica o la didáctica, a la violencia barroca o al testimonio "objetivo", al lirismo o al documento, lo cual no sólo es posible sino necesario y decisivo en el tratamiento personal de los temas y su posibilidad de penetración desde ángulos inéditos.

De las más recientes películas del "Cinema Novo" que hemos podido ver sobresalen varias y sobre todas *Macunaima*, tercer largometraje de Joaquim Pedro de Andrade (*Garrincha, alegría del pueblo, El padre y la joven*). *Macunaima* está inspirada por una novela



de Mario de Andrade, quien junto con Villalobos y Jorge de Lima encabezó el "movimiento modernista" entre los años 1920-30. El film es fábula y autorretrato de un pueblo, del brasileño, ese negro-blanco-indígena, "heroi sem carater", "héroe de nuestra gente", "suma clownesca" del habitante del Brasil. Por un camino al cual concurren la mitología, el folklore, los usos y costumbres del país, la película compone a través de la paradoja, lo grotesco, el humor amargo, un retrato nítido y rico del alma brasileña. A partir de la fábula se llegan a transparentar los problemas actuales del país: el subdesarrollo, el hambre, la violencia, los problemas de raza. Macunaima, el héroe, ha nacido negro, feo y deforme, pero al bañarse en una fuente mágica se transforma en un hombre bello y rubio; de la vida en la selva pasa a la ciudad, vive cómoda y perezosamente a cargo de una bella guerrillera sin más obligaciones que las eróticas. Ha pasado del canibalismo de su origen

amazónico al canibalismo del consumo ciudadano. Su padre y su hermano han llegado también a la ciudad, pero se mantienen al margen de su "éxito". El hermano también ha intentado blanquearse en la fuente mágica, pero sólo lo ha logrado en la palma de las manos. La buena situación de Macunaima termina gracias a un accidente en el que pierde mujer e hijo. Ahora lo encontramos metido en la busca del amuleto mágico que está en poder de un gigante antropófago, a quien vence en el curso de una fiesta demente que se desarrolla ante una piscina desbordante de sangre y plena de miembros, pedazos y troncos humanos. Después de esta última hazaña, Macunaima regresa a su selva primitiva, ya no para devorar sino para ser devorado, como el Brasil devora a sus habitantes.

Sin pretender agotarlos, Joaquim Pedro de Andrade logra captar un sinnúmero de referencias míticas, de estratificaciones de temas, de costumbres, que forman parte del inmenso "archipiélago cultural" que es el Brasil y su síntesis de pasado y presente, selva y ciudad, blanco y negro, amazonia y neocapitalismo, atavismo y política, fábula y crónica realista, tragedia y comedia delirante y lúcida, antropófaga y poética, propone de manera original y penetrante el tema de la identidad cultural del hombre actual de su país. "La antropofagia es una forma de consumo que los subdesarrollados han empleado de manera ejemplar —dice el autor en la presentación del film— desde la época de los salvajes. Hoy, al constatar que la toma del poder de parte de la clase tradicionalmente dominante y conservadora no ha cambiado ni cambiará nunca las cosas, redescubrimos la antropofagia. Todos los consumos pueden reducirse en último análisis al canibalismo. Las relaciones de trabajo y las relaciones entre las personas, las relaciones sociales, políticas y económicas son aún básicamente antropófagas. Todo el que puede devora al otro, directamente o a través de un producto intermedio, como sucede en el campo de las relaciones sociales. La antropofagia deviene institucional aun si se disimula. Los nuevos héroes, en busca de una conciencia colectiva, tratan de iniciar el proceso que los llevará a devorar a quienes hasta ahora los han devorado, pero son todavía demasiado débiles. La Izquierda, mientras es devorada por la Derecha, se agota y se purifica en la autofagia, canibalismo de los débiles. La Iglesia en sus ceremonias, celebra la antropofagia devorando al Cristo; la víctima y el verdugo se identifican y se devoran. Todo —tanto en el corazón como en los dientes— es comida. Entretanto, y de la manera más copiosa, el Brasil devora a los brasileños. *Macunaima* es la historia de un brasileño devorado por el Brasil."

Macunaima, bajo las formas más fantásticas, es una toma de posición lúcida, amarga, dura. Todos sus elementos,



todos sus signos concurren al cumplimiento de un modo de expresión bárbaro que es el que mejor revela el verdadero rostro de una nación, un modo de expresión que tiene su raíz más profunda en el sentimiento de un mundo desnaturalizado, insensato y en proceso de descomposición, anclado en el pasado y sin embargo terriblemente actual. La antropofagia, el recurso a lo grotesco son los mejores instrumentos para su desmistificación. Por otra parte, a través de su personaje, el film encarna los defectos y la sabiduría de un pueblo, su pereza y astucia, sensualidad, cinismo, pasividad, fatalismo, su incapacidad para ir más allá de una trágica presencia activa. *Macunaima* es la primera película del "Cinema Novo" que ha alcanzado un enorme éxito de público, lo que prueba que cuando un pueblo se mira en un espejo profundo es capaz de reconocerse y si se reconoce es capaz de transformarse.

Un verdadero fresco histórico es *Los herederos*, tercer largometraje de Carlos Diegues, reflexión sobre el poder de los últimos 30 años, teniendo como centro a una clase (los terratenientes ante el fantasma de la reforma) y como fondo a un pueblo siempre objeto pasivo de la historia, engañado, instrumentalizado, traicionado. *Los herederos* es, en suma, el retrato esencial del Brasil moderno, de la transformación del Vargas de los años 30 a los coroneles actuales, es decir, de un fascismo al otro.

Bajo la forma de un gran fresco realista, rico, complejo, al cual concurren los más variados intereses privados, dramas familiares, traiciones, crímenes, amistades, amores, Diegues precisa los nudos

reales del poder. La acción de *Los herederos* está determinada por las elecciones de fondo, las alternativas en la carrera del protagonista central, un periodista, entre el rojo y el negro, el revolucionario y el traidor, el luchador en exilio y el alto funcionario. Con una visión articulada, compleja, de hombres y hechos, y al mismo tiempo un análisis riguroso, Diegues redacta el inventario histórico de tres generaciones: una meditación sobre el pasado y un planteamiento de perspectivas, es decir, "el entierro de los fantasmas políticos" y "la memoria como fuente del porvenir". En consecuencia, el film es la elucidación de las razones, causas y circunstancias de una revolución malograda o traicionada, de una continua derrota, el "dónde" de la impotencia presente.

En Diegues la forma de la idea es siempre romántica, es la única recomposición de los componentes esenciales de un país y su gente: la locura, la grandiosidad trágica, el delirio, el énfasis melodramático y la retórica. Su modo de narrar se coloca en el registro de un realismo amplio que sigue el camino de lo concreto a la abstracción; el énfasis, que funciona como elemento de revelación, es también lo que supera el dato real. Inventivo, desesperado, frenético, lúcido y disorgánico, el lenguaje de Diegues señala la recuperación en una nueva síntesis de los sedimentos populares, como el melodrama, la "chanchada" (género popular del cine brasileño), las canciones que marcan los tiempos de la historia, el circo y, por otro lado, las enseñanzas de Welles (cómo no pensar en el paralelo entre Kane y Vargas) y de Glauber Rocha, en cuan-

to a ciertas soluciones visuales. *Os herdeiros*, análisis y expresiones de un país, de una clase social y de su historia; demuestra la conjunción de una actitud moral y política con la pasión por el cine.

O bravo guerreiro marca el prometedor debut de Gustavo Dahl, quien anteriormente había figurado en varias producciones del "Cinema Novo" como jefe de producción, guionista, ingeniero de sonido, etc. El film confirma la constante reinención estilística, la riqueza y la variedad del actual cine brasileño. Se trata de un análisis lúcido y riguroso de la figura del intelectual pequeño-burgués, "una canalla en crisis". Con un examen minucioso, Dahl nos cuenta la "aventura" de un joven, brillante parlamentario y sindicalista, que pasa de un pequeño partido de oposición al gubernamental, en nombre de la acción, de la lucha "desde el interior", del "compromiso justo", sin más resultado que las desilusiones, las traiciones, la quiebra total tanto en el plano político como en el existencial o el sentimental, y sin más solución que el suicidio final.

El lenguaje elegido es depurado, esencial, conciso, hecho de planos y encuadres breves, planos de conjunto y primeros planos; una cámara atenta y distanciada, a menudo fija o en movimientos suaves y funcionales, reproduce con limpieza las líneas estructurales de lo real, los mecanismos y los comportamientos. Lúcido, riguroso, implacable, Dahl elucida la corrupción, la práctica del mercantilismo, las bases de un sistema feudal, latifundista, la relación estrecha entre economía y poder político. El film muestra al desnudo una clase política entre bambalinas, sus compromisos, sus alianzas tácticas, la violencia de sus perros de presa y todo lo que ponen al servicio de la conservación del status y, naturalmente, de sus fines personales; la representación es precisa, plena de riqueza y hace explícito el sentido social de ritos y costumbres. Dahl inserta la materia política en el vivir cotidiano. La política invade la vida entera, está en cada uno de los gestos comunes, del simple paseo por la playa a la asamblea del sindicato, de la visita a los obreros a la comida con los amigos, del trabajo a la velada en el *night-club*. Todo es ocasión de política, la política es práctica y tragedia cotidiana. Gracias a ello podemos comprender que las medidas a medias, que los intentos para cambiar las cosas "desde adentro" y poco a poco, están condenados al fracaso. En el último plano del film encontramos al personaje con una pistola en la boca; esta imagen es seguida por una lenta disolución que se lleva también una esperanza, una ilusión, una vía política, una elección humana.

Brasil, año 2 000, de Walter Lima Jr., *Jardín de guerra*, de Neville de Almeida y *La vida provisoria* de Mauricio Gomes Leite, pueden ser consideradas como

obras menores pero muy significativas del momento actual del "Cinema Novo". La primera es una parábola que utiliza la coartada de la fantaciencia para contar la historia de un hombre que reivindica el derecho al primitivismo. El film, a menudo caótico e inconexo, contiene múltiples referencias precisas a la realidad actual y, en definitiva, la elección de la fábula como medio es una maniobra para evitar la censura. *Jardín de guerra* es una mezcla de lo real y lo fantástico, en la cual se mueven asesinos, terroristas, policías privadas, torturas, y cuyo personaje es una especie de "rebelde sin causa", con bastantes rasgos comunes con los héroes del primer Godard, cuya lucha no supera el plano de la autoconservación física. *La vida provisoria* de Gomes Leite pone en escena un asesinato político en la persona de un periodista, personaje contradictorio, desgarrado entre el afán de "hacer carrera" y sus convicciones personales. Gomes Leite se coloca entre *Tierra en trance* y *El bravo guerrero*, es decir, en el terreno del análisis político en el que la frialdad y el rigor dejan su lugar a lo caótico y el frenesí barroco.

La etapa primitiva del "Cinema Novo" ha sido ampliamente superada. La simple representación, la "denuncia", de una serie de situaciones injustas ha evolucionado hacia la interpretación histórica y antropológica de esas situaciones. De la representación de situaciones límite, la miseria en el nordeste o la favela, se pasó a los problemas ciudadanos que sin abandonar el hambre, la miseria y la violencia cotidiana, intentaban el análisis en profundidad. Una obra muy significativa es *El desafío* de Saraceni (1965), testimonio directo, con-

fesión de impotencia, desfogue rabioso y lírico de un intelectual "progresista" ante la nueva situación del país. Las obras más maduras de los últimos años, de *Tierra en trance* a *El bravo guerrero* parten precisamente del callejón sin salida en que terminaba el film de Saraceni. La elección de este terreno que tiene como sujetos las preocupaciones y contradicciones de la clase media, no tiene como fin la imitación europeizante, culta y pseudointelectual de las burguesías desarrolladas, no es un complaciente "mirarse el ombligo", sino la respuesta a una necesidad concreta, el planteamiento de una hipótesis política y cultural.

El "Cinema Novo" se encuentra actualmente en la encrucijada pues ha llegado a la fase de la reflexión y de la ruptura con sus propias raíces. El lenguaje, que es hasta ahora su mayor adquisición, deberá evolucionar teniendo en cuenta los factores sociopolíticos para comunicar efectivamente con el público (lo que al parecer empiezan a conseguir, a juzgar por los resultados de *Antonio das Mortes* y *Macunaima*). No se trata de establecer la dictadura de una academia a partir de lo ya logrado, es necesaria una proliferación de estilos personales —y para nuestra tranquilidad precisamente esa proliferación se nota en las últimas obras— que impugnen constantemente un concepto de lenguaje, "estadio superior de la conciencia". Por ahora, por sus búsquedas, resultados, proposiciones y soluciones, por la manera como enfrenta el problema de la autonomía del arte y su condicionamiento social, por el modo de relacionar política, cultura, lenguaje y estilo, el "Cinema Novo" es el fenómeno más importante del cine actual.



teatro

el verano de julio castillo

Por Margo Glantz

Asistir a la representación de una obra llamada *El verano*, de un autor casi desconocido en el repertorio internacional, Romain Weingarten, en el teatro *El Granero*, y bajo la dirección de Julio Castillo se vuelve una aventura, porque Castillo nos permite ver una representación en la que el texto, literariamente hablando, es apenas pretexto para demostrar la teatralidad. Y aquí nos hacemos eco de Grotowski cuando éste preconiza la necesidad de que el director utilice sólo aquellos textos que puedan plantearle un desafío. La afirmación es más válida aún si se advierte que toda obra es teatral, siempre y cuando el director sepa hacerla teatral; advertimos también que el texto literario puro apenas si puede servir para un análisis crítico o para insertarlo dentro de los límites banales de una historia del teatro contemporáneo, si la obra no se teatraliza. Afirmaciones ambas que recalcan a su vez otra aseveración de Grotowski: el teatro puede existir hasta sin el texto literario.

Quizás parezca ir demasiado lejos; pero no es así. Imaginemos a Romain Weingarten representado, allá por los finales de la década del 50, entre lirismos mistificados a la Cocteau y ondulaciones metafísicas a la Giraudoux, entre los "dengues" gesticulatorios de un Barrault, o las miradas lánguidas de una María Cazares, y, ¿qué nos queda? Nos queda el teatro que los antecesores del teatro del absurdo construyeron: un teatro que intentaba encontrar un camino siguiendo los lineamientos que había trazado Artaud, buscando con desesperación los límites de la crueldad y los principios del absurdo para teatrificarlos; un teatro lírico instalado en una palabra poética despojada de su contenido teatral, e intentado con la mejor buena fe del mundo. ¿Qué otra cosa es Romain Weingarten? ¿Qué otra cosa puede ser un autor teatral que es más bien un crítico que un dramaturgo? Como Vauthier, Schéhadé y Pichette, aunque un poco anterior a ellos, Weingarten incursiona en la poesía y la pone al servicio del teatro, pretendiendo con ella "la concreción física que Artaud predicara, objetivo que, sin embargo, no logra, quedándose a medio camino, en traslaciones medio simbólicas, medio gratuitas, signos oníricos de la libido, obscenidad grotesca, autodramatismos verbales y, con todo ello, una desnortada, delirante arbitrariedad". (Juan Guerrero

Zamora, *Historia del Teatro Contemporáneo*, tomo I, Barcelona, 1961, p. 324.)

El verano es una obra perdida en la inmensa bibliografía de los ya mencionados precursores del hoy trasnochado teatro de vanguardia. Los textos en que el lenguaje, el humor negro, las reflexiones sobre la muerte, sobre la falta de sentido de la vida humana, se unen al lirismo tradicional del periodo que va de los años 20 a los 40, y los recursos típicos que puso en circulación el surrealismo: la atmósfera sexual de un incesto, los juegos entre racionales e irracionales de la muerte en vida y la locura, juegos que aparecen de manera semejante, aunque con otro contexto, en *Así que pasen cinco años* de García Lorca, otro autor que también sedujo a Julio Castillo.

Así, Castillo rescata un material que aparentemente es de desecho; apoyado en una espontaneidad y en un conocimiento muy libre, pero a la vez muy completo, de la tradición cómica mexicana, sobre todo la de las carpas, logra darnos una obra que nos llega, no por lo que significa intelectualmente, sino por lo que la teatralidad misma nos comunica. Hay que confesarse que al principio no se entiende nada; que en el segundo acto se semientende, y que, sin embargo, cuando la obra termina, hemos entrado en la consumación de un incesto y lo hemos entendido poéticamente, aunque no hayamos percibido la evolución activa de su consecución. La obra se rompe, en apariencia, en pequeños *sketches* en los que Castillo, con sabiduría, mide la comicidad y la tradición; la obra se sigue rompiendo en carreras, en *strip-teases* mentales y concretos, en sonidos porfirianos de salterio, en gesticulaciones de los actores, para lograr, en fin de cuentas, una teatralidad en la que de repente hemos advertido, de modo muy inconsciente, el sentido fundamental de la obra.

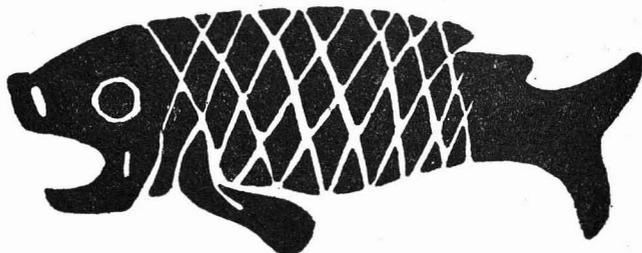
Quizá se trate de un juego, pero con

él, Castillo muestra que es uno de los directores mexicanos que más idea tiene de lo que es el teatro, idea que se ha visto concretada en varias obras que ha montado y que siguen una evolución clara. Con el *Cementerio de automóviles* sorprende a los espectadores; en *Así que pasen cinco años* demostró imaginación y recursos muy variados, en *Los asesinos ciegos* de Mendoza, desplegó toda una serie de *gags* ya tradicionales tanto en las tiras cómicas, como en las caricaturas, o en las obras de teatro de los directores que lo habían precedido. En *Los asesinos ciegos* recordaba a Héctor Mendoza, a Juan José Gurrola; pero en retrospectiva, esta puesta demuestra una asimilación de valores culturales que aunque ya son clisé de la sociedad contemporánea, son ante todo parte de una visión profunda, personal, que Castillo ha logrado expresar en sus puestas dramáticas.

Pero lo que más importa es que esa visión personal recrea un mundo muy mexicano, anclado en lo popular y que se nos manifiesta, no intelectualizado, sino como saliendo de sí mismo, en perfecta espontaneidad. Los ademanes albureros de Adrián Ramos se nos dan en el momento justo y sin que se abuse de ellos. La aparición de los amantes en silueta se produce en el momento oportuno para excitar a los jóvenes y a los gatos, los vales mórvidos de un salterio cristalino se enmarcan en la escenografía *fin de siècle* porfiriana, con nostalgia, pero a la vez con alegría y de repente, sin reiteración, suena un bolero o una canción de los Beatles.

No quiero insistir en lo obvio, no quiero repetir que la actuación de Ofelia Medina, la de Luis Torner, la de Adrián Ramos y la de Sergio Ramos son muy buenas —porque lo son—; quiero insistir en el significado que tiene este teatro dentro del marco del teatro mexicano actual. Para ello me valgo de una comparación inmediata, y trato de situar al autor de la obra en su contexto y al autor de la puesta que discutí, en el suyo.

Romain Weingarten es un autor que vive la guerra del 39, también la Resistencia y la Liberación. Esto lo marca, pero contrastantemente es un autor que vive aún dentro del surrealismo y pretende sumergirse en el sueño y en la imaginación sexual; digo pretende porque no creo que logre comunicarnos una atmósfera surrealista, aunque la puesta



de Castillo sí lo consigue. Este surrealismo, de Weingarten, un poco falso, está habitado fundamentalmente por gatos, símbolos característicos de por lo menos 2 obras de este autor: *El verano* y *Akara*. Además de las preocupaciones políticas y de la intención surrealista, está la actitud crítica y la adopción de una moral dramática basada esencialmente en Artaud. Con este bagaje, el autor francés construye una obra que en sí parece no significar gran cosa; sin embargo, en la puesta de *El verano* adquiere un relieve muy particular. Este brillo, esta realización de valores surrealistas se deben —como ya he dicho reiteradamente— a la sensibilidad y a la imaginación de Castillo. Estos logros bastarían para que el experimento fuese valioso, pero si a eso se agrega la capacidad que Castillo tiene para conseguir un matiz profundamente mexicano, la obra se realiza aún más. Pero decir esto no es más que añadir un elogio; quiero precisar: Weingarten se apoya en Artaud y pretende plantearnos una filosofía dramática de la vida, dramática en el sentido literal del término; recordemos que Artaud preconiza un teatro de la crueldad, y crueldad sugiere de inmediato algo torturado. Sin embargo, la puesta de Castillo dista mucho de ser una puesta torturada; al contrario: su puesta es fundamentalmente vital y este es su mayor mérito. Estamos cansados de asistir al juego interminable de malabarismos verbales en los que la incomunicación y la nada son el juego eterno, aunque el humor negro parezca liberarnos. Aquí, nada de eso: hay humor pero no negro, hay discusiones sobre la vida pero en tono ligero y aunque la obra termina en la glorificación de un incesto, esta glorificación es tan dinámica que el incesto carece del sentido moral negativo que suele dársele y se convierte escuetamente en una manifestación de gran vitalidad.

Quizás pueda achacarse a Castillo la carencia de una problemática esencial, la falta de interés frente a los problemas que aquejan al mundo contemporáneo y la incursión en juegos que son aparentemente baladíes. Con todo, su imaginación teatral, su capacidad para darnos un mundo absolutamente surrealista a la vez que profundamente mexicano son testimonios de que, en última instancia, Castillo ha empezado a poner en práctica varios de los postulados de Artaud: "... Empleo la palabra crueldad en su sentido de apetito de vida..." "Es un monstruo que se ha desarrollado hasta el absurdo, esta facultad que tenemos —los civilizados cultos— de extraer pensamientos de nuestros actos, en lugar de identificar estos actos a nuestros pensamientos. Si nuestra vida carece de azufre, es decir, de una constante magia, es que nos complacemos en mirar nuestros actos y nos perdemos en consideraciones sobre las formas soñadas de nuestros actos, en lugar de dejarnos dirigir por ellos."

viento quemado

el tiempo no es carne a mansalva
es carne hecha de palabras

Tiempo-TíoVivo

de palabras y silencios huelga de pausas nupciales

distancias separadas que se encuentran sin querer amarradas

fuego abierto en va y ven

donde se inventan codo con codo las caras

tropel de manos que se persiguen de espaldas

trompo sin jaula actos temblones con pies de nostalgia

casa que gira en la mirada que pisa los talones de la mirada

casa cántaro en que se encandila la voz impronunciada

cinturón de agua sed a zancadas

sol que perdió el color transparencia que busca su alrededor

viento quemado por las repeticiones del viento

viento quemado en instantes enredados

viento despeñado en ser el mismo perpetuo idéntico

viento presente desterrado y ausente

viento tendido al viento

sólo la palabra puede sostenerte

cuando pende de su silencio

viento quemado

que apagas tu fuego

en el viento

viento quemado

moja tu agua

en

la

voz

viento quemado nudo de fuego y agua voz sin voz

viento quemado que te mareas en el TíoVivo del tiempo

tiempo quemado viento vivo en su muerte

tiempo muerto de vida Tiempo-TíoVivo Tiempo-TíoMuerto

muérete en tu vida

y vive nuestra muerte

viento quemado arco de humo humo que es palabra

para Octavio Paz y Ramón Xirau

CARLOS ISLA

1970



FONDO DE
CULTURA
ECONOMICA

**REEDICIÓN DE UN
LIBRO SENSACIONAL**

Obregón, Álvaro
OCHO MIL KILÓMETROS EN CAMPAÑA

620 pp. Ilustrado. \$ 50.00

Este libro que con toda oportunidad fue preparado y editado por el caudillo sonorensé, actor principal de los hechos que relata, y cuyos propósitos fueron rendir homenaje a todos y cada uno de sus compañeros en las acciones de guerra que libró contra el Ejército Federal y la División del Norte, contiene enseñanzas de suma importancia para la historia y será por ello siempre una obra de consulta imprescindible. La presente edición lleva estudios preliminares de Francisco L. Urquiza y Francisco Grajales, y un apéndice de Manuel González Ramírez. ¡Adquiéralo hoy mismo!

DE VENTA EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA,
AV. UNIVERSIDAD 975, MÉXICO 12, D. F., Y EN TODAS LAS BUENAS
LIBRERÍAS. PIDA INFORMES SOBRE NUESTRAS MAGNÍFICAS
CONDICIONES DE CRÉDITO AL TEL. 524-43-76

**Novedades de
Ediciones Era**



Acontecimiento editorial

**Paul
Klee
Diarios**

484 pp. + ilustraciones

Dos reproducciones a color

Encuadernado

\$ 130.00



De venta en las buenas librerías

Ediciones Era, S. A.

Avena 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44



NOVEDADES

C. MORAZE

La lógica de la historia
244 pp. \$ 38.00

**G. DENTON, M. FORSYTH Y
M. MacLENNAN**

Planeación y política económica en Alemania
Francia y Gran Bretaña
440 pp. \$ 60.00

P. JALÉE

El tercer Mundo en la economía mundial
208 pp. \$ 45.00

J. LAFAYE

Los conquistadores
252 pp. Ilustrado \$ 30.00

VARIOS AUTORES

Apuntes para la historia de
la guerra entre México y los
Estados Unidos (edición facsimilar)
476 pp. \$ 65.00

P. GÄNG Y R. REICHE

Modelos de la revolución colonial
232 pp. \$ 26.00

M. RANDALL

Las mujeres (C. M. 32)
232 pp. \$ 10.00

En todas las librerías
o en Gabriel Mancera, 65 / México 12, D. F.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOZ VIVA DE MEXICO

Títulos de reciente aparición:

Serie Literatura Mexicana:

LM-14 **POESÍA RELIGIOSA DE MÉXICO**
Selección y prólogo: Alejandro Avilés

Serie Voz Viva:

VV-31 **JAIME GARCÍA TERRÉS / Funerales** (poemas)
Voz del autor

Prólogo por José Emilio Pacheco

VV-32 **SERGIO FERNÁNDEZ / Los peces** / (fragmento)
Voz del autor

Prólogo por Margo Glantz

VV-33 **HÉCTOR AZAR / La seda mágica** (auto
sacramental)

Leído por la Compañía de Teatro Universitario y
la primera actriz Ofelia Guilmain.

Prólogo por María del Carmen Millán

VV-34 **EMILIO CARBALLIDO / Yo también hablo de
la rosa** (fragmento) / **El norte** (fragmento) **Te
juro Juana que tengo ganas...** (fragmento)

Voces del autor y actores universitarios.

Prólogo por Juan Tovar

VV-35 **HOMERO ARIDJIS / Antología poética**
Voz del autor

Prólogo por Ramón Xirau

DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL
OFICINA DE GRABACIONES