

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Universidad de Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

DE LAS FUENTES HISTÓRICAS A LAS FICCIONES MODERNAS: LAS
REESCRITURAS DE DOS MITOS DE LA CONQUISTA DE LA LITERATURA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA

Tesis que para obtener el título de

Maestría en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Amélie Marie-Charlotte Courau

Directora de tesis:

Dra. Inés Ferrero Cándenas

2011

Amélie Courau
Maestría en letras hispanoamericanas
Universidad de Guanajuato

Master 2 études hispanoaméricaines
Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle
Directeur de recherche: Hervé Le Corre

**De las fuentes históricas a las ficciones modernas:
las reescrituras de dos mitos de la Conquista en la literatura mexicana contemporánea**

2009/2011

Indice

Prólogo

Introducción

Capítulo I : el mito de la Malinche

A- La Malinche en los fragmentos biográficos originales (Bernal Díaz, Gómara, Salazar); lo que llegó a representar para los críticos contemporáneos (Octavio Paz, Roger Bartra)

- 1) Biografías históricas
- 2) Construcciones teóricas

B- La Malinche en “Las dos orillas” (Carlos Fuentes, *El Naranjo*, 1993): la eterna figura del mito de la *femme fatale*

- 1) Malinche y Aguilar: dos traidores; el punto de vista del hombre
- 2) Lenguaje y poder
- 3) La Malinche como tentadora: *femme fatale* y “Eva mexicana”

C- Elena Garro (“La Culpa es de los tlaxcaltecas”, *La semana de colores*, 1964) y Carmen Boullosa (*Llanto*, 1992): la liberación de la Malinche

- 1) Características que la Malinche de Garro hereda del mito
- 2) ¿Tragedia o liberación?
- 3) La Malinche en *Llanto*

Capítulo II: El mito del ocaso de la civilización azteca

A- La caída de Tenochtitlán entre mito e historia, entre leyenda épica y leyenda negra

- 1) Ambivalencia de la Conquista
- 2) Características de los discursos

B- Los textos del corpus y el mito del ocaso de la civilización azteca: los elementos de conformidad

- 1) La pintura de la Conquista: dos reescrituras de las fuentes históricas
- 2- La añoranza de una edad de oro: de Tenochtitlán a la Ciudad de México, o la salida del Edén
- 3) Una civilización muerta: ¿el museo como único lugar de sobre-vivencia?

C- La vuelta del pasado precolombino a través del regreso fantástico de los ídolos

- 1) México: una concepción espacio-temporal estratificada
- 2) ¿Silencio de los ídolos?
- 3) Una muerte sin fin: de lo mítico a lo fantástico

Conclusión

Proyecto de investigación para una tesis doctoral

Anexo

Bibliografía

Prólogo

Antes de entrar directamente al estudio que nos toca en el presente trabajo, haría falta reparar en la cuestión bibliográfica y considerar el estado de las investigaciones en el momento de proponer esta tesis. ¿Qué se ha escrito sobre el tema hasta ahora, cómo ha sido tratado hasta la fecha?Cuál es la originalidad y la novedad del presente estudio?

Para empezar, quisiera hacer hincapié en los primeros obstáculos y dificultades con los que tropecé en cuanto al tema que me interesa. Tenía la intención, en un principio, de estudiar dentro del marco de la literatura el tema de la construcción de una identidad mexicana. Caí así, antes de empezar a investigar, en la trampa del mito. En efecto, como lo veremos en el cuerpo de la tesis, el mito es un espejismo: se presenta como una realidad obvia, incuestionable, cuando no es más que un concepto sin verdadera realidad, sin profundidad, que prohíbe cualquier análisis por su opacidad y falta de profundidad. Caí en el mito de la “identidad” como en una trampa. Además, me enfrenté al escepticismo de algunos de mis compañeros investigadores mexicanos: era yo una estudiante extranjera que quería conocer “lo mexicano”; ciegamente, erraba en efecto en el terreno del estereotipo, del prejuicio, el cual es, según Roland Barthes, precisamente el del “mito”. Fue en el momento de ponerle a la supuesta “identidad mexicana” la etiqueta de mito que pude empezar a problematizar el asunto que iba a trabajar, considerándolo como una *representación*, una *construcción*, y no una *verdad* cultural. La teoría del semiólogo francés Roland Barthes sobre el mito (*Mythologies*, 1957) estará expuesta ya desde la introducción de la tesis; es bastante sencilla y breve – aunque técnica y esquemática –, y constituye un fundamento metodológico básico y útil a lo largo de la tesis. Siendo una teoría bastante general y básica, la aplicaré al mito tratado al principio de cada capítulo, reservándome la libertad de emanciparme de ella cuando sienta la necesidad. Por cierto, les agregué a los dos niveles del sistema elaborado por Barthes un tercero, el cual constituye el núcleo y el punto de partida de la presente reflexión.

Hagamos ahora un balance bibliográfico de lo que se ha escrito sobre el tema hasta la fecha. A este respecto, tengo un comentario principal: ambos mitos abordados en la tesis, o sea el de la Malinche y el del ocaso de la civilización azteca, han sido ampliamente estudiados por historiadores y antropólogos, pero mucho menos por gente de letras. Las obras literarias que los tratan como un motivo central no son tan numerosas; escogí a Fuentes, Garro, Boulosa y Pacheco por ser los autores mexicanos que más parecen haber escrito sobre dichos temas. Y este comentario nos lleva a otro: si las mismas obras literarias abordando los dos mitos que nos interesan son escasas, los estudios literarios lo serán aun más. Aparte, por estudiar una obra o un autor en particular, no

proporcionan un marco de reflexión general sino que se hunden en lo específico y muchas veces en la paráfrasis. Creo que no exageraría si afirmara que todos los estudios críticos que he leído sobre el corpus me han decepcionado, por no *identificar* los mitos que trataban y relacionarlos a un *hipotexto*, o sea a una “fuente” que no pertenecería a la literatura, sino a la historia o la antropología. Un fenómeno ilustra muy bien este segundo comentario: en la bibliografía de la presente tesis, los únicos estudios literarios que se encuentran son *artículos*; entre las *obras* críticas, se encuentran únicamente estudios históricos, sociales y antropológicos. Por lo tanto, el estudio de los temas que abordo hoy siguen siendo muy puntuales en el ámbito de la literatura. Habría agregar una categoría bien particular de textos que figuran en la bibliografía, en la cual entran obras de Octavio Paz (con *El Laberinto de la soledad*), de Carlos Fuentes (con *Tiempo mexicano* y *El Espejo enterrado*) y tal vez también de Mircea Eliade (con *Aspectos del mito* y *Lo sagrado y lo profano*). Fueron interesantes dichas obras por su relación con el tema de la tesis, pero su aporte fue sin embargo limitado: son obras que se mueven dentro de un ámbito mítico, sin casi nunca analizar el origen y la naturaleza del mito, sin acercarse a ello como a una *construcción* que no sea “natural” y se pueda discutir.

En este trabajo, me propongo dos cosas. Primero, relacionar varios autores de literatura a través de algunas de sus obras, y relacionar algunos textos que se vinculan al tratar de los mismos temas (la Malinche, el regreso de los ídolos antiguos, etc.) con tal de evidenciar la existencia de una red literaria, y de mostrar que existe una preocupación común entre varios escritores mexicanos contemporáneos por asirse de algunos mitos nacionales para liberarse de ellos. Más que enfocarme en la obra de un autor aislado, confinándome en lo específico de su obra, quisiera poner en relación varios textos, estudiándolos más en relación con investigaciones hechas en otro nivel, el nivel histórico-antropológico. Por esta razón se encuentran en mi bibliografía más obras “científicas” que críticas o literarias. Extrañamente, y no por preferencia nacional, me fascinó la lectura de lo que podría ser unas “escuelas” de investigadores franceses que profundizaron en el estudio de la cultura mexicana contemporánea (primero con Jacques Lafaye desde los años 1970, luego con Georges Baudot y Tzvetan Todorov, en los años 1980-1990, y más recientemente con Serge Gruzinski o Guy Rozat-Dupeyron). Mis preocupaciones son un eco a las suyas, y sus investigaciones, aunque no literarias, han alumbrado las mías. Por cierto ellos también reconocen entre sí la existencia de una suerte de “paternidad” intelectual, como si los primeros fueran los “iniciadores” de los siguientes.

Mi propósito sería de cierta forma seguir la “línea” de Guy Rozat Dupeyron, el más recién y atrevido de los académicos mencionados: éste aboga por una reescritura de la historia mexicana, lo cual todavía no se cumple en el ámbito de una “narrativa” histórica, pero sí de cierta manera en literatura. En la presente tesis se trataría en efecto de ver cómo algunas obras literarias mexicanas

proponen una visión alternativa de la historia y de los mitos mexicanos. Me parece que establecer un puente entre los estudios históricos y antropológicos y los estudios literarios sería pertinente en la medida en que las “ciencias” históricas y antropológicas tienen como objeto analizar y estudiar, distanciándose del objeto de estudio, mientras que el “arte” literario pretende interpretar y apropiarse de los mitos en cuestión, o sea crear una nueva narrativa, construir nuevas visiones, sin tener en cuenta preocupaciones de verdad o verosimilitud, como lo demuestran las incursiones en lo fantástico. Se trata aquí, si tal proyecto es posible, de estudiar las reescrituras por parte de la literatura mexicana contemporánea de algunos motivos mítico-históricos que hasta ahora han sido más objeto de estudios “científicos” que de estudios literarios. En otras palabras: quisiera revalorizar el peso y el alcance de los textos literarios en cuanto a asuntos históricos y antropológicos, en la medida en que son ficciones, pero se elaboran a partir de un sustrato histórico real, y sus “desvaríos” no son gratuitos sino revelan tendencias culturales y sociales. Se ha dicho que los mitos constituyen obstáculos al conocimiento propio, una suerte de máscara que impide ver la verdadera cara de un pueblo: los escritores mexicanos, al desmitificar, operan como una *avant-garde* cultural y social cuya obra tendrá una resonancia y un efecto más allá de lo literario.

Introducción

El tema dominante de reflexión histórica y filosófica en el México del siglo XX ha sido el de la “identidad nacional”. A pesar de haberse vuelto un tema excesivamente debatido, y por lo tanto trillado y a veces estereotipado, este tema es revelador de procesos nacionales y humanos profundos, y vale la pena investigar sus fuentes, y la forma que ha tomado hoy. Sin embargo, la “identidad mexicana” no será nuestro objeto en la presente tesis; considerar los textos que se han escrito sobre este asunto nos lleva en efecto al estudio de otro objeto histórico vinculado: la Conquista de México. Nos propondremos, pues, analizar algunas reescrituras de dos mitos de la Conquista en la literatura mexicana contemporánea.

La primera pregunta que plantearemos es la siguiente: ¿por qué escoger mitos *de la Conquista* como objetos de estudio? La independencia mexicana, conseguida en 1810, y la revolución que ocurrió un siglo después, fueron elementos decisivos en el deseo de constituirse como nación emancipada y autónoma. Samuel Ramos habla de la Independencia y de la Revolución de 1910 en los términos siguientes:

En el fondo de la historia, ambas revoluciones no son sino dos manifestaciones del mismo trabajo social: emanciparse de España fue lo primero; fue lo segundo emanciparse del régimen colonial; dos etapas de una misma obra de creación de una persona nacional dueña de sí misma.¹

Tras tres siglos de tutela española, el país, frente a sí mismo, se encontró desconcertado, confrontado a una crisis de identidad:

Por vivir fuera de la realidad de nuestro ser nos hemos rodeado de un ambiente caótico [...] y en los momentos de desorientación, nada hay mejor que recogernos en la intimidad, que volver al solar nativo. Así se han rejuvenecido siempre los hombres o aun los grupos humanos, cuando han atravesado por crisis de ofuscación o debilitamiento de sus energías. Entre nosotros, ese retorno a la tierra habrá de darnos la salud física y moral necesaria para recobrar la confianza en el porvenir. Es consolador observar que desde hace algunos años la conciencia mexicana se ha propuesto realizar un verdadero esfuerzo de introspección nacional.²

¿Qué quiere decir Ramos con “volver al solar nativo”, o “ese retorno a la tierra”? En el contexto de concentración sobre sí mismo aludido por el escritor y concebido por oposición al estado de dependencia hacia la metrópoli española, se ha tratado mucho de reflexionar sobre un periodo determinado: el de la Conquista³, precisamente. ¿Por qué optar por aquel momento histórico entre todos? Qué valor simbólico es el suyo? La Conquista representa el primer encuentro entre los

¹ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y de la cultura en México*, p.26

² *Ibid.*, p.92

³ Se trata más precisamente del periodo que va del 8 de noviembre 1519 al 13 de agosto 1521, fechas que corresponden a la entrada de los conquistadores en la ciudad de Tenochtitlán y a la caída de ésta.

conquistadores y los indígenas, cuya reunión compone el pueblo mexicano actual; aquel acontecimiento constituye por consiguiente el acta de nacimiento de la nueva “nación”, o por lo menos de la nueva entidad nacional que nació entonces, bautizada “Nueva España”: “la conquista se presenta como el punto central que nos dará la clave de todo acaecer en el nuevo continente; indica ésta el nacimiento de América a una nueva vida; señala el instante del vuelco más significativo en su destino”⁴, escribe Villoro. La Conquista mexicana tiene el valor de una matriz, es el punto de “origen” del México tal y como lo conocemos, y por esta razón llegó a constituir un *mito* fundador mexicano. Se impone como el génesis del país, a partir del molde bíblico, estableciendo de cierta forma a Cortés y a la Malinche como a otra pareja originaria, de cuya unión nacería otra “humanidad”. Los dos mitos que se estudian en las páginas que siguen están directamente vinculados con esta pareja originaria: se trata del mito de la Malinche en tanto Eva mexicana, y el del ocaso de la civilización azteca, consumado por Cortés, el “padre” de los mexicanos de hoy. Hace falta detenerse aquí y precisar que se tratan de dos *mitos*, o sea de dos *idées reçues*: no los admitimos como auténticos e incuestionables, sino como *construcciones* culturales, representaciones artificiales. A lo largo del presente trabajo, los vamos a estar cuestionando a través de algunas obras literarias que decidieron retomarlos para producir una nueva interpretación de ellos.

¿En qué sentido entendemos la compleja noción de “mito”? La primera acepción en la que vamos a manejar el término es la definición clásica heredada de la Antigüedad griega, proporcionada por el Diccionario de la Real Academia (DRAE): “Relato situado fuera del tiempo histórico y protagonizado por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo, o grandes acontecimientos de la humanidad”; esta definición explica cómo, por constituir el fundamento, el momento inaugural de la historia mexicana moderna, la Conquista se ha vuelto un asunto “mítico”. Cabe sin embargo distinguir entre la definición del mito que acabamos de dar, y la que remite a la noción de *idée reçue* y que expondremos más abajo. La Conquista tiene relevancia al nivel de las reflexiones identitarias nacionales por ser un asunto “mítico”, o sea por remitir al origen del pueblo mexicano, y constituye un acontecimiento *explicativo* de la “esencia” mexicana, o más bien de lo que se ha hecho la “nación” mexicana, si admitimos la función antigua del discurso mítico. Los “mitos de la Conquista” que analizaremos en este trabajo tienen que ver con la segunda acepción del término “mito”, que explicamos más abajo en la introducción.

Es por lo tanto natural que se haya discutido y teorizado mucho sobre la “mexicanidad” mediante referencias a la época de la Conquista y al pasado anterior a aquel periodo; sin embargo, tales debates han tenido lugar, por la mayor parte, en el ámbito de la historia o de la filosofía.

⁴ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p.46

Escogemos aquí analizar el tratamiento del mismo tema, pero desde el ámbito literario. Sobre el asunto de la Conquista, la producción histórica es pletórica: “si nuestra pretensión es el acceso a un conocimiento ‘más autentico’ y escribir un relato de este encuentro, si no nuevo, por lo menos diferente, tendremos que atravesar estas capas discursivas sedimentadas desde hace siglos sobre este momento histórico”⁵. El estudio de la historia, una “ciencia” humana, pretende llevar a un “conocimiento”, a una “verdad” histórica; sin embargo, es equivocarse aprehender la historia como un conjunto de teorías inmóviles, ya establecidas: para Samuel Ramos, “si concebimos la historia como debe concebirse, no se nos aparecerá como la conservación de un pasado muerto, sino como un proceso viviente en que el pasado se transforma en un presente siempre nuevo”⁶. Nos toca hoy día proceder a un trabajo de relectura de los discursos producidos sobre la Conquista, un trabajo de exploración casi arqueológica de esa “densidad discursiva” que menciona Rozat como un obstáculo mayor al conocimiento de aquel acontecimiento histórico fundamental. Mas, ¿acaso este trabajo sólo se puede emprender desde los campos de la historia o de la filosofía?

Los “mitos de la Conquista” sobre los cuales nos vamos a interrogar, el de la Malinche y el del ocaso de la civilización azteca, se oponen a la definición de la historia según Ramos que dimos más arriba. ¿Cómo entendemos aquí el “mito”, en qué consiste la segunda acepción que mencionamos más arriba, si no remite a un relato de los orígenes? El mito concebido como *idée reçue*, *cliché*, es un lugar común, una idea demasiado repetida que uno ya no se molesta en cuestionar. El marco teórico sobre el cual fundamentamos esta otra acepción del “mito” es la obra de Roland Barthes, *Mitologías* (1957). Para el francés, la *doxa* propagada por el mito es la imagen que la burguesía (o la clase que detenta el poder) tiene del mundo y pretende imponer a éste; la estrategia de los dominantes consiste en llenar el mundo entero de su visión del mundo, presentándola como una realidad eterna, inmutable, “natural”.

¿Cómo se estructura tal sistema? ¿Cómo se produce el mito según Barthes? En el sistema semiótico propuesto por Barthes, el signo lingüístico consta de dos partes: el significante y el significado; consideramos que este nivel lingüístico corresponde al nivel de las representaciones históricas de la Conquista en general. Luego viene un segundo nivel, el nivel semiótico o mítico, que transforma el signo lingüístico en mero significante al que se va a atribuir otro significado; esta nueva combinación constituye el mito. Este esquema es el que propone Barthes:

⁵ Guy Rozat Dupeyron, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista mexicana*, p.17

⁶ Samuel Ramos, *Op.cit.*, p.25

Nivel lingüístico	1-Significante, sentido	2-significado, concepto
	3- Signo	
Nivel mítico	I- SIGNIFICANTE	
	II- SIGNIFICADO	
III- SIGNO		

Al transformarse en significante mítico, el signo lingüístico conserva una huella del primer nivel pero su sentido se tuerce, se distorsiona; el nuevo sentido que adquiere está cargado de una “intencionalidad”, se politiza. ¿Pero cómo *adquiere* un nuevo sentido? ¿Quién se lo atribuye? En esta pregunta reside la opacidad del mecanismo de creación del mito moderno: el tipo de mito del que habla Barthes es una *idée reçue* que muchos adoptan sin saber de donde sale y muchas veces la toman como “natural”, Roland Barthes dice “despolitizada”:

El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación. (*Mitologías*, 239)

La función de la literatura, la cual podría incluirse en la teoría de Barthes como un tercer nivel, consiste en cuestionar el carácter despolitizado, natural, del nivel mítico. De la misma manera que el signo lingüístico se vuelve el significante para el signo mítico, el signo mítico se vuelve un significante para el signo literario. La significación del signo mítico se tuerce y adquiere un nuevo sentido, forjado por la literatura; este nuevo sentido, y las capas que preceden a su producción, son precisamente lo que nos interesa identificar.

La literatura se hace en el contexto de la presente tesis una herramienta de desmitificación particularmente adecuada, por esta razón resulta relevante examinar el tema de los mitos de la Conquista desde el ámbito literario. ¿Por qué? La definición *justa* de la historia propuesta por Ramos se podría relacionar con cierto concepto de la literatura; en efecto, la literatura no es ajena a un “proceso viviente en que el pasado se transforma en un presente siempre nuevo”, en la medida en que consiste en una sucesión de obras, en una creación perpetua y nunca acabada. Si no se ha podido dar una definición satisfactoria de la literatura, uno de sus principios más esenciales es el hecho de siempre cuestionarse, contradecirse y, obrando así, renovarse siempre; lo propio de la literatura es agrietar las estructuras cuajadas, como lo son los “mitos” tal y como los describe Roland Barthes.

Debido a la “densidad discursiva” de los textos históricos sobre la Conquista, así como a su diversidad, acceder a una “verdad” de la Conquista mexicana se ha vuelto una tarea casi imposible; el obstáculo mayor siendo el etnocentrismo denunciado por Spengler, que tiene que ver con la ideología “burguesa” o dominante mencionada por Barthes como causa del mito:

El pensador occidental ignora los necesarios límites en que se encierra la validez de sus asertos; no sabe que sus ‘verdades incommovibles’, sus ‘verdades eternas’, son verdaderas solo para él y son eternas solo para su propia visión del mundo; no cree que sea su deber salir de ellas para considerar las otras que el hombre de otras culturas ha extraído de sí y afirmado con idéntica certeza.⁷

Frente a tal balance, la literatura propone una alternativa interesante: su propósito no es conocer o juzgar, sino imaginar e inventar. No apunta hacia *este* mundo, sino hacia el *otro*; no asienta las verdades establecidas, sino que las subvierte. Ansia por salirse del marco, el de los mitos erigidos y de las concepciones etnocentristas.

¿De dónde viene esta voluntad de agrietar los dos mitos de la Conquista planteados aquí? ¿Por qué insistir en que son meras construcciones artificiales, demostrando tal opinión elaborándolos otra vez? Se trata de reactivar el mito, de dar que pensar al lector: ¿por qué Bernal Díaz del Castillo habló de la Malinche como lo hizo? ¿Acaso fuera el único punto de vista justo de ella, o el más “auténtico”? En el presente estudio, proponemos considerar las representaciones de la Malinche y del ocaso de la civilización azteca como construcciones míticas “primeras” (en el caso de los textos históricos) y “segundas” (en el caso de los textos literarios contemporáneos), poniendo de realce la existencia de factores que guían la elaboración de cada representación (poder, imaginación cultural, religiosa, etc.) según la época y el punto de vista del autor.

La *reescritura* del mito significa su re-elaboración, su re-creación; ¿qué sentido, nuevo o no, los textos del corpus les van a atribuir a los mitos citados? Abordaremos las obras del corpus en tanto “palimpsestos”⁸, es decir escritura en segundo grado, concebida como un acto de re-descubrimiento, de desmitificación, y elaborada, de manera más o menos directa y transgresiva, a partir de textos históricos “oficiales” de la Conquista. Estos constituyen así un “hipotexto”, el primer nivel mítico, a partir del que los autores van a pensar su propia reconstrucción de los mitos (el de la Malinche, y el del ocaso de la civilización azteca): midiendo las modificaciones efectuadas por los autores entre las representaciones históricas, míticas, y ahora literarias, podremos entender la significación que éstos atribuyen a su propia versión de dichos mitos.

⁷ Oswald Spengler, *La Decadencia de Occidente*, [1918], p.51

⁸ En el sentido en el que Gérard Genette emplea el término en *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, Collection «Points essais», p. 16: « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau » (« un pergamino cuya inscripción inicial ha sido borrada para dibujar otra que no la llega a cubrir completamente, de tal manera que se puede leer por transparencia lo antiguo debajo de lo nuevo » ; la traducción es mía).

Capítulo I
El mito de la Malinche

A- La Malinche en los fragmentos biográficos originales (Bernal Díaz, Gómara, Salazar); lo que llegó a representar para los críticos contemporáneos (Octavio Paz, Roger Bartra)

1) Biografías históricas

Esta parte no es propiamente literaria; se propone estudiar las dos capas del esquema semiótico-mítico expuesto por Roland Barthes en *Mitologías*. En dicho esquema se distinguen un primer nivel (semiótico, o aquí histórico pues lo constituyen las crónicas o los testimonios de la Conquista) y un segundo nivel (nivel mítico, o sea cómo se distorsiona la significación del primer nivel para adquirir otras connotaciones).

¿Qué papel o utilidad desempeña el presente texto en el cuerpo del trabajo de tesis? El estudio de la capa histórica-mítica es fundamental - aunque no debe ser extenso pues no se trata de un análisis propiamente literario - : gracias a ello se puede identificar la naturaleza y los rasgos del “hipotexto”⁹. Solamente a raíz de tal trabajo se puede establecer la relación de intertextualidad entre los textos históricos y los textos literarios del corpus seleccionado; solamente a partir de tal trabajo se podrá identificar las bases histórico-míticas escogidas por los autores del corpus y medir las transformaciones operadas por éstos, así como su significado.

Estudiar las biografías¹⁰ “oficiales” de la Malinche no tiene como propósito saber quién fue la verdadera Malinche, sino estudiar cómo su personaje mítico ha sido construido desde el principio, según la imaginación y las relaciones de poder de su época. El mayor biógrafo de la Malinche fue Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia general de las cosas de Nueva España*. El capítulo XXXVII de dicha obra constituye un homenaje al papel de la Malinche en el éxito de la Conquista. La alianza de la india, descrita como mujer honrada, con los españoles no está percibida como una traición, sino como una salvación, como lo parecen demostrar sus propias palabras en discurso indirecto: “Dios le había hecho mucha merced en quitarla de adorar ídolos ahora y ser cristiana”¹¹. El mero hecho de que la estructura del fragmento sea muy parecida a la de una novela de caballería¹², indica ya que la mente del escritor está muy influenciada por los géneros populares de la época.

⁹ Terminología establecida por Gérard Genette en *Palimpsestes*

¹⁰ No son “biografías” en el sentido tradicional, sino fragmentos de crónicas de la Conquista.

¹¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia general de las cosas de Nueva España*, capítulo 37

¹² Este género es el más popular en España en aquella época y que empieza a perder su popularidad hacia 1550 con las parodias picarescas. Los libros de caballería evoca el periodo de las cruzadas y de la Reconquista y celebran las hazañas de los caballeros cristianos frente a los moros; en esta óptica, Malinche puede ser considerada como una mora cristianizada.

En efecto, el desarrollo del capítulo es cronológico (va de la niñez a la edad adulta de la mujer), y remite a una novela de aprendizaje, con los “escarmientos” característicos de ésta y la ascensión social de la protagonista. El capítulo está escrito de manera muy novelesca, con varias peripecias como articulaciones: el intercambio de las niñas¹³, el reconocimiento de los padres que la abandonaron y su arrepentimiento¹⁴, pero sobre todo el rescate de Malinche por Cortés, parecido al de una princesa desconocida por su príncipe. El capítulo también tiene la función de legitimar la posición social de la Malinche: en aquella época, Cortés se estaba esforzando por legitimar al hijo Martín que tuvo con la intérprete, y para eso era preciso demostrar la honradez de la madre¹⁵. Es de notar, por lo mismo, que Bernal Díaz empieza la historia de Marina con una genealogía, como si hablara de un noble caballero. La biografía de Francisco Cervantes de Salazar va en el mismo sentido; leemos en efecto que existen dos versiones de la historia de Marina: era hija de esclavos o de padres ricos, pero según el cronista, la segunda versión es la “más verdadera”: “la [primera opinión] es que [...] era hija de padres esclavos [...]; la otra y más verdadera es que fue hija de un principal que era señor de un pueblo”¹⁶. Así, Bernal Díaz presenta la triple caída de la mujer (su abandono, su supuesta muerte y su cualidad de esclava) como una injusticia, y el “rescate” por los españoles como el restablecimiento de la posición social inicial, o de la posición social que merece. Bernal Díaz insiste en el carácter noble de “doña Marina” y en su lealtad mediante hipérboles: es una “excelente mujer” que “manda absolutamente entre los indios en toda Nueva España”. Para Salazar, “esta india se aficionó [...] a los [españoles]” y está “alumbrada por Dios para no hacerles traición”¹⁷. Por lo demás, varios de los mayores cronistas insisten en su cualidad de cristiana, para salvarla de la acusación de paganismo e idolatría satánica dirigida por los cronistas cristianos a los indígenas: Francisco López de Gómara presenta a la Malinche y a sus compañeras como “los primeros cristianos bautizados de toda la Nueva España”¹⁸, y Bernal Díaz la llama exclusivamente por su nombre cristiano, “Marina”, lo cual revela que la acepta como una de los suyos. En el capítulo mencionado de la *Historia*, la primera intervención de Marina es un acto de merced: cuando encuentra a su familia en el parlamento de Cortés, la perdona como Jesús perdonó a sus verdugos; este episodio no es un detalle gratuito por parte del cronista, sino que éste lo menciona con tal de demostrar la índole de buena cristiana de la mujer. De manera paradójica, su destino infeliz de ésta resulta proporcionarle felicidad y hacer de ella una mujer agradecida, porque le

¹³ Dice Bernal Díaz que los padres de la Malinche la entregaron a una pareja de esclavos cuya hija se murió, y pretendieron que era Malinche la que se había muerto.

¹⁴ Según Bernal Díaz, durante un parlamento de Cortés en la región de Tabasco, de donde viene la mujer, vinieron los padres de ésta y se parecían tanto a ella que fueron descubiertos y le pidieron perdón.

¹⁵ Ver Juan Miralles, *La Malinche, raíz de México*, p.32

¹⁶ Francisco Cervantes de Salazar citado en *La Malinche, raíz de México*, pp.320-321

¹⁷ *Ibid.*, p.321

¹⁸ Francisco López de Gómara citado en *La Malinche, raíz de México*, p.320

permite llegar a formar parte de la comunidad cristiana: según Bernal Díaz, ella declaró “que Dios le había hecho mucha merced en quitarla de adorar ídolos ahora y ser cristiana” (*Historia verdadera*, p.420). El último aspecto característico de la Malinche, y lo más importante, que aparece en las biografías históricas es su papel de intérprete; Cortés la nombra mediante una metonimia: Marina es su “lengua”. Ella es la segunda “lengua” del conquistador, cuyo otro intérprete es Jerónimo de Aguilar y al que complementa:

Doña Marina sabía la lengua de Guazacualco, que es la propia de México, y sabía la de Tabasco; como Jerónimo de Aguilar sabía la de Yucatán y Tabasco, que es toda una, entendíanse bien; y el Aguilar lo declaraba en castellano a Cortés.¹⁹

Por lo tanto, la lengua y la comprensión del otro aparecen como elementos decisivos en el éxito de la Conquista, cuyo engranaje clave es Marina: “fue gran principio para nuestra conquista [...]. He querido declarar esto, porque sin doña Marina no podíamos entender la lengua de Nueva-España y México.”²⁰ Los elementos rescatados por los historiadores son básicamente las informaciones que los cronistas apuntaron:

[Malinche] was born in a Nahuatl-speaking province of the Aztec empire; she was abandoned at ten or eleven by her mother, the queen, who gave her away to some Mayan merchants with instructions that she be killed (1). The queen felt that she was thus assuring her son, a child by a second husband, the succession of her throne. The Mayan merchants, instead of killing Malinche, sold her in bondage to the Tabascan chief who in turn gave her to Cortés (2). From the moment she revealed her linguistic talents until the conclusion of the conquest, she was Cortés' constant companion (so constant, in fact, that the Aztecs confused his name with hers and called him Malinche too). Clever and quick, she soon mastered Spanish and thereby eliminated the services of Gerónimo (3).²¹

En este texto, volvemos a encontrar la infancia de Malinche y su abandono (1), cómo los indígenas la regalaron a Cortés (2) y sus crecientes capacidades de traducción (3); el único hecho aseverado por los historiadores es su papel de intérprete: no se trata nunca de la Malinche en cuanto amante de Cortés o traidora de los indígenas; estos dos últimos aspectos se desarrollarán de manera oscura e informal en el lapso que separa las crónicas del ensayo de Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad* (1950).

2) Construcciones teóricas

¿Como evolucionó la imagen de la Malinche? ¿Cómo la consideran los ensayistas contemporáneos? Siglos después de los cronistas españoles, mexicanos y europeos se preocuparon por conocer la “visión de los vencidos”²², y no sólo la versión de la Conquista escrita para el rey

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ J. Patrick Mc Henry, *A short story of Mexico*, p.37

²² Título del ensayo de Miguel León-Portilla

español; así que los críticos y teóricos del siglo XX llegaron a matizar la visión que tuvieron los descubridores de la Nueva-España. La Malinche es una figura ambivalente: llegó a representar la madre sufrida, objeto de piedad y de compasión, y a la vez la madre pecadora que se entregó a un amor ilegítimo con Cortés. El mito de la “Chingada”, descrito detalladamente por Octavio Paz en el capítulo de su ensayo *El Laberinto de la Soledad* (1951), “los hijos de la Chingada”, retoma el mito de la Malinche como madre sufrida: “¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la ‘sufrida madre’ mexicana” (LS, 86). ¿Cómo se articulan el mito de la “Chingada” y el de la Malinche? La “Chingada” de Octavio Paz es el arquetipo de la madre sufrida mexicana, es una figura abstracta, una alegoría constituida por varias ocurrencias femeninas mexicanas particulares, como la Malinche o la Llorona; es la abstracción y la universalización de algunos rasgos femeninos. ¿Cuáles rasgos? El hecho de ser abandonado por el hombre y de temer por el destino de sus hijos. La leyenda escrita de la Llorona aparece por primera vez en las crónicas indígenas, reproducidas en *La Visión de los vencidos*; constituye el “sexto presagio funesto” de la llegada de los conquistadores:

Muchas veces se oía: una mujer lloraba, iba gritando por la noche; andaba dando grandes gritos:
-¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos!
Y a veces decía:
-Hijitos, ¿a dónde os llevaré? (VV, 24)

El mito de la Malinche se superpone a veces con el de la Llorona mexicana por un rasgo común, el de llorar su culpa por la muerte de sus hijos; la Malinche, en cuanto a ella, llora a los suyos, los que se mueren en la Conquista por su abandono. Por tal crimen, el alma de la Llorona está condenada a vagar en un limbo eterno; Roger Bartra estima que la pena de la Malinche es igual a la de la Llorona:

Le fue negada la paz de la tumba. Así, el alma de la Malinche es condenada a vagar sin descanso; Marroquí cuenta que al morir Malintzin un ángel se le apareció, le advirtió que penaría tres siglos, que durante el día las aguas del lago Texcoco serían su sepulcro, y que durante la noche abandonaría aquella tumba, para vagar por la ciudad conquistada exhalando gemidos. (JM, 179)

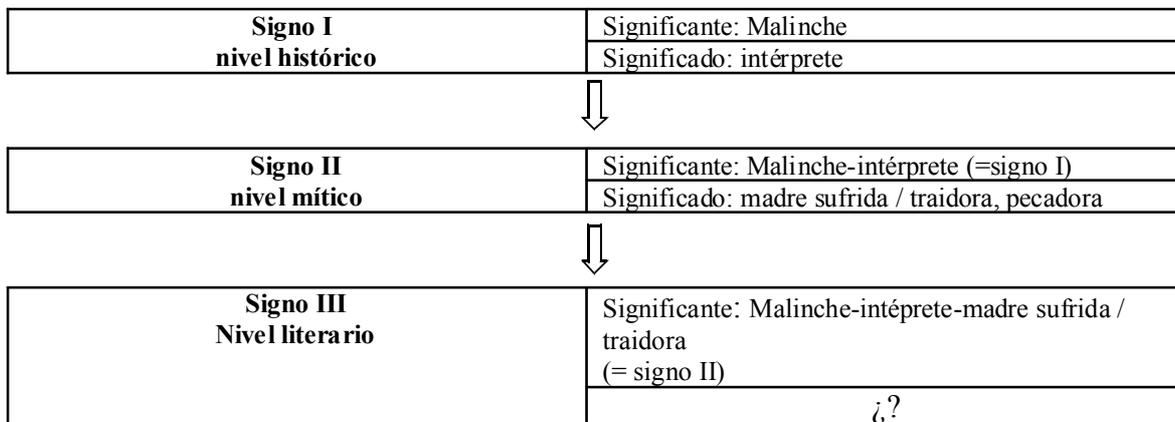
Explica Paz, para seguir con el mito de la “Chingada”, que el verbo “chingar” remite a una agresión violenta, al acto de romper o abrir, así que la connotación más fuerte de la palabra “Chingada” es la violación sexual: “¿Qué es la Chingada? La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “Hijo de la Chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla” (LS, 88). Por otra parte, la figura de la Chingada es análoga a la figura cristiana de María, madre del Cristo crucificado: “El mexicano venera al Cristo sangrante y humillado, golpeado por los soldados, condenado por los jueces, porque ve en él la imagen transfigurada de su propio destino”; es por lo

tanto objeto de piedad, en los dos sentidos de virtud religiosa y de lástima y conmiseración. La Malinche, madre de los mexicanos, fue bautizada Marina, nombre muy parecido al de la madre de los cristianos, María. Sin embargo, para Bartra también, Marina se parece más a una Eva pecadora que a la Virgen María; según él, la Virgen de Guadalupe fue impuesta para corregir la versión mexicana transgredida de la María cristiana que constituye la Malinche. La Marina mítica tendría en ella a María la virgen, y a Magdalena la prostituta.

La “Chingada”, mito al que se relaciona el de la Malinche, es caracterizada, pues, por la fertilidad y el abandono: igual que el violador abandona a su víctima, el conquistador abandonó a la Malinche para regresar a Europa con su hijo, casarse y tener hijos legítimos. Según Octavio Paz, la Malinche es la madre del pueblo mexicano, el cual creció con un padre ausente. Esta visión atestigua de la mezcla de sentimientos inspirados por la figura de la intérprete, quien llega a ser el punto de atracción de los remordimientos sufridos por los descendientes de los conquistadores y por los mestizos. La Chingada es efectivamente un punto de encuentro entre la piedad y el rencor: en “los hijos de la Chingada”, Paz habla de la “Chingada” como de una “Eva mexicana”, una mujer pecadora que transmitió su maldición a todos sus descendientes. ¿Cuál fue su pecado? Paz la asocia con una actitud pasiva, y podemos agregar lasciva; es la mujer que consiente la violación, o más bien es una mujer-cuerpo antes de ser una mujer cerebral y “politizada”: “[La pasividad de la Chingada] es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside [...] en su sexo” (LS, 88). Así, Malinche es Eva por haber sido la amante de Cortés; no porque su unión sea ilegítima, sino por el mero hecho de tener deseos sexuales por el conquistador y por cumplirlos. Esto constituye el “pecado original” del continente hispanoamericano, según Paz, heredado por todos los “hijos de la Malinche”: “Toda mujer, aun la que se da voluntariamente, es desgarrada, chingada por el hombre. En cierto sentido, todos somos, por el solo hecho de nacer de mujer, hijos de la Chingada, hijos de Eva”. También es una Eva simbólica porque cae en la tentación de lo desconocido, es decir la cultura del colonizador, muerde la manzana del árbol del conocimiento, provocando así la expulsión del indígena de su paraíso por culpa de ella. Al hacer de la Malinche una Eva mexicana, Octavio Paz occidentaliza la historia americana puesto que el personaje bíblico, Eva, es uno de los fundamentos de la civilización judeo-cristiana, en la que la mujer es origen de toda culpa, de toda culpabilidad; el hecho de considerar a la mujer como un ser pecador, de hacer de ella el origen del mal terrenal es una herencia clara de dicha tradición.

¿Cómo se puede explicar que la figura histórica de la Malinche se transformara en una figura histórica y ahora literaria? ¿En qué la figura literaria difiere del mito tradicional y por qué?

Para contestar estas preguntas, valgámonos del esquema de la estructura mítica establecido por Roland Barthes en *Mitologías*. Podemos adaptar dicho esquema al caso de la mitificación de la figura de la Malinche a raíz de las reflexiones anteriores:



El paso del nivel lingüístico al nivel mítico es opaco; en cambio, el paso del nivel mítico al nivel literario se puede identificar como una relación de intertextualidad: en varias de las reescrituras del mito de la Malinche se puede identificar un hipotexto, por ejemplo las crónicas de la Conquista mencionadas previamente, o los ensayos de Octavio Paz y Roger Bartra.

B- La Malinche en “Las dos orillas” (Carlos Fuentes, *El Naranjo*): la eterna figura del mito de la *femme fatale*

1) Malinche y Aguilar: dos traidores; el punto de vista del hombre

El mensaje del narrador de este cuento, Jerónimo de Aguilar, puede caber en la frase siguiente: si los españoles lograron conquistar América, fue por culpa de la Malinche; el título de Garro, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, nos indica una intención opuesta, como lo veremos más abajo.. Este texto se presenta como una crónica ficticia escrita desde la ultratumba por Jerónimo de Aguilar, personaje histórico real y testigo *central* de la Conquista²³; éste hace pública su intención de revelar un secreto nunca difundido, que él es el único en conocer, el secreto de la victoria española: si Marina no le hubiera ganado a Aguilar el papel de intérprete exclusivo, éste hubiera derrotado a Cortés, llevando su traición interna al cabo y provocando así una victoria indígena. El discurso de Aguilar vacila entre deseo de justicia colectiva y de venganza personal: su intención es emprender el pleito nunca hecho a la Malinche y juzgar su papel en la Conquista. Este narrador es un hombre amargado y rencoroso que sufrió una doble derrota, una amorosa y la otra social: parece condenado a ser un eterno segundo (segundo intérprete para Cortés, segundo hombre para Marina) y se le atribuye la culpa a la Malinche. Ahora bien: ¿Aguilar acusa a Malinche por haber traicionado a los indígenas, o por haberle traicionado a él? ¿De qué tipo de culpa se trata, “nacional” o personal? El “yo” y la expresión de los sufrimientos, en comparación con el asunto colectivo, son los que predominan en el texto:

La muerte *me* autoriza a decir que *me* parece poco frente a la *humillación* y el *fracaso* que entonces *sentí*. Privado de la hembra deseada, la *sustituí* por el poder de la lengua. Mas habéis visto, hasta esto *me* lo quitó la Malinche, antes que los gusanos *me* la merendaran para siempre.²⁴ (DO, 40)

Hay que tener en cuenta que el retrato de una persona puede variar considerablemente según quién hace el retrato, su perspectiva y sus intenciones; en este texto, está hablando un hombre endemoniado por el recuerdo de la intérprete de Cortés, obsesionado por ella. Hace falta subrayar que el hombre español es el narrador, el sujeto de la narración, y la mujer indígena es el objeto del discurso: la dibuja Aguilar basándose en sus impresiones y sentimientos así que la fantasía del hombre lastimado es la que modela al personaje de la Malinche para hacerla caber, conscientemente

²³ Con “central”, me refiero al su postura de intérprete, o sea el papel de intermediario entre los españoles y los indios.

²⁴ Las cursivas son mías.

o no, en el molde del mito de la *femme fatale*, extremadamente atractiva pero sobre todo condenada por ser ambiciosa y cruel.

Por otra parte, la figura del narrador se dibuja como el reflejo de la Malinche, siendo ambos intérpretes y traidores; por eso la estructura de la narración es muchas veces binaria y simétrica:

Una mujer, indígena como [Moctezuma], Marina, fue quien en realidad lo venció desde su tierra [...]. *Fue ella la que reveló a Cortés* que el imperio azteca estaba dividido, los pueblos sujetos a Moctezuma lo odiaban [...]
Demasiado tarde, pues, *le comuniqué a Moctezuma* que Cortés también era odiado y asediado desde una España imperial tan contenciosa como el imperio mexicano que estaba conquistando.²⁵ (DO, 28)

La relación entre Aguilar y Malinche en este cuento pasa de un extremo al otro: de la posibilidad de un propósito común a la oposición completa, de la atracción al odio. Al principio, los dos intérpretes tienen un papel complementario y forman una cadena solidaria de comunicación:

Mi ventaja inicial era saber español y maya, después de mi larga temporada entro los indios de Yucatán. Doña Marina – La Malinche – solo hablaba maya y mexicano cuando le fue entregada como esclava a Cortés. (...) La versión castellana que llegaba a oídos del conquistador era siempre la mía. (DO, 29)

Pero pronto se rompe la cadena, y la pérdida de complementariedad profesional molesta a Aguilar porque significa la ascensión profesional de la Malinche y su propia caída:

Me di cuenta de que Jerónimo de Aguilar ya no hacía falta, la hembra diabólica lo estaba traduciendo todo, la tal Marina hideputa y puta ella misma había aprendido a hablar el español, [...] me había arrebatado mi singularidad profesional, mi insustituible función, vamos, por acuñar un vocablo, mi *monopolio* de la lengua castellana... (DO, 31)

De la misma manera, Aguilar siente atracción por la Malinche y considera formar una pareja con ella hasta que Cortés la tome como concubina; entonces, Aguilar se vuelve el segundo intérprete de Cortés y el imposible amante de Marina; su relación pasa de la alianza a la enemistad. Aguilar y Malinche son homólogos, sin embargo constituyen reflejos distorsionados, invertidos, ya que la Malinche desea una victoria española y Aguilar una victoria india: dar una primera visión de los dos como seres análogos lleva a una oposición más eficaz. Tal procedimiento estilístico permite en efecto al autor presentar a la Malinche como la “Otra” de Aguilar, es decir como un “objeto” (del discurso y del conocimiento) irremediamente ajeno, una mujer cuya mente y cuyo cuerpo son impenetrables para el narrador. El discurso es para Aguilar la única manera de intentar entender y juzgar a la Malinche, en un esfuerzo de posesión verbal. Testigo infeliz de su doble derrota, Aguilar quiere vengarse transformando póstumamente la victoria de la Malinche en el motivo de su condena: para él, no fue por casualidad o por error si la Malinche traicionó a los suyos, sino que su traición fue una acción premeditada y consciente: confirma aquí la idea de Paz según la cual Marina *es* una Eva mexicana. Aguilar se presenta como una figura de las “dos orillas”, el verdadero

²⁵ Las cursivas son mías.

intermediario entre los españoles y los indígenas por haber vivido entre los mayas:

Cuando me encontraron entre los indios de Yucatán, creyeron que yo mismo era un indio. [...] Así me vieron, pues: tostado por el sol, la melena enredada y la barba cortada con flechas, mi sexo añoso e incierto bajo el taparrabos, mis viejos zapatos y mi lengua perdida. (DO, 41)

Su debilidad, por lo tanto, consiste paradójicamente en entender los dos lados y en sentir solidaridad para con ambos: lo que nos quiere revelar Aguilar a través de este hecho es que la Malinche, a pesar de ser considerada como mediadora “oficial”, representa la traidora por excelencia. ¿Cómo justifica esta opinión? La mujer ya había abandonado completamente a los suyos para entregarse totalmente a los españoles. Según Aguilar, que nunca pudo traicionar completamente a los españoles, la Malinche actuó por puro interés personal y ambición, desdeñando así todo sentimiento de solidaridad o mera humanidad hacia su pueblo para dedicarse plenamente a la causa española:

[Yo tenía] dos patrias; y ésta, quizás fue mi debilidad más que mi fuerza. Marina, la Malinche, acarrea el dolor y el rencor profundos, pero también la esperanza, de su estado: jugarse toda entera para salvar la vida y tener descendencia. [...] Yo conocía las dos orillas. Marina no; pudo entregarse entera al Nuevo Mundo, no a su pasado sometido, cierto, sino a su futuro ambiguo, incierto y por ello, invicto. (DO, 28-29)

En esta afirmación se percibe la empatía, pero sobre todo la condenación moral del narrador hacia la Malinche. Gracias al contraste producido por la demostración del egoísmo pragmático de Marina, Aguilar da al motivo de su propia traición una apariencia de altruismo y nobleza: para él no se trata de salvar intereses personales (rango social, descendencia, etc.), sino de preservar los pueblos indígenas de una masacre española. Que la Malinche goce de impunidad es una idea insoportable para el intérprete; por lo tanto, presenta su abandono por Cortés y su rechazo social como los castigos que se le impusieron antes de morir; la Malinche de Fuentes es una “Chingada”, en el sentido definido por Paz, porque se lo merece. Con tono de piedad, Aguilar concluye su discurso con una pintura patética del destino infeliz de la Malinche:

Pobre Marina, abandonada al cabo por su conquistador, cargada con un hijo sin padre, estigmatizada por su pueblo con el mote de la traición y, sin embargo, por todo ello, madre y origen de una nación nueva, que acaso sólo podía nacer y crecer en contra de las cargas del abandono, la bastardía y la traición... (DO, 40)

La contrapartida de la integración de Marina a la comunidad cristiana es, según Aguilar, su condena social por parte de los indígenas, una forma de humillación pública; nos la expone con tono de triunfo:

Se llamaba Malintzin, que quiere decir “penitencia”. Ese mismo día el mercedario Olmedo la bautizó “Marina”, convirtiéndola en la primera cristiana de la Nueva España. Pero su pueblo le puso “La Malinche”, la traidora. (DO, 38-39)

Sin embargo, es de notar que Marina se convirtió en una figura de traidora mucho después de su

muerte, alrededor del siglo XX; por lo tanto este dato debe de ser una invención del propio Fuentes; además, la significación que el narrador de Fuentes atribuye al apodo “Malinche” es muy probablemente ficticio.

2) Lenguaje y poder

La Malinche de Fuentes aparece como una manipuladora despiadada que pone su belleza al servicio de un proyecto secreto definido de antemano. En efecto, la figura de la Malinche se volvió un mito principalmente por su papel de intérprete: la conquista de la lengua representaba para ella, según el Aguilar ficticio, la conquista del poder y del éxito personal. El cuento establece una clara identidad entre lenguaje y poder que permite entender la competencia feroz que existe entre Aguilar y la Malinche:

Las palabras de paz de Hernán Cortés, traducidas por mí al vocabulario de la guerra, provocaron una lluvia de flechas indias. (...) Comprobé mi poder para decidir la paz o la guerra gracias a la posesión de las palabras. (DO, 37)

Por otra parte, los dos intérpretes, Aguilar y Malinche, están designados de manera metonímica por el término “lengua” (“la segunda lengua del conquistador, [...] doña Marina”, p.21), o sea por su función social. Queda claro que el término remite a la equivalencia lengua/intérprete, propia de la lengua de la época de la Conquista. Por lo tanto, la palabra “lengua” se puede leer en tres niveles de significación; el primer nivel es el del significado literal, es decir el órgano físico, y se puede referir al mero idioma o al papel del intérprete. El narrador profundiza implícitamente la asociación que establece entre lengua y poder para crear otra metáfora: si el poder es un atributo simbólicamente masculino y varonil, y también un órgano físico de forma fálica, la lengua es como el pene. Un delirio sobre las relaciones sexuales de Cortés y Malinche llevan el narrador a tal comparación: “desde el fondo del bosque, del luto, de la bruma, [emergía] la lengua, que era el sexo “verdadero del conquistador, y se la [clavaba] en la boca a la india” (DO, 32-33). Por consiguiente, decir que la Malinche es el “lengua” de Cortés remite a su mera función de intérprete (“lengua” como idioma), a su papel de amante (“lengua” como órgano físico) y a una condición más simbólica de mujer varonil y poderosa (“lengua” como pene). Además, se puede añadir aquí que “Malinche” también era el apodo que algunos indígenas atribuyeron a Cortés, designando a éste en referencia a Marina, como su compañero: este dato histórico es un indicio del predominio del que gozaba la Malinche, y que hacia de ella una mujer de cierta forma “varonil” y poderosa.

Por lo demás, la descripción física que el narrador hace de las partes íntimas de la Malinche parece establecer cierto determinismo entre el sexo y la inclinación natural de la condición

femenina: la mujer es un ser del adentro y por lo tanto, por razonamiento metafórico, también es un ser del misterio, de lo oculto y de la disimulación. A primera vista, la Malinche de Fuentes es una mujer pasiva, comparable con la “Chingada” de Paz, o sea “chingada” por Cortés en el acto sexual imaginado por Aguilar: “lisura de hembra, la imaginé en mi soledad, *recónditos hoyuelos* por donde mi señor don Hernán Cortés ha metido los dedos, la lengua y la verga” (DO, 32). La verdadera naturaleza de la mujer consiste en esconder y ocultar, en el plano físico como en el plano social y político: “[Imaginé] las noches de amor del extremeño y su barragana, el cuerpo de ella, lampiño y canela, con [...] *el recogido y profundo sexo que esconden*” (DO, 32-33). Esta descripción anatómica del ser femenino, que lo asimila con una aparente pasividad, tiene como propósito poner de realce el carácter engañoso de la mujer: tal pasividad no es nada más que una ilusión, porque la Malinche de Fuentes es una manipuladora, una mujer de acción con apariencia de “Chingada”.

3) La Malinche como tentadora: *femme fatale* y “Eva mexicana”

Cayendo en la tentación de lo desconocido, o sea de la cultura y de la lengua del colonizador, expulsando así de cierta forma al indígena de su “paraíso”, la Malinche de Fuentes es una representación de la “Eva mexicana”, una de las numerosas *femmes fatales* de la Historia: al contrario de Bernal Díaz del Castillo quien escoge representar a “doña Marina” como María, Fuentes opta por hacer de la Malinche una Eva. Aunque el término “*femme fatale*” cristaliza de manera muy clara a finales del siglo XIX, con los decadentes y el romanticismo “negro”, y luego con la corriente del *film noir* en los años cuarenta, se puede conjeturar que tal figura existe desde siglos. Patricia Aristizábal Montes define la *femme fatale* como un mito en cuyo molde cabe la figura bíblica de Eva:

La *femme fatale* es la mujer peligrosamente atractiva y en general se describe como una belleza contaminada, perversa, de cabellera larga y abundante; encarna todos los vicios, todas las seducciones y todas las voluptuosidades. Como rasgos psicológicos, se puede mencionar su capacidad de dominio, su capacidad de incitación al mal, su frialdad y su fuerte sexualidad. En el concepto dual del eterno femenino, mientras a la virgen María se la representa como mujer devota, honesta y dulce, a Eva se la ha presentado siempre como la personificación de la *femme fatale*.²⁶

Por el efecto que produce sobre sus víctimas masculinas, parecido a los efectos de la hipnosis, y por el origen misterioso de su poder de atracción, a la *femme fatale* se le acusa de pactar con fuerzas ocultas; Marina es como la manzana del jardín de Edén, un objeto de tentación al que no se puede resistir por la carga maléfica que parece encubrir. Aguilar se queda pasmado frente a la desnudez de la intérprete, una imagen memorable de la cual hasta en la muerte no logra librarse:

²⁶ Patricia Aristizabal Montes, “Eros y la cabellera femenina”, *El hombre y la máquina*, p.19

Esa tarde de marzo del año 1519, ella se desnudó ante mí, entre los manglares, y un coro simultáneo de colibríes, libélulas, serpientes de cascabel, lagartos y perros lampiños, se desató en torno a su desnudez transfigurada, pues la india cautiva, en ese instante, era esbelta y abultada, grávida y etérea, animal y humana, loca y razonable. Y también como si me dijera que lo que esa noche yo no lo vería nunca más. Se desnudó para negarse. (DO, 39)

El narrador percibe a Marina como un ser híbrido, monstruoso, una suerte de vivo oxímoron que pertenecería a la vez al reino racional de los seres humanos y al dominio irracional de los animales y de la naturaleza (“la india cautiva, en ese instante, era esbelta y abultada, grávida y etérea, animal y humana, loca y razonable”, p.39). Su mera presencia al lado del narrador es como un hechizo y le incita a la lujuria:

La sangre me pulsaba cerca de ella; uno de esos casos en los que la simple vista provoca el placer y la excitación [...]. La imaginé revolcándose entre mis sábanas. (DO, 38-39)

La indígena tiene el poder de insinuarse en la mente consciente del narrador y hasta en lo inconsciente de sus sueños: “soñé toda la noche con su nombre, Marina, Malintzin” (DO, 38). El mito de la mujer-demonio es un viejo mito literario, que ya se encuentra en la novela gótica, en el personaje de Mathew Lewis (*The Monk*, 1796), Matilda. Esta es en realidad Satán disfrazado de joven hermosa y pura cuyo objetivo es provocar la caída del prior Ambrosio en el pecado carnal. El mismo motivo del sueño voluptuoso aparece con un función muy similar en dicha novela:

The same lust-exciting visions floated before his eyes: Matilda, in all the pomp of beauty, warm, tender, and luxurious, clasped him to her bosom, and lavished upon him the most ardent caresses. He returned them as eagerly, and already was on the point of satisfying his desires, when the faithless form disappeared, and left him to all the horrors of shame and disappointment.²⁷

Aguilar, igual que Ambrosio, queda obsesionado, hechizado, como si se tratara de una astucia de la bruja-Malinche para paralizarle y dejarle incapaz de oponerse a sus planes de ascenso.

Más que a una bruja, la *femme fatale* se puede asimilar a una especie de vampiro sexual cuyos apetitos oscuros parecen capaces de arrebatar la resistencia y la virilidad de sus amantes: “la Malinche le había arrancado la lengua española al sexo de Cortés, se lo había *chupado*, se la había *castrado* sin que él lo supiera...” (DO, 31); no extrajo el conocimiento deseado bebiendo la sangre de Cortés sino mediante el acto sexual. Una figura de tentadora/traicionera análoga a la Malinche de Fuentes y anterior a ella es la figura bíblica de Dalila²⁸: los filisteos se dirigen a ella para descubrir el secreto de la fuerza de Sansón. Ella logra enamorarle y conseguir su secreto: la fuerza del héroe está en su cabello, por eso no se lo corta nunca. Dalila aprovecha de una noche de amor para cortárselo. En esta leyenda, el cabello es un atributo poderoso y varonil, como la lengua en el cuento de Fuentes.

Para terminar, el exotismo es un rasgo importante de la *femme fatale* porque corrobora su

²⁷ Matthew Lewis, *The Monk*, p. 48

²⁸ Antiguo Testamento, “Libro de los Jueces”, capítulo 16, 19

misterio interior con una apariencia corporal enigmática. En efecto, en la descripción de Aguilar, la Malinche no participa de la universalidad humana, sino que su misterio tiene que ver con lo particular, lo geográfico, es el misterio del continente americano. La Malinche de Fuentes es una metonimia de América²⁹: “era todo esto, como si fuese no sólo inseparable de la tierra que le rodeaba, sino su resumen y símbolo” (DO, 39). El secreto de la Malinche es inasequible para Aguilar como el cuerpo de ésta al deseo del intérprete: “se desnudó para negarse” (DO, 39). El retrato de la Malinche por Aguilar mencionado previamente es en sí un retrato exótico, comparable con un cuadro del Douanier Rousseau³⁰ por ejemplo; repetimos la cita para comprobarlo:

Ella se desnudó ante mí, entre los manglares, y un coro simultáneo de colibríes, libélulas, serpientes de cascabel, lagartos y perros lampiños, se desató en torno a su desnudez transfigurada, pues la india cautiva, en ese instante, era esbelta y abultada, grávida y etérea, animal y humana, loca y razonable. (DO, 39)

El narrador empieza planteando el escenario general, la jungla (“los manglares”); luego, cegado por la belleza de Marina, describe lo que la rodea, es decir los animales tropicales (“un coro simultáneo de colibríes, libélulas, serpientes de cascabel, lagartos y perros lampiños”); termina con la mera epifanía, o sea la revelación del cuerpo anhelado de la mujer deseada. La dimensión pictórica de la escena narrada por Aguilar nos puede recordar la descripción hecha del cuadro de Gustave Moreau (*L'Apparition*, 1875³¹) por el protagonista de la novela de Huysmans, *A Rebours*. En efecto, como ya lo dijimos, la idea de “*femme fatale*” aparece con la novela decadentista (*A rebours* pertenece a esta corriente); además, el cuadro de Moreau representa a otra *femme fatale* exótica del Antiguo Testamento, Salomé³²:

Il avait acquis ces deux-chefs d'oeuvre et, pendant des nuits, il rêvait devant l'un d'eux, le tableau de Salomé, ainsi conçu:
Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé [...] s'avance lentement sur les pointes [...].
Elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles [...] sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.³³

Mientras que la descripción de la escena onírica protagonizada por la Malinche parece un cuadro, aquí lo que pasa es un fenómeno inverso: el cuadro parece una escena real, viva; además, los dos fragmentos presentan varias similitudes⁸. Así, se encuentran figuras del mito de la *femme fatale* mucho antes del siglo XX y del *film noir*: en la cultura cristiana (Dalila, Salomé, Eva), en la cultura

²⁹ En este aspecto la podríamos comparar con la “Rosario” de Alejandro Carpentier, en *Los Pasos perdidos*.

³⁰ Douanier Rousseau, *El sueño*, ver anexo, i)

³¹ Ver Anexo, ii)

³² [Mateo 14:6-12](#) y [Marcos 6:21-29](#)

³³ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, capítulo cinco, citado por Valeria Castelló-Joubert en “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *A rebours*”, p.31; traducción: ver anexo, iii)

antigua, (Cleopatra, las Sirenas), en la novela gótica (Matilda). La Malinche es para Fuentes la *femme fatale* americana. El mito occidental de la *Femme fatale*, en el que Fuentes incluye a la Malinche, tiene su origen en el temor medieval a la bruja, y más generalmente en angustias misóginas ancestrales. El retrato de la Malinche en tanto *femme fatale* realizado por Aguilar se puede interpretar como una manera para representar al “Otro” radical: a través del espejo invertido Aguilar/Malinche se oponen lo masculino y lo femenino, lo occidental y lo exótico, lo racional y lo irracional. Esta figura del “Otro” es de cierta forma una alegoría de lo desconocido, del misterio que no se puede entender; es precisamente lo que representa la Malinche para Aguilar. La irreducible impotencia del hombre español frente a esta mujer indígena despierta el encono del hombre. La frustración del narrador es tal que lo lleva hasta colocar a la Malinche en un molde milenario, el de la mujer pecadora y diabólica; en efecto, el recurso al mito es una forma muy antigua de superar sus incomprensiones fundamentales clasificando a personas o fenómenos en categorías míticas.

C- Elena Garro y Carmen Boullosa³⁴: la liberación de la Malinche

1) Características que la Malinche de Garro hereda del mito

La protagonista de *La culpa es de los Tlaxcaltecas* hereda algunos rasgos del mito de la Malinche fundado por las crónicas de la Conquista. En efecto, Laura vive en un espacio intermediario, como la Malinche histórica por su papel de intérprete entre los españoles y los indígenas. La protagonista de *La Culpa* parece vivir en un margen espacio-temporal ubicado entre dos épocas, dos civilizaciones: su existencia está suspendida entre una vida “verdadera” en la ciudad de México moderna y una existencia mítica en la Tenochtitlán antigua. El espacio en el que empieza el cuento, la cocina, ya es un espacio de tránsito de por sí, análogo a la antesala tradicional en la tragedia clásica: “la cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera” (C, 11). La cocinera Nacha tiene, como en la tragedia clásica, el papel de “confidente”: el lector no está proyectado en plena acción sino mantenido *al margen* de los acontecimientos; no es espectador de las acciones mismas sino del relato de los acontecimientos, de los que se entera a través de la conversación entre Laura y su cocinera.

La protagonista vive entre dos temporalidades opuestas: una histórica, cronológica (la de su vida cotidiana y moderna) y otra mítica (la de sus viajes temporales). El tiempo moderno es lineal, racional, homogéneo y numerable: “en todas las ciudades hay relojes que marcan el tiempo” (C, 20), mientras que el tiempo mítico es circular y no tiene medida: “el tiempo había dado la vuelta completa, [...] se cerró alrededor de mí” (C, 12-13). Las dos temporalidades corresponden a dos caras opuestas de la Ciudad de México: “al anochecer llegamos a la Ciudad de México. ¡Cómo había cambiado [...]! A las doce del día todavía estaban los guerreros y ahora ni huella de su paso” (C, 16). En los viajes fantásticos de Laura aparece la Tenochtitlán mítica en el momento de su caída; estos lapsos están caracterizados por la violencia, la destrucción y la muerte:

Por una grieta se escapaban las mujeres que no querían morir junto con la fecha. Las filas de hombres caían una después de la otra, en cadena como si estuvieran cogidos de la mano y el mismo golpe les derribara a todos. Algunos daban un alarido tan fuerte, que quedaba resonando mucho rato después de su muerte. (C, 27)

La otra cara de la ciudad de México es su vertiente moderna, representada por los tres lugares del relato de Laura: el lago de Cuitzeo, el café de Tacuba y el bosque de Chapultepec. Cada uno remite a un episodio sangriento de la historia de la Conquista y tiene connotaciones negativas; el lago está

³⁴ Elena Garro, *La Culpa es de los Tlaxcaltecas*; Carmen Boullosa, *Llanto*

caracterizado por el vacío (« el lago seco », *ibid.*, p.12), el café por la ausencia y la soledad (“en el café de Tacuba no había nadie. Es muy triste ese lugar”, *ibid.*, p.20) y el bosque por la tristeza y la desolación: “por la calzada vacía se pasaban las horas solas. Como las horas estaba yo: sola en una calzada vacía” (C, 25). Tras haber visto la antigua Tenochtitlán, Laura entiende la causa de tal desolación: la huella invisible, pero persistente, de las masacres de la Conquista (“Los periféricos eran los canales infestados de cadáveres...”, *Ibid.*, p.27) y la grandeza perdida de la ciudad azteca (“El Zócalo silencioso y triste; de la otra plaza, no quedaba ¡nada!” *ibid.*, p.16).

De la Malinche histórica, Laura recibe el papel de intermediario y también el de traidora, aunque Garro lo modifique significativamente. En efecto, el esquema mítico está invertido: el lector se da cuenta de que Laura tiene la piel muy clara cuando su “primo marido” le dice que su mano “está muy desteñida [y] parece mano de ellos” (C, 14). La protagonista también tiene antepasados indígenas³⁵: es hija del mestizaje y por lo tanto, simbólicamente, de la Malinche. El cambio simétrico consiste en lo que sigue: la Malinche de Garro ya no tiene el mismo origen que los “vencidos” de la Conquista, como la Malinche histórica, sino que está ahora del lado de los “vencedores” y de la clase dominante, a la que va a traicionar. Del mestizaje de Laura y de su doble existencia parece nacer la confusión, una suerte de esquizofrenia: cuando el médico le pregunta por su infancia, ella “[no sabe] de cuál infancia, ni de cuál padre, ni de cuál madre [quiere] saber” (C, 24). En efecto, está casada en cada una de las dos épocas entre las cuales vacila: con su “primo marido”, un azteca contemporáneo de la Conquista, y Pablo, un hombre ordinario de la ciudad de México moderna. Existe una incompatibilidad entre las dos existencias, entre las dos uniones ya que rechazan entre sí. Laura declara sucesivamente:

No pude decir [a mi primo marido] que me había casado, porque estoy casada con [Pablo].
(C, 13)
¿Verdad, Nachita, que no podía decirles que [el príncipe azteca] era mi marido? (C, 23)

Laura describe a Pablo como a un hombre muy común (“[repite] los gestos de los hombres de la ciudad de México”, C, 19), representativo de todos los hombres de su ciudad y de su época. Los rasgos principales de la existencia de Pablo son la falta de memoria y de sentido:

Pablo no hablaba con palabras sino con letras. [...] [Tiene] la boca gruesa y el ojo muerto. [...] se le olvida todo. “Este marido nuevo no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día.” (C, 17)

La aparición del marido azteca sucede junto con una luz fuerte que permite la revelación y funciona como una epifanía³⁶:

La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. [...] En ese instante oí sus pasos. No me asomé. Levanté los ojos y lo

³⁵ “[El padre de mi primo marido] y el mío eran hermanos y nosotros primos.” (C, 14)

³⁶ Del verbo griego “aparecer”, “manifestarse: se refiere a un tipo de correspondencia vertical, en la que la revelación visual se vuelve una revelación mental.

vi venir. En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición (C, 12-13)

A partir del encuentro se disuelve el ambiente de olvido y Laura empieza a acordarse de su pasado indígena; la aparición del “primo marido” inaugura los viajes míticos de la protagonista. Antes de este momento, ella tiene intuiciones vagas, pre-conscientes³⁷, cuyo sentido no puede percibir claramente. Por ejemplo, Pablo es un reflejo del “primo marido”, pero es un reflejo de menor calidad: el *primo* marido es, como lo indica el epíteto, el *primer* marido, el más querido. Laura no amó a Pablo, sino al recuerdo inconsciente que éste despertó en ella: “Yo me enamoré de Pablo en una carretera durante un minuto en el cual *me recordó a alguien* conocido, a quien yo no recordaba” (C, 19). Su marido indígena es el espejo a través del cual tiene acceso a su propio pasado, es quien le abre el paso hacia la memoria: “me acordé de que estaba frente a la casa de mi papa, que la casa estaba ardiendo y que atrás de mí estaban mis padres y hermanitos muertos. *Todo lo veía retratado en sus ojos*”³⁸ (C, 21). El México moderno le parece vacío y absurdo a Laura; entreviendo a la antigua Tenochtitlán, ella toma conciencia de que la cara moderna de la ciudad no se puede entender si no se conoce su cara antigua. La protagonista traduce esta idea mediante la metáfora de la tarjeta postal, en la que aparece una imagen (el universo físico en el que vive Laura) y del otro lado un texto explicativo (su pasado): “el tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás” (C, 12). Así, Laura se da cuenta de cuál de los dos hombres realmente es su *primo* marido y abandona al otro, Pablo, traicionándolo de cierta forma.

2) ¿Tragedia o liberación?

El cuento de Elena Garro no tiene un sentido bien definido, más bien plantea preguntas a las cuales no se puede contestar; permite una variedad de lecturas diferentes. Laura, una figura moderna de la Malinche, no es objeto del discurso sino sujeto (al contrario de lo que pasa en el cuento de Fuentes); no es espectadora de los relatos de su vida sino que aparece verdaderamente como la *actriz* de su vida. El cuento es una *re-presentación*, una *repetición* del mito de la Malinche, pero sobre todo una *variación*; es una reescritura que da a la figura mítica la posibilidad de *reinterpretar* su papel y tal vez cambiar su destino. El cuento consiste en un relato escrito en tercera persona; el discurso directo predomina adentro de la narración, permitiendo a Laura contar sus experiencias en primera persona, como testigo e intérprete de su propia vida. La estructura de la obra es muy teatral; empieza *in medias res* con la llegada de la protagonista en un momento crucial

³⁷ Freud distingue tres esferas: lo consciente, lo inconsciente y lo pre-consciente; éste se ubica entre los dos, en la medida en que puede volver a la consciencia.

³⁸ Las cursivas son mías.

de la acción, puesto que viene por última vez al hogar conyugal antes de escaparse con su primo; éstas son las frases que abren el cuento: “Laura apareció con un dedo en los labios en señal de silencio. Todavía llevaba el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre” (C, 11). Nacha, quien desempeña el papel de la confidente, tradicional en la tragedia clásica, es la que da a Laura la oportunidad de contar su historia a un doble destinatario: a Nacha y al lector. La cocinera también tiene un papel paradójico: es la confidente, es decir la condición de producción del relato de Laura, pero también es el personaje que rompe la ilusión ficticia al final. En efecto, al salir Laura “de escena”, actúa de repente como un personaje “ex-diegético”³⁹, o sea una empleada de teatro encargada de dejar el escenario como antes de la representación. Después de la despedida de la protagonista, ordena la cocina, quita las huellas dejadas por ésta y ordena los accesorios que usó:

Después, cuando Laura se había ido para siempre con él, Nachita *limpió la sangre de la ventana*. [...] Miró con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden: lavó *la taza de café*, tiró al bote de la basura *las colillas manchadas de rojo de labios*, guardó *la cafetera en la alacena* y apagó la luz. (C, 28)⁴⁰

La doble existencia de Laura también remite a la idea de una existencia de comediante: vacila entre en una vida “real”, histórica, en el México moderno, y viajes míticos, a-históricos⁴¹. En estos viajes, Laura cambia de identidad, de *papel*, y el elemento que materializa el cambio de identidad es el cambio de *traje*. En la primera escena, el narrador señala que Laura “todavía llevaba el *traje* blanco quemado y sucio de tierra y sangre”⁴² (C, 11); luego, preparándose para ir a ver a su primo, Laura vuelve a “[ponerse] el vestido blanco manchado de sangre” (C, 20): este vestido está claramente asociado con la existencia de la protagonista en la que ésta coexiste con el marido azteca. Laura también es una actriz porque vuelve a *repetir*, a *re-presentar* las escenas de encuentro con el primo; el esquema de estas tres escenas es muy parecido: aparece el indígena, luego vienen los gritos y las visiones de guerra, el primo se despide para ir a pelear prometiendo que va a regresar para buscar a Laura y, finalmente, Laura huye por el miedo que experimenta.

Usar el enfoque interno para dar la palabra a una figura literaria de la Malinche es una técnica inédita cuando Garro escribe *La Culpa...*; al contrario de lo que hace Fuentes en “Las dos orillas”, Garro proporciona a Laura-Malinche una interioridad y una humanidad, y le permite expresar su propio punto de vista sobre su supuesta traición, sacándola de esta manera del molde del mito en el que Fuentes se esfuerza por hacerla caber. En el cuento de Garro prevalece la expresión de los sentimientos en primera persona, omnipresentes por su recurrencia poética: los términos “traición”, “vergüenza” y “cobarde” son los más empleados y aparecen en cada encuentro con el

³⁹ Creo yo el término.

⁴⁰ Las cursivas son mías.

⁴¹ Empleo el adjetivo “a-históricos” en la medida en que estos viajes corresponden a una percepción psicológica del tiempo y no a un tiempo medible

⁴² Las cursivas son mías.

“primo marido”. Por el hermetismo y la ambigüedad del texto, que nunca proporciona claves de interpretación, se puede entender el texto de formas diferentes. La interpretación más pragmática sería una interpretación trágica. En efecto, Laura sufre reminiscencias⁴³; habla de una “traición permanente” y vuelve a repetir el momento de la traición siempre, sin poder evitarla:

Supé que se había acabado el tiempo. Si mi primo no volvía, ¿Qué sería de mí? Tal vez estaba muerto en el combate. No me importó su suerte y me salí de allí a toda carrera perseguida por el miedo. (C, 27)

Siente tanta culpabilidad por su traición pasada y “permanente” que casi renuncia a la vida real para refugiarse en una existencia imaginaria, que tal vez corresponda a su existencia mítica:

Subió las piernas sobre la silla, se abrazó las rodillas. [...] Recargó la cabeza sobre las rodillas. (C, 11)
Me senté en una piedra y me tapé la cara con las manos. (C, 14)

De hecho, el encuentro con el primo marido sucede tres veces, y cada vez Laura huye y lo deja solo en el combate; la impotencia de la protagonista frente a una fuerza ajena que domina sus acciones se puede atribuir al destino trágico de Laura. Esta repetición de la traición expresa la fatalidad de su comportamiento:

‘A la noche vuelvo, espérame...’ - suspiró. [...] Cuando se fue, volví a oír los gritos del combate y salí corriendo en medio de la lluvia de piedras. (C, 15-16)
‘Escóndete hasta el amanecer. Yo vendré por ti.’ [...] Y yo me escapé otra vez, Nachita, porque sola tuve miedo (C, 22)
‘Aquí me esperas.’ Si mi primo no volvía, ¿Qué sería de mí? Tal vez estaba muerto en el combate. No me importó su suerte y me salí de allí a toda carrera perseguida por el miedo. (C, 27)

Por lo demás, se puede considerar que los acontecimientos “míticos” del texto no son acontecimientos “reales” dentro de la ficción, sino que son visiones, alucinaciones, ficción dentro de la ficción. Según el narrador, Nacha y Josefina ven a Laura “[soñando] con los ojos muy abiertos” (C, 22), es decir que la ven en un estado entre el sueño y la vigilia, en una existencia intermediaria, como viviendo aventuras virtuales. Una frase de la misma Laura nos proporciona otro indicio: “[Mi primo] quiso decirme que yo merecía la muerte, y al mismo tiempo me dijo que mi muerte ocasionaría la suya” (C, 12). ¿Acaso el marido azteca sólo existiera en su imaginación, por eso desaparecería junto con la desaparición de Laura, su creadora? La conclusión de tal interpretación consiste en pensar que el peso y el dolor de la traición sufrida se vuelven tan intolerables que la protagonista decide hundirse más en la locura, en la esquizofrenia, para juntarse con su “primo marido” en la tumba. Efectivamente, en la última escena, no aparece el “primo marido”, sólo sabemos que Nacha susurra a Laura: “¡Señora!... Ya llegó por usted...” (C, 28); así

⁴³ La teoría de la reminiscencia expuesta por Platón en el *Menón* es una teoría de la reencarnación según la que los conocimientos o experiencias adquiridos en una vida pueden volver a surgir en una vida siguiente a través de la “reminiscencia”, que el DRAE define así: “facultad del alma con que se trae a la memoria aquellas imágenes de que está trascordado o que no se tienen presentes”.

que el lector no sabe si los dos planes temporales vienen a fusionar por la coexistencia del indígena y de la cocinera, que pertenecen respectivamente a las dos épocas mencionadas, o si la protagonista desaparece sola. Además, ya que los dos planes espacio-temporales se superponen y que su línea parece paralela, no sería ilógico que la muerte del “primo marido”, cuyo destino parece estrechamente vinculado con el Apocalipsis de la gran Tenochtitlán, sea contrapuntado por la de Laura. Otra hipótesis posible sobre el texto es la liberación final de Laura. En tal interpretación, los episodios míticos no son visiones sino verdaderas traslaciones en el espacio-tiempo, acontecimientos “reales”. Dos hechos podrían corroborar esta versión: los huecos temporales de las prolongadas ausencias de Laura y el origen real de las manchas de sangre en su vestido. En efecto, en el tiempo “objetivo”, Laura se queda dos días fuera de su casa tras haberse ido al café de Tacuba; si los encuentros con su “primo marido” no fueran “reales”, no tendrían impacto en el tiempo “objetivo”, sino sólo en la percepción temporal psicológica de Laura: ésta tendría la impresión de haber pasado tiempo con su “primo marido” sin que este tiempo haya transcurrido realmente. El segundo hecho que puede confirmar la interpretación fantástica es la explicación de las manchas de sangre en el vestido de Laura. Ella explica: “[la voz de mi primo] escribió signos de sangre en mi pecho y mi vestido blanco quedó rayado como un tigre rojo y blanco” (C, 15); en la experiencia mítica de Laura, el fenómeno que manchó su ropa es fantástico, sin embargo su efecto está aseverado en el mundo diegético, lo cual, como en un silogismo, hace del hecho fantástico un hecho realmente acontecido.

Para Laura, la fatalidad consistiría en aceptar el destino de mujer sumisa, “chingada” por el hombre. En efecto, nos enteramos de que su “segundo” marido, Pablo, demuestra violencia contra ella, cuando Josefina grita a Nacha: “¡Despierta a la señora Margarita, que el señor está golpeando a la señora!” (C, 19). Sin embargo, la índole de la protagonista queda cambiada tras el reencuentro con su primo, el cual funciona como una suerte de catarsis⁴⁴. Se confrontan entonces la actitud del primo y la de Pablo respecto a la mujer; el buen trato que su primo le proporciona se opone al trato de Pablo: “mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja contra la mujer” (C, 19). Laura afirma que “¡nunca había notado lo que [se] aburría con Pablo hasta esta noche!” (C, 17) y que “ahora [ha] aprendido a no tenerle respeto al hombre” (C, 14), es decir ha aprendido a no aceptar ya la dominación opresiva del hombre sobre ella. El rechazo de la dominación de Pablo afirmado por Laura a través de su marcha final es un acto tan audaz y valiente que influencia a Nacha, por la cercanía afectiva y moral de las dos mujeres. La decisión de Nacha parece aun más atrevida que la de Laura, debido a la diferencia de rango social que existe entre ambas: “Voy a buscarme otro

⁴⁴ Noción establecida por Aristóteles en su *Poética*; según el DRAE: “efecto que causa la tragedia en el espectador al suscitar y purificar la compasión, el temor u horror y otras emociones”.

destino' – le confió a Josefina. Y [...] Nacha se fue hasta sin cobrar su saldo" (C, 29). La actitud final de Laura en este cuento se vuelve una actitud ejemplar y la protagonista pasa de ser una mujer cobarde a una mujer que asume sus deseos y no vacila en desafiar el orden existente y cambiar el destino que el mundo le asigna.

La Laura de Garro ya no es víctima del destino mítico al que estuvo condenada sino que se le ofrece la oportunidad de deshacerse del doble peso que carga: ser indígena y mujer dominada. Laura decide negar un pasado y un presente que la oprimen para unirse con su marido azteca; la unión amorosa resulta ser una vía de acceso a otra existencia, fuera del tiempo histórico. La obra tiene aspectos que recuerdan el cuento de hadas: Laura es como una princesa infeliz esperando al príncipe que la va a liberar y el primo es el príncipe quien la busca incansablemente. En efecto, a lo largo del cuento, Laura está caracterizada por la espera ("te estaba esperando", C, 21, la cocina está separada del mundo por "un compás de espera", C, 11); de manera complementaria, el primo está caracterizado por la búsqueda: "Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando" (C, 15). La unión final de la pareja corresponde al término de la historia, o sea de la narrativa, pero también al término de la Historia, o sea el transcurso lineal y medible del tiempo. A lo largo del texto, nos percatamos de que cada traición (la del lago de Cuitzeo, la del café de Tacuba y la del bosque de Chapultepec) acarrea la salida del tiempo mítico, es decir el regreso al tiempo histórico. En la última escena, Laura decide romper el círculo vicioso de sus traiciones (aunque sea traicionando a su "nuevo" marido, Pablo) escapándose con el primo; esta etapa corresponde al principio de una nueva existencia, el ingreso a un nuevo ciclo mítico. ¿Cómo se produce el paso del tiempo histórico al tiempo mítico? El primo anuncia lo que sigue a Laura: "Los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo". La expresión "quedarse el uno en el otro" puede remitir al acto de amor que permite volver a ingresar la unidad prenatal, anterior a la creación individual y a la Creación de la humanidad; el "tiempo verdadero" corresponde al tiempo mítico, a la eternidad⁴⁵, que se sitúa fuera del tiempo histórico y de sus contingencias.

3) La Malinche en *Llanto*

La novela de Carmen Boullosa titulada *Llanto* maneja ideas muy parecidas al cuento de Elena Garro: reescribe el mito de la Malinche de una manera muy moderna y muy subversiva, a través de una protagonista que también se llama Laura. Igual que en *La Culpa...*, la acción sucede

⁴⁵ El tiempo humano, según Platón en el *Timeo*, es « la imagen móvil de la eternidad »: la eternidad es la temporalidad anterior a la Creación, la temporalidad de los dioses, ajena a toda idea de división de la unidad original y a todo transcurso temporal.

en la ciudad de México moderna. La geografía de la capital está descrita de manera muy realista y alude a lugares simbólicos que remiten al un periodo histórico contemporáneo a la Conquista: “topamos [...] con las esculturas que reproducen la escena mítica de la fundación de Tenochtitlán [...] donde dicen que está enterrado Cortés, donde por primera vez se reunieron Cortés y Moctezuma” (*Llanto*, 64). Sin embargo, la ciudad de México ya no tiene nada que ver con la antigua Tenochtitlán, vuelta irreconocible:

[Moctezuma] volteó de nuevo a Laura y le preguntó que cómo podía ser esto Tenochtitlán, que no había lago, que no había canales, que el aire incluso estaba distinto (...) y después señaló los montes para mostrarle a Laura que estos montes no eran los que rodeaban a Tenochtitlán. (*Llanto*, 64)

Así que es imposible leer los signos que constituyen las esculturas mencionadas ya que, a pesar de tener un significante físico (las esculturas), ya no tienen significado ni referente real (la ciudad de Tenochtitlán o sus vestigios); por eso son signos muertos que los ciudadanos no pueden entender y la ciudad de México es un lugar en el que reina el olvido.

Laura y sus compañeras, como la intérprete de Cortés, son mujeres al margen; en la primera escena en la que aparecen, después de una noche alcoholizada, éstas están fuera de las normas sociales de buena conducta:

Sólo hacíamos el ridículo paseando por el parque en fin de fiesta, no nos importaba mucho, sabíamos que siempre estábamos cerca del ridículo. Si fuéramos hombres, seríamos tres muchachos normales, pero no lo somos. *Ni muchachos, ni normales.*⁴⁶ (*Llanto*, 42)

Así que las tres mujeres son doblemente marginales: por no ser “normales”, o sea por la resaca, y por el mero hecho de ser mujeres y no hombres. Además, el personaje de Laura es una mujer simbólicamente herida⁴⁷, lastimada: su alma está rota, “chingada” en la medida en que Paz nos explica que el verbo “chingar” tiene, entre muchas acepciones, la de “herir, rasgar, violar – cuerpos, almas, objetos – destruir”, “romper y [...] abrir” (*LS*). En efecto, Laura explica:

Tengo el cuerpo devastado, el alma rota y habitando en la desolación, todos los pedazos de que estoy hecha son trozos atrapados en un tiradero, cortada soy, y sería sangrante si el flujo de mis venas aún obedeciera a mi corazón. (*Llanto*, 42)

El ser de la protagonista está partido entre cuerpo y alma, de la misma manera que existe un abismo infranqueable entre el pasado y el presente de la ciudad de México:

Mi inteligencia es un globo de helio, la sujetó a mí a la distancia con un hilo, si me distraigo, suelto el hilo y a la distancia se va, mi inteligencia, la veo pequeña, más pequeña, como un punto en el cielo hasta que ya no es nada, más que viento. (*Llanto*, 43)

Se siente que la existencia de Laura está acompañada de un malestar vago e inexplicable. De la

⁴⁶ Las cursivas son mías.

⁴⁷ Y su herida recuerda la de Claire, la protagonista de *Duerme*, otra novela de la misma autora

misma manera que el pasado de la ciudad está fuera del alcance del presente, la leve pero permanente incomodidad está aislada de su causa, la cual no se puede identificar y no parece existir. El sufrimiento de la protagonista se revela más libremente en los momentos en los que su consciencia deja de ejercer un control completo sobre los pensamientos y actos, es decir en los momentos de ebriedad, por ejemplo: “no habíamos dormido en toda la noche. *Yo había llorado mucho*, Margarita y Luisa se habían reído de mí [...], y seguro eso y el alcohol se nos notaba” (*Llanto*, 41).

Este malestar está vinculado con la falta de sentido de la existencia en la ciudad moderna; el olvido esta a la raíz de la incomodidad de los ciudadanos, representados por Laura: su malestar es un sentimiento de culpabilidad sordo generado por el olvido. Esta culpabilidad no sólo está cargada por Laura, sino que el peso se extendió a todos los “hijos de la Malinche”⁴⁸, es decir a todos los mexicanos, de la misma manera que la comunidad cristiana entera carga el peso del pecado de Eva: “en materia de incomodidad [Laura y Moctezuma] eran lo mismo. Los dos y seguramente muchos más, y lo digo así porque no me atrevo a asegurar que todos, que todos los humanos” (*Llanto*, 103). En este ambiente, algo sigue estando pendiente, incumplido, ¿acaso el acto de memoria? Este acto incumplido está metaforizado con humor por la necesidad que tiene Moctezuma de ir al baño:

Orinó, un chorro tan abundante que no podía ser producto del chocolate de agua de la mañana, una orina ancestral guardada en sus vísceras por un craso error biológico desde el día de su muerte, porque al herirlo rompieron su conducto (*¿será por eso que fue regresado a la tierra en cuerpo entero, para que acomodara sobre ese baño la orina que no debió guardar en si a su muerte?*)⁴⁹ (*Llanto*, 101)

El título de la obra, *Llanto*, podría remitir al libro XII de la obra de Sahagún ("Que trata de la conquista de México"), más precisamente al capítulo IX de este libro ("Del llanto que hizo Moctezuma y todos los mexicanos de que supieron que los españoles eran tan esforzados"); además, el primer agradecimiento del autor al final del libro es para Fray Bernardino de Sahagún y su *Historia general de las cosas de Nueva España*. Así, en la novela de Carmen Boullosa se trata del llanto de la protagonista y del Moctezuma ficticio (“él no pudo contenerse y estalló en llanto”, *Llanto*, 53); pero se trata más generalmente del llanto de los mexicanos, antiguos y modernos, por los trastornos provocados por la Conquista. ¿Cuál es el motivo del llanto de Moctezuma? No lo revela explícitamente la novela, sin embargo podemos emitir varias hipótesis: Moctezuma llega a una ciudad totalmente ajena y se da cuenta de que pertenece a una era y una civilización muertas. Por lo demás, la historia de su vuelta al México moderno es contrapuntada por fragmentos de crónicas y códices de la Conquista que narran diferentes versiones de su muerte; tal yuxtaposición sugiere que su regreso es la respuesta a dos necesidades distintas: vuelve a la época moderna para

⁴⁸ Título de un capítulo del ensayo de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*

⁴⁹ Las cursivas son mías.

provocar un choque espacio-temporal y romper el aislamiento temporal del presente mexicano, pero también para resolver el misterio pendiente de su muerte, aunque este segundo intento falle en la novela, como lo confiesa la autora ficticia.

Por lo tanto, el encuentro entre Moctezuma y Laura constituye una epifanía para Laura, igual que el encuentro de la Laura de Elena Garro con su “primo marido”. La protagonista de *Llanto*, al igual que su homónima en *La Culpa*, está caracterizada por la soledad que siente y por la espera de una unión verdadera con un hombre: “debí [...] decirles cuál era mi desesperado deseo de amor, de qué venía, por qué mi vida parecía suma de sinsentidos, un envase sin contenido” (*Ibid.*, 99). La diferencia entre las dos historias es que, en *La Culpa*, la protagonista viaja al pasado mientras que, en *Llanto*, el pasado personificado literalmente a través de Moctezuma acude al presente. El estado de conciencia de Laura, es decir la disipación de los efectos del alcohol y la creciente lucidez que experimenta, hace la aparición más poderosa, el contraste entre oscuridad mental y revelación repentina más convincente: “no sé qué vi en él que me volvió el alma al cuerpo. [...] Olvidé todo en relación al amor, olvidé cuanto había llorado, y me olvidé a mí” (*Llanto*, 47). El abismo que sentía Laura entre su cuerpo y su alma se llena inesperadamente por la aparición del emperador, provocando una suerte de catarsis en ella: el componente físico y el componente espiritual se reconcilian y se equilibran, su vida recobra el sentido que le faltaba.

Al contrario de Luisa que es antropóloga y tiene un conocimiento exterior, teórico, de quien fue Moctezuma, Laura parece tener una intuición muy personal y muy profunda del hombre. La primera relación de Laura con Moctezuma es la de una madre con su hijo:

Él pasaba [...] de la risa al llanto, y Laura, le acariciaba las manos y lo veía con una mirada que nunca le había visto a ella, como si fuera el hijo que ella siempre ha querido tener y que ese hijo viniera desde otro tiempo, recordando lo que nosotros no sabemos recordar, viviendo en aquello que hemos entre todos destruido. (*Llanto*, 84)

En efecto, es como si Moctezuma viniera de sus entrañas y tuviera que ver con sus datos genéticos, como si formara parte de ella: el azteca es su pasado y su memoria personificados, hechos persona. Pero sobre todo, como Laura y su primo indígena, Laura y Moctezuma son amantes: “Laura y Moctezuma [...] copularon, cogieron, empalmaron: la palabra que usted, lector, escoja” (*Llanto*, 103). Igual que en el cuento de Garro, el amor y la unión física son sinónimos de regeneración y liberación. El final de *Llanto* es muy parecido al final de *La Culpa*: la pareja se une (en el caso de *Llanto*, sexualmente) y desaparece, pasa de una existencia temporal e histórica a una existencia mítica, fuera del tiempo. La unión de la pareja está presentada como un remedio al vacío existencial del que padece Laura, un remedio a la tristeza de Moctezuma frente a la desaparición de Tenochtitlán

El efecto provocado fue tan confortable [...] que les hacía no separarse el uno del otro para

auxiliarse los dos en su dolor, en su incomodidad, ella la estúpido de ser mujer joven y llena de vida a fines en el siglo veinte y en una ciudad situada donde antes estuvo la más hermosa y grandiosa del mundo y ahora es la más poblada, la que tiene más habitantes de todo el mundo y no se si la más enloquecida, y él la incomodidad de haber despertado de la muerte después de siglos, en el mismo sitio donde estuvo su ciudad, con nada que reconocer más que los esqueletos de lo que fueron templos. (*Llanto*, 102)

El orgasmo sucede como un éxtasis, es decir como la posibilidad de salir del cuerpo, de la condición individual y temporal durante un instante; sin embargo, el placer extremo que sienten simultáneamente Laura y Moctezuma no es un éxtasis fugitivo, sino definitivo: su cuerpo se disuelve y se vuelve partículas. El cuerpo constituye el arraigamiento individual y particular de cada uno, el encierro del hombre, sus límites físicas y temporales; por lo tanto, librándose de ello, se puede lograr librarse del tiempo, de la Historia, para acceder a la esfera de lo universal y de lo mítico:

El cuerpo de Laura disolviéndose fue [...] como el vapor es al agua hasta devengar en nada, en partículas dispersas de sí mismas que ya no le recordaban ni sabían que habían sido ella ni que habían sido de ella. ¿Él? Le ocurrió exactamente lo mismo. [...] [Volvió] al aire, a la sabiduría de la roca y del agua, abandonando, tal vez para siempre, la incómoda vertical del cuerpo humano; todo placer, por fin, sin compartimientos, vuelto absoluta y plena entrega donde ni el tiempo ni la lengua ni la costumbre espían qué hacer de quién. (*Llanto*, 105)

La transformación en partículas les permite a los dos volver a una existencia cósmica, total, a un estado antes de la Creación y de la diferenciación de la materia; las partículas vuelven al mar, es decir al origen de la vida, al símbolo de la unidad universal.

Esta transformación de la materia del cuerpo al polvo cargado por el viento remite a la noción de ciclos, constitutiva de la temporalidad mítica, y de regeneración, de re-creación: “en la fantasmoría del mundo nahua es posible la reaparición de Moctezuma II: con perro y todo [...]. Porque el ciclo del tiempo se repite” (*Llanto*, 67). El regreso de Moctezuma sucede “nueve veces cincuenta y dos años después de la caída de Tenochtitlán” (*Llanto*, 87), o sea después de su propia muerte⁵⁰, es decir que el principio de un nuevo ciclo, “el 13 de agosto de 1989”, corresponde a su reencarnación, una nueva etapa de su existencia cósmica. Por tal estructura cíclica, son paralelos el siglo XX de Laura y el siglo XVI de Moctezuma: “esa época se parece a nuestro siglo veinte. A ellos se les murieron los dioses [...], los nuestros, el nuestro, ha muerto” (*Llanto*, 97). Laura puede ser considerada como la última de las favoritas de Moctezuma, las cuales se volvieron polvo, igual que la protagonista. Si cada siglo se concluye con una destrucción, ¿cómo se mantiene la continuidad temporal? Parece que las partículas de las mujeres son las que aseguran el vínculo entre la Historia antes de la Conquista y después de ella, a través de la memoria. La arenilla es

⁵⁰ Los aztecas creían que existían ciclos de cincuenta y dos años; el término de cada uno de esos periodos corresponde a una destrucción, y el principio de un nuevo ciclo a una regeneración; pensaban que el mundo acabaría al final de uno de esos ciclos.

transportada por “el viento recién nacido [...] con que los dioses externaron su enojo” (*Llanto*, 35) así que, en la novela, las mujeres están asociadas con los dioses a través de su rasgo común que es la creación de la materia. Las mujeres también remiten a otro tipo de creación, la creación artística, mediante una alusión implícita a las musas: “There are nine fragments by the fictional authors that inform us about the travelling of the dust particles and this suggests an association with the nine muses”⁵¹. Las nueve musas son hijas de la diosa griega de la memoria, “μνημοσύνη”, *Mnemosyne*; por consiguiente, las mujeres, las partículas, están asociadas con la memoria y la creación: se puede desarrollar esta idea hasta asociarlas con la escritura y la creación literarias. En efecto, la voz de Laura “no suena, es silencio” (*Llanto*, 99): el lenguaje mudo es la mera escritura. Además, las partículas experimentan otra transformación que confirman tal idea: “el polvo, la ceniza, la arenilla se transformo en *tinta*”⁵² (*Llanto*, 36). El asunto central de la novela es su imposibilidad: no se puede tomar el personaje histórico de Moctezuma como personaje literario ya que se desconoce su historia verdadera; así que si la verdad histórica es inasequible, hace falta salir de la Historia para refugiarse en el arte, que es un espacio mítico, fuera de las contingencias históricas. La esfera del arte es un espacio de creación perpetua, de carácter iterativo, cíclico; por eso, al ingresar el tiempo mítico, Laura y Moctezuma también se transforman en una obra de arte, en una pintura:

Por un rato interminable parecieron inmóviles, un cuadro idéntico en su movilidad [...], un lienzo en el que el hábil pintor diera los toques finales: gotas de sudor aquí y allá, revolver los cabellos, relajar, en movimiento uniforme y preciso, los músculos. (*Llanto*, 104).

En efecto, transformándose en una obra de arte, los dos personajes acceden a la abstracción, a la pureza de la idea, a la eternidad, ya que la obra de arte y la eternidad tienen una estructura muy parecida: su materia es ideal y por eso supuestamente inmutable, y ambas esferas se encuentran fuera de alcance de los daños provocados por el tiempo, ya que desconocen la evolución linear, histórica.

Por lo tanto, el cuento de Garro y la novela de Boullosa tienen muchos puntos comunes; para empezar, el hecho de que sus dos protagonistas tengan el mismo nombre es muy significativo: las dos autoras deciden *revolucionar* el mito de la Malinche en el sentido etimológico de la palabra “revolución”, es decir de vuelta hacia atrás (del latín *re-volvere*) hasta regresar al principio de un ciclo nuevo y volver a escribir el mito a partir del punto cero. Efectivamente, las dos “Laura” son figuras muy modernas de la Malinche, que ya no son mujeres rechazadas ni humilladas, sino figuras de la victoria⁵³, puentes entre dos mundos, y no traidoras; son enlaces entre dos orígenes, igual que

⁵¹ Inés Ferrero Cándenas, “Carmen Boullosa’s *Llanto: novelas imposibles*: narrating history and herstory”, 2008, p.12

⁵² Las cursivas son mías.

⁵³ Aquí tendría relevancia considerar la etimología del nombre de la protagonista: viene del latín y remite al laurel, cuyas ramas coronaban la cabeza de los emperadores romanos.

el mar al que vuelven las partículas de la Laura de *Llanto* al final de la novela⁵⁴. En los dos casos están buscadas, anheladas por un hombre valiente en pos de ellas; éste es quien permite a la época mítica de la cual sale reaparecer de manera mágica y total en el caso de *La Culpa...*, parcial en el caso de *Llanto*, bajo la forma de Moctezuma. Las protagonistas se vuelven princesas de cuento de hadas, buscadas por un príncipe valiente mítico. Su salvación ya no consiste en su cristianización, como lo sugirió Bernal Díaz del Castillo, sino en su liberación del tiempo histórico, en su salida de una época moderna agobiante hacia un tiempo mítico, el de los dioses y de los héroes.

⁵⁴ El Atlántico, por el cual llegó Cortés, y que pone en relación a Europa (España) y América (México).

Balance y transición

¿Cuál es el proceso de construcción del mito de la Malinche, a partir de los textos históricos, según lo que acabamos de ver? La representación de la mujer evoluciona de un primer nivel, en que es para los cronistas una mera intérprete y una buena cristiana, hacia un segundo nivel, para Paz y Bartra, en que se vuelve la amante de Cortés, la madre sufrida y la traidora.

¿Qué factores motivaron tal transformación? La descripción de la indígena en las crónicas históricas es la que sigue: Marina fue de un gran auxilio para los conquistadores por ser su intérprete, y es buena cristiana porque les conviene a los españoles enterrar a la corte y a la Iglesia que si se alían con una indígena, no sea una “pagana”. En aquel momento, en efecto, no se presentía la resonancia que tendría el papel de la Malinche *a posteriori*. En el siglo XX, al contrario, se ha reflexionado ya mucho sobre la Conquista y la carga simbólica de la función de la Malinche en la Conquista; tratando de interpretar el papel simbólico de Marina en la construcción del país, los teóricos hicieron de ella, *a posteriori*, una figura casi alegórica, la madre del pueblo, la primera mexicana. Presentando a Malinche como una “Eva americana”, Paz y Bartra proyectan así sobre México, territorio incluido en un continente hasta entonces desconocido, el mismo esquema mítico, o sea *explicativo*, que provee la Génesis bíblica. Se reproduce en el siglo XX lo que ya se puede observar en el siglo XVI: para acercarse a una realidad totalmente ajena a sí mismo, uno recurre a referencias que pertenecen a su propia cultura (se pueden citar muchos ejemplos sacados de las crónicas españolas, como el mito de las Amazonas por ejemplo).

El retrato ficticio hecho por el narrador de Fuentes retoma fielmente los rasgos del mito de la Malinche tal y como lo presentamos: se reproduce casi al idéntico el segundo nivel del esquema semiótico de Barthes para constituir un tercer nivel, la capa literaria. El juicio del hombre español sobre la mujer indígena es despiadado y rencoroso. Al contrario, *La Culpa es de los tlaxcaltecas* y *Llanto* revuelven el mito y lo transforman considerablemente: en estos textos, las protagonistas ya no son figuras de Eva, de chivos expiatorios que van cargando el peso de la traición o del sentido de la culpa humana, sino mujeres fuertes, emancipadas, que poseen una voz y un libre albedrío propios.

En *El descubrimiento de América*, Todorov titula un sub-capítulo “comprender, tomar, destruir”: la enumeración de los tres infinitivos representa aquí para el autor una sucesión lógica de acciones. Tomando a la Malinche como intérprete, y amante, Cortés cumple con un plan estratégico: una de las “armas” principales de la Conquista de México, que va a ser determinante en la victoria

española, es el dominio de la lengua y de la comunicación con los enemigos y así como la comprensión de su cultura y organización social y política. Tratando el tema de la relación entre Marina y Cortés, Todorov afirma que “‘entender’ sirve [en tal contexto] para ‘destruir’”⁵⁵. Si la construcción mítica de la Malinche presenta a ésta como una Eva, la mujer culpable de la salida del Edén, la figura mítica de Cortés se vincula con la caída del imperio azteca. En el capítulo que sigue, estudiaremos el mito del ocaso de la civilización azteca.

⁵⁵ T. Todorov, *La conquista de América (CA)*, p.109

Capítulo II
El mito del ocaso de la civilización azteca

A- La caída de Tenochtitlán entre mito e historia, entre leyenda épica y leyenda negra

En el presente estudio ubicaremos los diferentes tipos de relatos históricos “primarios”, de la Conquista; de ahí, veremos cómo tales relatos adquieren una dimensión mítica y haremos la distinción entre el mito establecido por los conquistadores españoles y el mito de una “visión de los vencidos”⁵⁶. Se explicitarán los rasgos principales de los diferentes discursos míticos para luego ser capaz de reconocerlos en los textos literarios del corpus. Veremos cómo el mito de una “visión de los vencidos” - que designaremos también como el mito del “ocaso de la civilización azteca”, o del cual habla Matthew Restall como del “mito de la desolación nativa”⁵⁷ - es de cierta forma posterior al mito “occidental” de la Conquista, y nos enfocaremos más en aquél que en éste, para considerar sus consecuencias culturales, teniendo en mente que este mito es el que más influenció a los escritores del corpus.

Cabe decir que el campo de las crónicas es evidentemente demasiado amplio para estar abarcado exhaustivamente; el presente texto es selectivo: está orientado de forma predeterminada. En efecto, a la luz de los textos del corpus se ha elegido estudiar ciertos aspectos temáticos de los textos históricos, escogidos por parecer más relevantes para el análisis que sigue.

1) Ambivalencia de los relatos de la Conquista

Cualquier individuo que tendría el afán de acercarse a la realidad histórica de lo que fue la ‘Conquista de América’, de México en lo que nos interesa, se hallará frente a una dificultad mayor: el carácter hiperbólico y contradictorio, junto con la parcialidad de las fuentes primarias que relatan el evento; “los excesos de la apología y la hagiografía por una parte y, por la otra, la leyenda negra de la conquista”⁵⁸, según Jacques Lafaye. En efecto, los testimonios directos de los que disponemos no tienen nada de la ‘objetividad’ científica que un lector moderno podría esperar de un discurso “histórico”, el cual aspiraría a la imparcialidad y a una re-constitución tan fiel como se puede de los acontecimientos reales. Nosotros lectores “occidentales” modernos concebimos la Historia como una “ciencia” cuyo objeto sería acceder al conocimiento más auténtico de un acontecimiento efectivo. Al contrario, los conquistadores, arraigados en la realidad de su época y de sus intereses propios, tenían otra idea en mente que la de dejar un testimonio imparcial de su aventura; su interés

⁵⁶ Se alude aquí, y se seguirá aludiendo, al libro de Miguel León-Portilla, la *Visión de los vencidos*, publicado en 1959.

⁵⁷ El título del capítulo 6 de los *Seven myths of the Spanish Conquest* es precisamente “The Myth of Native Desolation”.

⁵⁸ Jacques Lafaye, *Los Conquistadores*, p.11

residía en justificar y defender sus actos a través del discurso, por eso sus relatos son todo menos imparciales. Hechos reales y discursos sobre tales hechos llegan por lo tanto a ubicarse, en el caso de las crónicas españolas, en un mismo plano de realidad, en la medida en que los testimonios representan para los conquistadores la oportunidad de retratar y moldear los hechos de los que son autores, tomando en cuenta los intereses y propósitos que son los suyos; cabría distinguir entre los diferentes tipos de discursos pues las cartas de Cortés por ejemplo tienen, por supuesto, una función directamente persuasiva. Por cierto, David Brading afirma que “desde la perspectiva de Europa y de la corte imperial, la habilidad de Cortés para presentar relatos persuasivos de sus hazañas fue casi tan importante como la realización de los propios hechos”⁵⁹. En otros términos, los cronistas relatan una serie de acontecimientos y, a ésta, le incorporan ya una significación, que corresponde a la interpretación que es preciso atribuirles.

¿Cómo aplicar entonces el esquema semiótico de Barthes al objeto de estudio de este segundo capítulo? Recordemos que tal esquema cuenta con dos niveles: el nivel semiótico, que corresponde a la capa de discursos históricos, y el nivel mítico, que remite al mismo objeto, mas con un significado distorsionado. Reproduzcamos aquí el esquema presentado en el primer capítulo, una vez aplicado al tema de la Malinche:

Signo I nivel histórico	Significante: Malinche
	Significado: intérprete
↓	
Signo II nivel mítico	Significante: Malinche-intérprete (=signo I)
	Significado: traidora

¿Qué es lo que pasa si nos interesamos por el mito del ‘ocaso de la civilización azteca’? En este caso, como lo hemos empezado a esclarecer, los dos primeros niveles no son en realidad más que una misma capa: nivel histórico (o semiótico) y mítico se fusionan bajo la intención del autor; por tal motivo la tarea del historiador moderno es tan compleja, pues consiste en distinguir entre lo “real”, lo “histórico” y lo mítico.

¿Cómo se puede explicar tal superposición de capas, la fusión del nivel “lingüístico”, según Barthes, y del nivel mítico, en un testimonio supuestamente histórico? ¿Cuáles son las consecuencias de la “mitificación” intrínseca del discurso histórico? La concepción de la Historia en la época de la Conquista está en crisis, pues se encuentra en el cruce entre dos ideas distintas y

⁵⁹ David Brading, *Orbe indiano*, p.41

antitéticas del discurso histórico: la concepción cristiana y teleológica, que consiste en explicar los acontecimientos terrestres por una voluntad trascendental, o sea incluyéndolos en una red de acontecimientos previstos por el mito bíblico, y una concepción más “científica” heredada de la concepción griega antigua y de Italia, que consiste en reconstituir una secuencia histórica apoyando el discurso en documentos tangibles. Guy Rozat Dupeyron explica:

Estos textos no son el resultado de una inteligibilidad de la razón histórica, tal como se practica desde el siglo XIX, sino más bien producidos por un proceso de legitimación teológica que ordenaba el conjunto de las prácticas culturales en el siglo XVI, llegaremos a pensar que toda esta construcción simbólica (profecías, presagios, prodigios, llegada de dioses, destrucción, hambre, esclavitud...) está encargada de introducirnos a una escatología cuyo fin es describir y justificar el ineluctable fin del imperio azteca.⁶⁰

Los conquistadores, ubicados en la intersección entre Edad Media y Renacimiento, vacilan por lo tanto entre las dos concepciones de la historia que acabamos de mencionar; acuden entonces a la teología cristiana para justificar sus actos y articular los elementos indeterminados de sus aventuras recurriendo al mito. ¿Cómo se fundamenta según ellos el “descubrimiento” de América? En la mente cristiana de la época, tal “descubrimiento” no se puede reducir a un simple azar: se tiene que incluir en los propósitos divinos. No se trata en efecto de un ‘descubrimiento’, sino de una *revelación*, como lo presenta Luís Villoro, apoyándose en las ideas de Fray Bernardino de Sahagún:

Es, pues, la divina providencia la que revela al nuevo mundo; y en esta revelación de lo oculto, América entra dentro de los designios divinos abandonando las tinieblas del pecado y naciendo a la luz de la gracia. Tal parece que todo el sentido de la historia americana hubiera sido esperar a que Dios tuviera a bien tomarla en cuenta para sus universales designios. [Según Sahagún,] Dios revela a América ‘con propósito que sean alumbrados de la tinieblas de la idolatría en que han vivido, y sean introducidos en la Iglesia Católica, e informados en la religión cristiana, y para que alcancen el reino de los cielos, en la fe de verdaderos cristianos’. Al igual que en Hernán Cortés, América cobra vida al revelarse a los ojos europeos.⁶¹

Así, el México recién conquistado, parte de un continente cuya existencia hasta entonces se ignoraba, se encuentra integrado en la historia cristiana, en una historia universal unificada y ya no constituye una zona de indeterminación problemática; el recurso al mito bíblico permite así incluir un fragmento que a primera vista le era completamente ajeno a la historia occidental: la historia americana precolombina. De tal forma, la civilización azteca no aparece como incompatible con el reino cristiano, sino que se ha hecho parte de ello; su destrucción no es la negación de un pasado oscuro y ajeno, una ruptura en la historia, sino una *etapa* necesaria, una mera transición hacia su integración en la historia universal. La comparación establecida por Guy Rozat Dupeyron entre la caída de Tenochtitlán y la de Jerusalén es muy aclaradora:

Para el mito cristiano, el relato de la destrucción física era necesario porque se pasaba así de la Jerusalén judía, la del Antiguo Testamento, a la nueva Jerusalén, que constituye a la

⁶⁰ Guy Rozat Dupeyron, *Indios reales e indios imaginarios en los relatos de la Conquista*, p.59

⁶¹ Luís Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p.47

Ambos derrumbes – el de Jerusalén y el de Tenochtitlán – no constituyen nada más un final, una ruptura, sino que permiten el cumplimiento del mito de la teleología cristiana a través de la extensión geográfica y numérica de la fe.

Así, la mitología cristiana está omnipresente en los relatos de los cronistas; por otra parte, los relatos “indígenas” también descansan en una mitología propia, la de los “Cinco Soles”. Veamos como llegan a encontrarse estos dos sistemas míticos. La concepción maya y azteca del tiempo es circular; sin embargo, ésta difiere de la idea cíclica del tiempo que tenían los griegos antiguos: para éstos, la repetición de los ciclos era una vuelta a lo mismo, y no incluía el concepto de progreso, de transformación, mientras que la temporalidad cíclica de los precortesianos implica repetición y *variación*, o sea novedad. Según Carlos Fuentes,

El mundo había sido creado no una, sino diversas veces. Esta creencia [...] nos es relatada en el calendario solar, donde el centro del disco lo ocupa la imagen del sol, que nos muestra la lengua significando que el sol brilla, y enmarcada por las cuatro direcciones que indican las cuatro creaciones previas del mundo y las catástrofes que sufrieron. El primer sol fue destruido por un jaguar; el segundo, por vientos feroces; el tercero, por lluvia incesante; el cuarto, por las aguas del gran diluvio.⁶³

Así, a cada destrucción sigue supuestamente un renuevo, la creación de un mundo diferente del anterior. Se puede interpretar la caída de Tenochtitlán como la muerte de otro “Sol”; los conquistadores, enterados de la leyenda de los “Cinco Soles”, se insertaron en ella para presentar la conversión al cristianismo como el renuevo esperado, como un renacimiento, esta vez hacia un “Sol” universal. Así fue como chocaron las dos mitologías, para fundirse, por la fuerza y la dedicación de los cristianos, en una sola.

Sin embargo hace falta insistir en que los dos discursos míticos – el cristiano y el azteca – no se pueden colocar en un mismo nivel; la “visión de los vencidos” es fragmentaria y posterior a la visión de los cronistas españoles. ¿Cómo se articulan los dos discursos? El primero en difundirse en Europa es evidentemente el discurso español, con las *Cartas* de Cortés a Carlos V; y seguirán otras crónicas como la *Historia verdadera* (1550-1575) de Bernal Díaz del Castillo o la *Historia General* (1540-1585) de Sahagún. Posteriormente a la Conquista y a la iniciativa de los frailes, se escribirán testimonios indígenas de los acontecimientos: la mayor parte de los textos que pertenecen a la “visión de los vencidos” son por lo tanto contemporáneos o posteriores a la Conquista, encargados por el poder español o redactados bajo la vigilancia de los religiosos cristianos: “los textos

⁶² Guy Rozat Dupeyron, *Op.cit.*, p.177

⁶³ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, p.135

‘indígenas’ de la conquista no podían ser ‘indios’, en el sentido de que tanto su forma lingüística como la lógica de su sentido, nos parecían tanto estar organizados sobre una escatología típicamente medieval occidental”⁶⁴. Por lo tanto, hay que manejar dicha “visión de los vencidos” con precaución porque no se trata de una iniciativa espontánea sino dictada por la voluntad occidental ya en posesión del poder político y social.

Los textos “indígenas” llegan, pues, a ser difundidos mucho tiempo después de los textos españoles:

Desde 1566, los libros referentes a los indios no podían ser impresos ni vendidos sin una autorización particular de la Corona. La prohibición que pesaba sobre los libros dedicados a las civilizaciones precolombinas debía durar hasta 1820, hasta el inicio de las independencias hispanoamericanas.⁶⁵

El interés por un punto de vista “mexicano” sobre los hechos tarda unos siglos en despertar. Poco a poco se va a ir armando una supuesta “visión de los vencidos”, elaborada a partir de los escasos textos disponibles que según Guy Rozat Dupeyron no es más que otro mito occidental:

En el transcurso de nuestras derivas identitarias y de nuestros vaivenes académicos sobre América, nos encontramos con la *Visión de los vencidos*. Es evidente que este pequeño libro nos cautivó: por fin el indio desesperadamente mudo empezaba a hablar; había la esperanza de hacer hablar a los vencidos y de ayudar a que su palabra fuese oída. Pronto sabríamos quiénes eran estos indios que vieron llegar las hordas de los bárbaros cristianos. ¡Y con sus propias palabras! Por desgracia, la decepción estuvo a la medida de nuestras esperanzas.⁶⁶

Ya no se puede escapar de la voz occidental, la única capaz de juzgar los hechos y personajes históricos; el “punto de vista” indígena se ha vuelto trágicamente fuera de alcance. Lo que expone Edward W. Said en su *Orientalismo* se puede aplicar no solamente a lo que se escribe sobre el “Oriente”, sino también sobre América; ésta es la definición que da Said del “orientalismo” – el cual podría ser también un “americanismo” – :

[el orientalismo] es una cierta *voluntad o intención* de comprender – y, en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar – lo que manifiestamente es un mundo diferente (alternativo o nuevo); es, sobre todo, un discurso [...] que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder: se conforma a través de un intercambio con el poder político (como el estado imperial o colonial), con el poder intelectual [...], con el poder cultural [...]; con el poder moral [...].⁶⁷

Tal discurso es por lo tanto siempre *mediatizado* por un filtro determinado, el cual es el punto de vista occidental, prolongado por un punto de vista mestizo:

El mestizo, por más que quiera, no puede resucitar el tipo de reflexión indígena ni puede expresarse ‘en indio’; si quiere juzgar, toma los conceptos occidentales, si quiere mirar, debe hacerlo a través de sus ojos. Lo indígena es una realidad que debe ser revelada, iluminada por la reflexión, en el seno del espíritu mestizo; pero ella a su vez nada revela en otras

⁶⁴ Guy Rozat Dupeyron, *Op.cit.*, p.32

⁶⁵ Georges Baudot, *Utopía e Historia en México*, pp.484 y 488

⁶⁶ Guy Rozat Dupeyron, *Op.cit.*, p.26

⁶⁷ Edward W. Said, *Orientalismo*, pp.34-35

realidades. Es juzgado por lo occidental y no lo juzga a su vez.⁶⁸

La famosa “visión de los vencidos” sería entonces otro mito “occidental”, aunque no redactado por los conquistadores, sino solamente encargado, estructurado y leído por los ellos, que no contradice para nada la versión española de los hechos y hasta la apoya, como lo veremos más abajo.

2) Características de los dos discursos

Identifiquemos ahora los rasgos principales de ambos discursos histórico-míticos, para poder distinguir sus variaciones en los textos del *corpus* literario. El mito español de la Conquista es a la vez una leyenda épica, digna de una novela de caballería, y una hagiografía. Se ensalza la grandeza del descubrimiento a través del esplendor del país hallado, semejante a un escenario novelesco: para Bernal Díaz, “parecían las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y *cúes* y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto”⁶⁹. La insistencia en la belleza y la riqueza del nuevo continente se dirige implícitamente al rey de España⁷⁰: cuanto más grande el tesoro encontrado, más grandes las recompensas atribuidas a los que lo han conseguido en nombre del rey. De la misma forma, la medida de las hazañas realizadas proporciona la medida de los premios atribuidos: el interés de los cronistas consiste por lo tanto en hacer de su intervención una leyenda épica, hiperbólica. Sin embargo, la dimensión militar de la Conquista no está presentada como un fin en sí, sino como un medio puesto al servicio de un fin más alto: el de la evangelización de América. Cortés es para Brading otro Maquiavelo, quien “[condona] el empleo de la violencia para alcanzar la gloria”⁷¹. Cortés transcribe el discurso de bienvenida pronunciado por Moctezuma para demostrar al lector que no ganó el poder en América gracias a la fuerza de las armas, sino mediante una cesión legítima por parte del emperador azteca:

[Cortés] Mencionó el discurso de bienvenida de Moctezuma como prueba de que el monarca indio había aceptado libremente la soberanía de Carlos V. Pues en tal discurso, como lo presenta Cortés, [...] los señores de Tenochtitlán no eran más que regentes que ocupaban el trono hasta el regreso de su primer jefe o de sus hijos. [...] Como resultado de esto, Cortés declaraba que el Anahúac había sido ganado para el emperador, no por la fuerza de las armas sino, antes bien, mediante una cesión pacífica de la soberanía [...] pues ya se había celebrado el solemne acto de *translatio imperio*.⁷²

En efecto, como ya lo dijimos, el principio fundamental de los actos de los conquistadores así como de sus crónicas es el mito teleológico cristiano: según tal mito, los españoles tienen como misión

⁶⁸ Luís Villoro, *Op.Cit.*, p.226

⁶⁹ David Brading, *Op.cit.*, p.69

⁷⁰ Brading cita a Bernal Díaz: “Por servir a Dios y a su majestad, y dar luz a los que estaban en tinieblas, y también por haber riquezas”; David Brading, *Op.cit.*, p.69

⁷¹ David Brading, *Op.cit.*, p.61

⁷² David Brading, *Op.cit.*, p.42; en el discurso citado, Moctezuma supuestamente cede pacíficamente el poder a Cortés, pensando que éste es Quetzalcóatl.

salvar a los indígenas del paganismo y de la idolatría, con tal de permitirles entrar al reino de Dios. La santidad de los protagonistas españoles se exalta en contraste con la barbarie demoníaca de los naturales, cuyos pecados más grandes son el sacrificio humano y el canibalismo. Los episodios en los cuales la crueldad y el afán azteca por la sangre resaltan más son los episodios en los cuales los españoles están *directamente implicados* en las costumbres locales. Por ejemplo, Cortés cuenta el momento en el que Moctezuma, movido por la idea de que el conquistador es un “dios de los que comen sangre y carne”⁷³, le ofrece un vaso de sangre humana, y éste se queda espantado. Bernal Díaz escribe: “Pues lo que decían que en aquel día no había de quedar ninguno de nosotros, y que habían de sacrificar a sus dioses nuestros corazones y sangre, y con las piernas y brazos que bien tenían para hacer hartazgas y fiestas, y que los cuerpos echarían a los tigres y leones y víboras y culebras que tenían encerrados”⁷⁴. El gesto más simbólico de los conquistadores consiste en tumbar los ídolos y reemplazarlos por cruces, como ocurre en la famosa masacre de Cholula.

Veamos ahora los rasgos del mito del “ocaso de la civilización azteca”. Se deducen de los principales relatos “indígenas” de la Conquista, seleccionados por Miguel León-Portilla y Tzvetan Todorov en la *Visión de los vencidos* y los *Relatos aztecas de la Conquista*⁷⁵; ambas antologías están elaboradas temáticamente, y siguen la cronología de los eventos. Guy Rozat Dupeyron expresa su escepticismo frente a tal presentación de los textos “indígenas”, pues consiste en una reestructuración de los hechos y del relato que no figuraba en los testimonios originales:

Este nuevo discurso se articula sobre cierto número de proposiciones en general no demostradas, pero cuya solidaridad compone un conjunto en apariencia seductor, coherente y sólido. [...] Ésta sería la secuencia del desastre:

1. Los indios viven en el mito porque son primitivos.
2. El mito prevé la posibilidad del retorno del héroe civilizador: Quetzalcóatl, Kukulcán, Viracocha... (curiosamente siempre estos dioses esperados son blancos).
3. Una serie de profecías antiguas anuncian el fin de la dominación azteca.
4. Una serie de presagios (negativos) desorganizan e inquietan a los indios.
5. Los españoles que desembarcan son asimilados a los dioses.
6. Los indios enloquecen y se paralizan.
7. Conclusión: los españoles vencerán fácilmente.⁷⁶

Cabe añadir que el mito cristiano se constituye desde la mera redacción de las crónicas: los conquistadores incorporan en su texto la lectura que se debe hacer de ello; lo que pasa con los textos

⁷³ Andrés de Tapia, *Crónicas de la Conquista*, citado por Miguel León-Portilla en « Quetzalcoatl-Cortés en la Conquista de México », p.19

⁷⁴ Hernán Cortés, *Cartas de relación*, p.231

⁷⁵ En los *Relatos aztecas* se hace referencia a los textos en lengua náhuatl (el *Códice florentino*, los *Anales históricos de Tlatelolco* y el *Códice Aubin*) y a los textos en lengua española (el *Códice Ramírez*, la *Historia de Tlaxcala*, la *Historia de las Indias de Nueva-España*); la *Visión de los Vencidos* remite a la *Relación anónima de Tlatelolco* (1528), a los testimonios de los informantes de Sahagún (1528), a testimonios pictográficos como el *Códice Florentino*, el *Códice Ramírez*, y a los testimonios de los aliados indígenas de Cortés, como el Lienzo de Tlaxcala y la *Historia de Tlaxcala*.

⁷⁶ Guy Rozat Dupeyron, *Op.cit.*, p.47

indígenas es un proceso inverso: sacados de la cultura que los produjo, los testimonios de los “vencidos” están de cierta forma “sub-determinados”. Las publicaciones que se hacen de ellos se encargan entonces la mayor parte de las veces de “explicitar” su estructura – o más bien de *crearla* –, así como de comentarlos e interpretarlos; es a través de este discurso satélite que se va elaborando el nuevo mito.

Si prestamos atención a las palabras de Rozat, esta enumeración de elementos es de factura moderna (“este *nuevo* discurso”) y constituye un mito, en el sentido en el que lo entiende Barthes (“proposiciones [...] *no demostradas*”), el mito del fin de la civilización azteca. La “visión de los vencidos” – entendida como concepto y no como la obra de León-Portilla – es por lo tanto otro “mito” del fin del mundo indígena; otras dos formulaciones que le serían equivalentes son el mito del “ocaso – o decadencia – de la civilización azteca” (en referencia a la obra de Oswald Spengler, *La Decadencia de Occidente*) y el de la “desolación de los nativos” (en referencia al título del capítulo 6 de los *Seven Myths of the Spanish Conquest* de Matthew Restall, “The Native Desolation”).

¿Cuál es el contenido de este “mito”⁷⁷? Consiste en la creencia en que los aztecas, y más generalmente los indígenas de América, se resignaron a su destino, se incluyeron en el nuevo orden europeo y dejaron de existir como grupo étnico, por haberse mezclado con los españoles, o por haber perecido. En el mismo sentido, Guy Rozat explica que si le atribuimos crédito a tal mito, “el indio del pasado americano es un indio muerto, un indio desaparecido desde hace tiempo. Por ello no puede protestar, no puede venir a clamar por su identidad”⁷⁸. Si leemos entre las líneas, el historiador francés nos revela en parte el origen de la formación del mito: es para borrar al indígena, fuerza potencial de oposición al poder de los conquistadores, que se elaboró tal versión de la Conquista. Tal discurso está producido para secundar la visión de los vencedores, a la cual apoya patéticamente y trágicamente: si los textos que forman la “visión de los vencidos” se enfocan en la dimensión funesta e inexorable de la derrota, es para legitimar el fin *necesario* de la civilización, y su renacimiento en una nueva civilización cristiana; este mito supone que el mundo azteca *estaba por* derrumbarse, independientemente de la llegada de los españoles, pues lo habían vislumbrado las profecías.

⁷⁷ Lo tomaremos con cuidado, pues este “mito” es fruto de una lenta elaboración, cuyo intertexto es abundante; hablar de *un* mito, en singular, implicaría tal vez “deshistoricizar” un proceso.

⁷⁸ Guy Rozat, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México*, p.23

B- Los textos del corpus y el mito del ocaso de la civilización azteca: los elementos de conformidad

1) La pintura de la Conquista: dos reescrituras de las fuentes históricas

En *La Visión de los vencidos*, Miguel León-Portilla enumera las diferentes formas de testimonios indígenas de la Conquista; entre éstos vienen “los llamados *icnocuicatl*, ‘cantos tristes’, o elegías” (VV, XVI). La particularidad de estas formas es de ser descendientes directos de la literatura nahua. A la diferencia de otras crónicas escritas por testigos indígenas, cuya existencia se debe a un pedido de los españoles después de la Conquista, los *icnocuicatl* no emergen en el siglo XVI, a raíz del encuentro entre los españoles y los indígenas: estas formas son formas que pertenecen a la literatura nahua, a su poesía. A pesar de todo, es de notar que tal forma “poética” nahua era una forma *oral*, y no escrita:

La forma escrita que ha llegado hasta nosotros da una imagen petrificada de este proceso de creación, pero la versión oral se enriquecía probablemente con elementos nuevos a cada representación.⁷⁹

En la *Visión de los vencidos*, León-Portilla no define más el género, se limita a proponer algunos ejemplos de estos textos⁸⁰; de los mismos *icnocuicatl* propuestos por León-Portilla sacamos por lo tanto los rasgos temáticos y formales de los que nos valemos en el estudio que sigue.

Me parece que al escribir *La Culpa*, Elena Garro hizo una suerte de *pastiche* de la “poesía” indígena: el cuento, como el dicho *icnocuicatl*, es una elegía, un poema lírico que trata de un acontecimiento digno de ser llorado, la desaparición de una civilización. Su característica principal es el lirismo, o sea la expresión de emociones centradas en una primera persona; la narradora emplea un “yo” individual, pero también un “nosotros” en el que se incluye (“los alaridos y las piedras *nos* cercaban”, C, 21)⁸¹, que remite a un punto de vista interno a la civilización “desaparecida”, cuyo uso es característico de los *icnocuicatl*: “y todo esto pasó con nosotros. Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos”⁸². El efecto principal del texto es el patetismo, o sea la contemplación de seres que sufren, aplastados por un destino abrumador. Por lo demás, la primera persona empleada por Laura en el texto (aunque en discurso indirecto) contribuye a representar emociones, las de las víctimas y las suyas, por un lado, y suscitarlas para el lector, por otro lado, en un juego de espejos: las emociones que experimenta ante el doloroso espectáculo, Laura las

⁷⁹ Serge Gruzinski, *El Pensamiento mestizo*, p.278

⁸⁰ Entre sus ejemplos figuran piezas tituladas “Se ha perdido el pueblo mexicana”, “Los últimos días del sitio de Tenochtitlán”, “La ruina de Tenochcas y de tlatelolcas”.

⁸¹ Las cursivas son mías.

⁸² “Los últimos días del sitio de Tenochtitlán”, en la *Visión de los vencidos*, p.160

comunica a su vez a otro testigo, el de la narración, es decir al lector. Como en un juego de espejos, una mirada refleja a otra: “había mujeres sentadas en la hierba *mirando* flotar [los cadáveres]” (C, 26); en esta frase, sería equivalente para la narradora escribir “yo *miraba* mujeres *mirándolos* flotar [los cadáveres]”. El sentido de la vista es determinante en el texto, en la medida en que constituye un acceso casi directo a los sentimientos de los personajes por parte de la narradora, y del lector, una entrada a su interioridad mediante el órgano ocular: “le vi los *ojos* muy afligidos” (C, 21), “en la acera estaba mi primo [...], tenía los *ojos* tristes, me *miró*⁸³ largo rato” (C, 21).

La tristeza está omnipresente a lo largo del texto; se hace recurrente el adjetivo “triste”, y se asocia con cualquier elemento que entre en la composición de la escena, aplicándose indiferentemente a seres animados, lugares, objetos, etc.: “[mi primo marido] no estaba enojado, nada más estaba triste” (C, 15); “pasamos por el Zócalo silencioso y triste” (C, 16); “las canoas desplazadas no llevaban a nadie, sólo daban tristeza” (C, 26). Estos elementos *están* tristes, o también *son* tristes en sí mismos en la medida en que infunden tristeza; la figura retórica empleada aquí es la hipálage⁸⁴: los objetos o lugares en sí no poseen la característica “triste”, sino que el ojo del testigo es el que se la atribuye. Las lágrimas, el llanto, también están omnipresentes en el texto, que sean experimentados por los personajes o por la narradora: “de todas partes surgía la pestilencia y los niños lloraban corriendo de un lado para otro, perdidos de sus padres” (C, 26), “no [...] quise ver a los muertos que flotaban en el agua para no llorar” (C, 27); este motivo ya es recurrente en los “cantares tristes” de la Conquista: “el llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco”⁸⁵.

La destrucción y la muerte también son motivos centrales en el cuento: el indígena está herido, la sangre se derrama y la muerte reina: “por una grieta se escapaban las mujeres que no querían morir junto con la fecha” (C, 21), “había muchos muertos que flotaban en el agua de los canales” (C, 26), “atrás de mí estaban mis padres y mis hermanitos muertos” (C, 27). Un famoso *icnocuicatl* titulado “Los últimos días del sitio de Tenochtitlán” trata precisamente de estos dos temas; la sangre, por ejemplo, funciona como símbolo de la muerte, y se asocia con el elemento acuático por la propiedad líquida que tienen en común: “rojas están las aguas, están como teñidas”⁸⁶. Por lo demás, el agua de los canales, hecha elemento funesto en el que flotan los cadáveres, no es una invención de la escritora, pues esto lo cuenta el mismo *icnocuicatl*: “por agua se fueron ya los mexicanos”⁸⁷; también lo relatan los *Anales de Tlatelolco*, con numerosos detalles:

“El agua cenosa de la laguna de México en lugar de peces dio ranas, en la cual andaban los

⁸³ Las cursivas son mías.

⁸⁴ Del griego “intercambio” (*hypallagè*), designa una figura en la que un elemento de la frase está vinculado sintácticamente a una palabra determinada, remitiendo al mismo tiempo semántica y lógicamente a otra palabra (*Dictionnaire de poétique*, M Aquien, Le Livre de poche, Paris, 1997, p.153).

⁸⁵ “Se ha perdido el pueblo mexicana”, en la *Visión de los vencidos*, p.159

⁸⁶ *Ibid.*, p.160

⁸⁷ *Ibid.*, p.159

muertos hinchados, sobreaguados, a manera de ranas tienen los ojos salidos del casco, sin cejas ni cobertura, mirando a una parte y a otra, denotando en esto que los pecadores son disolutos sin guarda del corazón...”⁸⁸

Hacer de los canales un ámbito de muerte llama la atención del lector, pues el agua es un elemento que se considera generalmente como un principio de vida, y los mexicas construyeron los canales precisamente para hacer posible la vida en la ciudad de Tenochtitlán.

El relato se hace muy vivo e impresionante por solicitar a los sentidos y recurrir a los elementos (agua, fuego, tierra, aire): “las piedras y los gritos volvieron a *zumbar* alrededor nuestro y yo *sentí* que algo *ardía* a mis espaldas” (C, 21). Además, la catástrofe tiene una resonancia más amplia por estar repercutida también en el paisaje, en el cosmos, como si el conflicto no se limitara al reino humano sino que el universo entero estuviera concernido: “el marido me sentó debajo de *un árbol roto*” (C, 26), “me puse a cortar los frutos que colgaban de las ramas cortadas: estaban secos cuando los tocaba con los dedos, la cáscara roja se les caía. No sé por qué me parecieron de mal agüero” (C, 27). Se nota un fenómeno parecido en el cantar “Se ha perdido el pueblo mexica”: “ya abandonan la ciudad de México: el humo se está levantando; la niebla se está extendiendo...”⁸⁹.

Además, el relato de Garro construye el sentido de lo trágico estableciendo una suerte de cuenta atrás, el presentimiento de un desenlace fatal e inminente: “éste es el final del hombre” (C, 21), “él tiempo se está acabando... — suspiró mi marido” (C, 26). El narrador del cantar ya citado tiene una intuición semejante: “llorad, amigos míos, tened entendido que con estos hechos hemos perdido la nación mexicana”⁹⁰. Así, en el cuento de Garro, el escenario natural produce signos funestos que los protagonistas pueden percibir y a los cuales les pueden atribuir significación: éste es precisamente un componente del “mito de la visión los vencidos” como lo describe Guy Rozat Dupeyron⁹¹.

Como lo acabamos de ver, *La Culpa* está escrita a la manera de un testimonio nahua de la Conquista; veamos ahora cómo Carlos Fuentes le presta voz a Jerónimo de Aguilar, el intérprete de Hernán Cortés, para que cuente su propia versión de la Conquista. El intérprete español aparece antes de todo como un testigo directo de la Conquista y su voz, su testimonio, aunque ficticio, le parecen al lector dignos de ser escuchados. La particularidad de este texto es de ser escrito por un

⁸⁸ Serge Gruzinski cita los *Anales de Tlatelolco* en *El Pensamiento mestizo*, pp.76-77

⁸⁹ *Ibid.*, p.161

⁹⁰ *Ibid.*, p.161

⁹¹ Lo cito: “el sistema constituido por este conjunto de signos sólo tiene coherencia porque concede a Motecuhzoma la intuición de lo que va a acontecer; un destino inevitable predijo el fin del imperio y los presagos son ya el signo y el principio de esa realización. Motecuhzoma sintió el fin de su imperio, supo del retorno de Quetzalcóatl. [...] Así, para nosotros, el retrato que se puede construir con esos textos indígenas no es el de un bellaco o un cobarde, sino el de un Motecuhzoma vidente, un profeta.” (Guy Rozat Dupeyron, *Indios reales e indios imaginarios en los relatos de la Conquista de México*, p.61)

español y de alinearse claramente en el mito de la versión de los vencidos; la postura de Aguilar merece estar estudiada en detalle. ¿Qué estatuto tiene la palabra del intérprete español? Por el papel de intermediario propio de la función de intérprete, la voz del Aguilar histórico no tenía valor en sí, y lo único que se esperaba de él era que tradujera las palabras de Cortés al maya para que la Malinche las comunicara a Moctezuma en nahuatl, o a lo inverso. Por lo tanto, ni las palabras de la Malinche ni las de Aguilar (los personajes históricos, *reales*) se conservaron en la Historia, pues fueron palabras transitivas (cuyo único propósito era transmitir un mensaje), o sea supuestamente transparentes. En efecto, siempre aparece Aguilar en las crónicas como *objeto* del texto histórico, y no como *sujeto*; el personaje *ficticio* comenta: “mis apariciones en la historia están severamente limitadas a lo que de mí se dijo. Cincuenta y dos veces soy mencionado por el cronista Bernal Díaz del Castillo” (DO, 10). Sin embargo, “Las dos orillas” constituye una tentativa ficticia por parte del intérprete español para expresar su propia versión de la conquista y recordarla. El meollo del texto es precisamente éste: hasta la fecha, no se ha considerado digno de interés su punto de vista sobre los acontecimientos; sin embargo, el “documento” que nos propone aquí Aguilar pretende demostrar lo contrario: “lo he visto todo. Quisiera contarlo todo” (DO, 10). En efecto, el género escogido es el de las memorias, o sea el relato que hace uno de su propia vida por considerar que ésta ha sido relevante en el transcurso de la Historia. El caso de Aguilar está muy claro: por ser un intermediario, igual que la Malinche, se ubica en el cruce de las fuerzas históricas, o sea entre los conquistadores y los indígenas. Aguilar opina que merecen ser contados sus recuerdos relativos a los acontecimientos de la Conquista mexicana, pues pueden representar una clave para el entendimiento histórico.

Nos toca estudiar la situación de enunciación del presente “testimonio”; estas *mémoires* son unas *mémoires d'Outre-Tombe*, pues las escribe Aguilar desde el más-allá, después de haber fallecido, con el propósito de ser escuchado por un público amplio: “Ved así, lectores, auditores, penitentes, o lo que seáis al acercaros a mi tumba, [etc.]” (DO, 11). Sea hecho histórico comprobado o detalle ficticio inventado, la ubicación de su tumba tiene además una carga simbólica muy alta: Aguilar habla “desde [su] lecho en el fondo del antiguo lago de Tenochtitlán” (DO, 50). Esta puesta en escena logra dramatizar el texto, despertando la curiosidad del lector, el cual está pendiente de los labios del difunto. El propósito de Aguilar es tomar la palabra para plasmar los huecos del episodio histórico que es la Conquista de México, o rectificar lo que se ha contado de forma equivocada: “siempre pudo ocurrir lo contrario de lo que la crónica consigna. Siempre” (DO, 11).

El misterio de la Conquista consiste en entender cómo “menos de 600 esforzados españoles [sometieron] a un imperio nueve veces mayor que España en territorio, y tres veces mayor en

población” (DO, 13)⁹². según el narrador, la clave de tal misterio reside en la articulación de la doble traición Aguilar-Malinche. ¿En qué consiste la “traición” de Aguilar? El intérprete llegó a México en las naves de los conquistadores y es español; sin embargo, su identidad y su posicionamiento son muy ambiguos y problemáticos a lo largo del cuento. Emplea, como es lógico, la primera persona del plural al referirse a los españoles, incluyéndose a sí mismo entre ellos: “no fuimos, pues, sólo hombres quienes entramos a la Gran Tenochtitlán en el 3 de noviembre del 1520, sino centauros” (DO, 20). Aunque nunca use “nosotros” al referirse a los indígenas, Aguilar vacila entre las dos identidades: naufragado en las costas de Yucatán, pasó “ocho años de [su] vida entre los indios” (DO, 41), los cuales de cierta forma lo adoptaron como uno de los suyos. El protagonista adquirió por lo tanto una suerte de doble identidad, una “natural” (española), la otra “cultural” o adquirida (indígena):

Cuando me encontraron entre los indios de Yucatán, creyeron que yo mismo era un indio. [...] Así me vieron, pues: tostado por el sol, la melena enredada y la barba cortada con flechas, mi sexo añoso e incierto bajo el taparrabos, mis viejos zapatos y mi lengua perdida. (DO, 41)

La segunda identidad, la adquirida, la identidad afectiva y no la biológica, es la que le parece importarle más a Aguilar pues éste inclina hacia una simpatía para con los “vencidos”, y su versión de la Conquista se acerca mucho al testimonio de un “vencido” (aunque este discurso está escrito desde el enfoque gramatical español) y adopta los rasgos principales del mito de una “visión de los vencidos” catalogados por Guy Rozat Dupeyron⁹³. Aguilar se establece como un reflejo simétrico de la Malinche; según éste, la intérprete de Cortés traiciona a los aztecas para colocarse del lado español, y por otro lado él traiciona a los españoles para colocarse del lado de los aztecas: “le di al rey el secreto de la debilidad de Cortés, como doña Marina le había dado a Cortés el secreto de la debilidad azteca [...]. Me asocié [...] a la esperanza de una victoria indígena” (DO, 25), “el verdadero traidor era yo” (DO, 46). Aguilar, dividido entre las “dos orillas”, oficialmente del lado de Cortés, tiene el plan secreto de favorecer una victoria indígena; “[traduce] a [su] antojo” (DO, 16), hacia el maya (a la Malinche) o hacia el castellano (a Cortés), hasta que la Malinche aprenda el idioma de Cortés y se vuelva la única intérprete del conquistador, descartando a Aguilar. Este es el saber histórico que pretende poseer el narrador: gracias a Aguilar y sus mentiras, iban a triunfar los indígenas; mas por la creciente influencia de la Malinche, los planes del narrador fallaron y la “Conquista” de México por los españoles llegó a ser una realidad histórica. Este conocimiento es exclusivo de Aguilar por estar en juego únicamente en el círculo de los dos intérpretes, que constituye el núcleo de la comunicación entre las dos civilizaciones. Aguilar revela por lo tanto la clave de la eterna cuestión: ¿cómo los conquistadores españoles lograron una victoria tan

⁹² Esta pregunta también es central y fundamental en los trabajos de Todorov y León-Portilla sobre la Conquista.

⁹³ Esta cuestión la estudiaremos en el párrafo que sigue.

desmesurada? Según Aguilar, la intervención de la Malinche es la que lo explica todo: “la culpa fue de una mujer”. El testimonio de Aguilar, a pesar de ser el testimonio de un natural de España, es parte de una “visión de los vencidos”: estuvo derrotado a un nivel colectivo, por considerar que los indígenas son “[sus] propios hermanos” (DO, 10) y desear un triunfo azteca, y en un nivel personal, por ser rebasado por la Malinche.

¿Por qué Fuentes escoge a Aguilar como protagonista? Qué sentido, literario e histórico, tienen la postura y el testimonio del difunto? Mediante este cuento, constatamos que Fuentes está preocupado por conocer la “visión de los vencidos” y por rellenar los espacios que la Historia ha dejado indeterminados, o que han sido callados. En este relato, Aguilar adopta la estereotipada postura de los “vencidos”, tal y como la describe Guy Rozat Dupeyron.

Cabe recordar a los rasgos de dicho mito, analizado por éste:

Este nuevo discurso se articula sobre cierto número de proposiciones en general no demostradas, pero cuya solidaridad compone un conjunto en apariencia seductor, coherente y sólido. [...] Ésta sería la secuencia del desastre:

1. Los indios viven en el mito porque son primitivos.
2. El mito prevé la posibilidad del retorno del héroe civilizador: Quetzalcóatl, Kukulkán, Viracocha... (curiosamente siempre estos dioses esperados son blancos).
3. Una serie de profecías antiguas anuncian el fin de la dominación azteca.
4. Una serie de presagios (negativos) desorganizan e inquietan a los indios.
5. Los españoles que desembarcan son asimilados a los dioses.
6. Los indios enloquecen y se paralizan.
7. Conclusión: los españoles vencerán fácilmente.⁹⁴

Se puede tomar cada elemento del mito por separado y comprobar que el cuento de Fuentes lo vuelve a escribir, empezando por la primera proposición: “los indios viven en el mito porque son primitivos”. En efecto, Aguilar describe la temporalidad de los aztecas como cíclica, propia de un pueblo que no conoce el carácter lineal del tiempo cristiano en el que ha entrado la civilización judeo-cristiana: “los humedecía aun el barro de la creación, la proximidad de los dioses” (27). según el narrador, los aztecas siguen viviendo en un tiempo mítico que se repite sin fin, y que tiene el propósito de mantenerse en contacto con la temporalidad divina mediante los ritos y ceremonias: “Guerrero y yo supimos que la verdadera grandeza de este pueblo [estaba] [...] en la más humilde vocación de repetir, a cada minuto, en todas las actividades de la vida, lo más grande y heroico de todo, que era la creación misma del mundo por los dioses” (DO, 49). según Aguilar, Moctezuma manda a los hombres porque es el representante de los dioses en la tierra, el intermediario directo entre los reinos humano y divino:

[Moctezuma era] el primer hombre, siempre el primero, azorado de que el mundo existiese y la luz avanzara diariamente antes de disiparse en la crueldad de cada noche. Su obligación consistía en ser siempre, en nombre de todos, ese primer hombre que pregunta:
-¿Volverá a amanecer? (DO, 27)

⁹⁴ Guy Rozat Dupeyron, *Op.cit.*, p.47

La recurrencia de “profecías” y “presagios” (características 3 y 4 en la lista de Rozat) que “anuncian” la caída del imperio azteca también aparece en el cuento:

Los emisarios del gran Moctezuma habían visto, además, todos los portentos de ese año previsto por sus magos para el regreso del dios rubio y barbado. Nuestras maravillas – los caballos, los cañones, sólo confirmaron lo que ellos traían en la mirada: cometas a mediodía, aguas en llamas, torres desplomadas, griterío nocturno de mujeres errantes, niños secuestrados por el aire... (DO, 19)

Esta enumeración es sorprendentemente fiel a los presagios que retoma León-Portilla del Códice *florentino* de Sahagún en el primer capítulo de la *Visión de los vencidos*, titulado “presagios de la venida de los españoles”: el primer augurio es una “espiga de fuego en el cielo”, según el segundo “hirvió el agua” del lago, y el sexto se refiere a “una mujer [que] lloraba, [...] gritando por la noche]”.

Veamos ahora los rasgos 2 y 5 de la misma lista de Rozat: la “posibilidad del retorno del héroe civilizador” y la asimilación de los españoles a unos dioses; estos dos puntos son los más importantes aquí, pues son los únicos que cuestiona de cierta forma el texto de Aguilar. No es propiamente que los discute o los descarte: en ningún momento afirma Aguilar que los indígenas no lo crean. Lo que pasa en el texto es otra cosa: Aguilar, por su “doble” pertenencia cultural es un ser particularmente lúcido, pues conoce el sistema mitológico de ambas civilizaciones. Pone en relación la creencia en el regreso de Quetzalcóatl por parte de los aztecas y la actitud de los españoles frente a tal creencia:

No fuimos, pues, sólo hombres quienes entramos a la Gran Tenochtitlán en el 3 de noviembre de 1520, sino centauros: seres mitológicos, con dos cabezas y seis patas, armados de trueno y vestidos de roca. Y además, gracias a las coincidencias del calendario, confundidos con el dios que regresaba, Quetzalcóatl. (DO, 20)

Aguilar no discute el mito del regreso de la serpiente emplumada, ni discute el hecho de que los aztecas tomaron los españoles por dioses, sino que condena el engaño de los aztecas por los españoles: éstos se aprovecharon del mito del retorno para sojuzgar a los naturales.

2) La añoranza de una edad de oro: de Tenochtitlán a la Ciudad de México, o la salida del Edén

En varios de los textos del corpus, la ciudad de Tenochtitlán se vislumbra como un motivo idealizado, una realidad añorada como perteneciente a una era pasada, a una Edad de Oro. En el retrato hecho de la antigua ciudad algunos elementos míticos son recurrentes, tal como el lago, los canales, el jardín de Moctezuma o el mercado, todos ya mencionados por los narradores maravillados de las crónicas de la Conquista (sobre todo por Cortés y Bernal Díaz). Para Carmen

Boullosa, el lago y sus aguas se vuelven en *Duerme* un elemento mágico, una suerte de fuente milagrosa; una indígena le hace una curación a la protagonista de la novela, Claire Fleurcy, reemplazando la sangre de ésta con agua del lago:

Ahora con sus dedos abre la herida, [...] vuelca el agua en ella, [...] la sangre deja de brotar. Con el paso del agua, el centro de la herida queda limpio. [...] Veo cómo una vena, en un gesto excepcional, bebe el agua a tragos. (*D*, 20)

A continuación en la novela, el lector entiende que esta operación ha hecho de Claire un ser inmortal, y por lo tanto fuera del tiempo, de cierta forma mítico; sus datos biológicos se van borrando, haciendo de ella un ser humano aparte de la especie, fuera de todas las categorías: por ya no ser una persona de sangre, no menstrua y se cuestiona su identidad sexual, la cual vacila constantemente entre lo femenino y lo masculino, al igual que su identidad genética se va esfumando, como si no perteneciera ya a ninguna “raza” definida. Podemos hacer la hipótesis de una analogía entre esta agua y la de la fuente de la eterna juventud; la propiedad que posee el agua del lago de hacer a la gente inmortal nos recuerda en efecto la condición de Adán y Eva en el Jardín del Edén, descrito al principio del Génesis, ya que se supone que no existe la muerte antes del pecado original. Nos explica en efecto la Biblia que, después de la Creación del mundo, Dios crea el Jardín del Edén y coloca en éste una fuente, junto con los árboles de la vida y del conocimiento:

Jehová Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado. Y Jehová Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista, y bueno para comer; también el árbol de vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Y salía de Edén un río para regar el huerto, y de allí se repartía en cuatro brazos.⁹⁵

La pureza del lago de Tenochtitlán en *Duerme*, virtud de la cual saca su propiedad milagrosa el agua, es el resultado de su anterioridad a la llegada de los españoles, concebida como una mancha, un acontecimiento inaugural análogo al pecado original, por culpa del cual la pareja bíblica está expulsada del Edén: “estas son aguas purísimas, no tocadas por las costumbres de los españoles, ni por sus caballos, ni por su basura” (*D*, 27-28). El agua descrita en *Duerme* no está sometida al efecto del tiempo, igual que la fuente del Edén, por pertenecer a un tiempo mítico, ubicado fuera del transcurso del tiempo: “era un agua tan limpia que estancada en ollas de barro desde hace muchos dieces de años no da muestra de pudrición o estancamiento”. Su virtud viene de su diversidad, la cual podríamos comparar a la de la fuente bíblica, que “[se reparte] en cuatro brazos”: “el agua tiene de cada lago, dulce o salado, de cada canal, aquí revueltas” (*D*, 28). El agua simboliza además la unidad original perdida:

El mar es donde el mundo se mira completo. En él hay de todo, hasta la cazuela con sal, y cuanto hay se encuentra entero. Fuera de él, en tierra firme, todo se mira dividido. [...] En tierra firme todo viene roto, partido, fragmentado, dividido... Nunca hay nada completo... (*D*, 46)

⁹⁵ <http://www.iglesia.net/biblia/libros/genesis.html>, consultado el 9 de abril 2011

En otra novela, *Llanto*, aparecen también vislumbres de Tenochtitlán⁹⁶; los dos elementos que me parecen significativos son el jardín de Moctezuma y el mercado de la ciudad, por ser elementos largamente descritos en las crónicas de los descubridores⁹⁷. Empecemos con la descripción del jardín, que remite al carácter gozoso de la vida en el Jardín del Edén:

Camino mirando las flores y las hojas, las raíces, los tallos, acompañado de quien tiene toda la sabiduría en ellas. Conoce las familias, conoce sus caprichos, sus poderes, conoce cuales se relacionan con quiénes, aunque a veces no lo parezcan, conoce cuáles son dañinas, cuáles son inofensivas, cuáles sirven para curar, y guarda recuerdos de todas. Caminamos por los jardines, las hemos traído de todos los lugares, aquí conseguimos que las plantas del desierto y las de la humedad convivan a pocos pasos. Caminamos y siento mi pecho hinchado de gozo... (*Llanto*, 32)

En esta descripción, hecha en *Llanto* por un Moctezuma ficticio de su propio jardín, se destacan la diversidad (oposición entre “desierto” y “humedad”) y la abundancia, expresada mediante el efecto producido por la enumeración (“las flores y las hojas, las raíces, los tallos”) y de las anáforas (“conoce” y “cuáles”). El “gozo”, el placer de los sentidos, se establece como una característica de la vida en Tenochtitlán. En efecto, la sinestesia, o sea la excitación de diferentes dominios sensoriales al mismo tiempo, le da su estructura misma a la descripción del mercado, mediante la anáfora de los verbos de percepción (olfato, tacto, gusto) en gerundio:

Se vio caminando con pasos lentos en medio de la multitud solitaria del mercado, *oliendo* el perfume de las hierbas, *tocando* la piel de las frutas, *mordiendo* el tiempo en las semillas, quebrándolas con los dientes para saber si sembradas darían buena cosecha. (*Llanto*, 20)

El asombro de Jerónimo de Aguilar está provocado por la contemplación de la ciudad entera, y nos recuerda mucho de las crónicas españolas de Cortés y Bernal Díaz:

Nadie, entre nosotros, ni en el Viejo ni en el Nuevo Mundo, había visto ciudad más espléndida que la capital de Moctezuma, los canales, las canoas, las torres y amplias plazas, los mercados tan bien abastecidos, y las novedades que mostraban, jamás vistas por nosotros ni mencionadas en la Biblia: el tomate y el pavo, el ají y el chocolate, el maíz y la patata, el tabaco y el alcohol del agave; esmeraldas, jades, oro y plata en abundancia, obrajes de pluma y suaves cánticos adoloridos...Lindas mujeres, recámaras bien barridas, patios llenos de aves, y jaulas repletas de tigres; jardines y enanos albinos a nuestro servicio⁹⁸. (DO, 20)

La hipérbole (“ciudad más espléndida”, “jamás vistas”, “jaulas repletas”) se emplea en este fragmento para expresar el carácter excepcional e inédito de la ciudad, y las enumeraciones (“el tomate y el pavo, el ají y el chocolate, el maíz y la patata, el tabaco y el alcohol de agave”) para plasmar la abundancia y la novedad que caracterizan la ciudad pintada en “Las dos orillas”; además, el ritmo binario (“el tomate y el pavo”) sugiere que existe cierto principio de orden y armonía que rige el aparente alboroto de la ciudad.

⁹⁶ Se encuentran en la sección llamada “una estampida de imágenes”, que parecen ser una sucesión de recuerdos que tiene el Moctezuma reencarnado de su vida pasada.

⁹⁷ En la *Segunda Carta de Relación* de Cortés, por ejemplo

⁹⁸ Las cursivas son mías: subrayan la hipérbole (“más espléndida”), las enumeraciones y el carácter inédito (“jamás vistas”).

Por lo tanto, los retratos hechos de Tenochtitlán en los textos del corpus presentan la ciudad como un lugar mítico e ideal; a raíz de las redes simbólicas tejidas por los fragmentos mencionados, se puede establecer una analogía entre el mundo azteca antes de la Conquista y la humanidad antes del pecado original y su salida del Edén. En lo que sigue vamos a analizar visiones de la misma ciudad posteriores a la Conquista, y ver cómo se degrada su imagen; o, dicho de otra forma, veremos como se sueña la Tenochtitlán antigua y mítica *por oposición a la capital moderna*.

El tiempo de la diégesis de Aguilar, aunque el relato no sigue una línea cronológica sino que va y viene dentro de este marco temporal, remite al periodo inmediatamente posterior a la Conquista, y más precisamente al lapso de tiempo que transcurre entre la entrada en Tenochtitlán (“el 3 de noviembre de 1520”, p.20) y la muerte del intérprete (“yo, Jerónimo de Aguilar, veo al Mundo Nuevo antes de cerrar para siempre los ojos”, p.13). Este periodo es según Aguilar el momento en que empieza la degradación de la ciudad azteca y de la población del país: el momento de la Conquista sella la salida del paraíso, la mancha inaugural de la “humanidad” mexicana. En efecto, a pesar de escribir una suerte de crónica de la Conquista asombrándose a la manera de Cortés y Bernal Díaz, Aguilar ya introduce un matiz, una grieta en la perfección del retrato de la ciudad recién conquistada. ¿Cómo se manifiesta el “pecado original” que ocurre en aquel entonces, según el protagonista, cuáles son los signos que traicionan sus consecuencias? El mestizaje representa para Aguilar el principio de la hibridación del pueblo azteca, sinónimo de degradación y enfermedad:

Esta ciudad de México poblada de rostros cacarañados, marcados por la viruela, tan devastados como las calzadas de la ciudad conquistada. [...] Los muros han contraído una lepra incurable; los rostros han perdido para siempre su belleza oscura, su perfil perfecto: Europa le ha arañado para siempre el rostro a este Nuevo Mundo. (DO, 10)

En este pequeño fragmento, dos metonimias, una que remite a los habitantes (“rostros cacarañados”) y otra a la ciudad (“las calzadas”), establecen una comparación entre aquéllos y ésta, personificando la ciudad: los “[rostros están] tan devastados como las calzadas de la ciudad”. Por lo tanto, lo que se sobrentiende aquí es que la Conquista trajo una plaga *real*, la viruela, y también una *simbólica*, o sea una degradación más general y abstracta de la esencia del pueblo mexicana. Esta “enfermedad”, la viruela, nacida del contacto físico con los españoles, tiene una consecuencia concreta; se puede establecer, en “Las dos orillas”, una analogía entre ella y el mestizaje biológico de los europeos y americanos. Las connotaciones de la idea de mestizaje aquí son muy negativas, como lo explica Gruzinski

En principio, se mezcla lo que no lo es, cuerpos puros, o colores básicos, dicho de otro modo, elementos homogéneos, exentos de toda “contaminación”. Percibida como un pasaje de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo singular a lo plural, del orden al desorden, la idea

de mezcla acarrea por lo tanto connotaciones y apriorismos de los que hay que desconfiar como de la peste.⁹⁹

Otro cuento de Fuentes pinta la cara moderna de la Ciudad de México como una cara enferma: “Por boca de los dioses”. En este texto, se designa el pueblo mestizado por la metáfora “raza de bronce”¹⁰⁰; se juntan dos metales, dos “razas”: la raza de estaño, plateada (los españoles) y la raza de cobre, cobriza (los aztecas), la unión de las cuales produce una tercera. El narrador, encerrado en su cuarto de hotel, presenta el México moderno como una amenaza:

De eso huía [...]: de la pasta, del jamoncillo empalagoso pintado de rosa [...], de la plaga de roedores vestidos de gabardina y mezclilla [...], pasados por el molino de luz neón que los convierte en grandes carroñas maquilladas, se adivina el sexo afeitado, la herida siempre abierta¹⁰¹ disimulada por el tweed, el diente falso flotando en una tumba nocturna de formol. (PBD, 53-54)

Esta ciudad deshumanizada está caracterizada por su carácter artificial (los colorantes del jamón, la “luz neón”, el maquillaje, “el diente falso”), por la maldición divina (“la plaga de roedores”) y por la muerte (los habitantes son “carroñas”). En “Las Dos orillas”, Fuentes juega con la definición de la palabra “mestizaje”, para asimilarla con la idea de monstruosidad pues estas dos nociones tienen un punto de enlace que les permite vincular: tienen en común el hecho de ser el producto de una mezcla, un hibridación¹⁰². La civilización que nace es, según Aguilar, monstruosa: la “raza” indígena ya no es pura, “los rostros han perdido para siempre su belleza oscura, su perfil perfecto”, la pureza y la perfección remitiendo a la noción occidental clásica de unidad¹⁰³.

En *Llanto*, está pintada la misma ciudad pero mucho más adelantada en el proceso de “degradación” acarreado por la Conquista, en el año 1989: aquí, el síntoma principal que presentan la ciudad y sus habitantes, dentro de la ficción, es el olvido. ¿Qué significación tiene aquí el olvido, cuál es su alcance al nivel literario y al nivel de nuestra reflexión? Dijimos más arriba que, según el mito de la “visión de los vencidos” descrito por Rozat, los aztecas “viven en el mito porque son primitivo”; de aquí hablamos de una temporalidad cíclica, de ritos y ceremonias que les permite mantenerse en contacto con el tiempo mítico de los dioses. Tal sistema permite *recordar* permanentemente el vínculo de la humanidad con su origen; el olvido sería por lo tanto el síntoma de una civilización que ya no vive en una temporalidad cíclica, que ya no es “primitiva”. En la ciudad de *Llanto*, todo parece remitir simbólicamente a la antigua Tenochtitlán, abundan los signos

⁹⁹ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, p.48

¹⁰⁰ La expresión de Fuentes alude al título de un poema de 1902 de Amado Nervo; curiosamente, para Alcides Arguedas, la expresión designa a los indígenas.

¹⁰¹ Aquí podemos ver una similitud con el pensamiento de Octavio Paz, para quien los mexicanos son « hijos de la Chingada », el verbo « chingar » remitiendo a una la acción de romper, quebrar, herir.

¹⁰² Consideramos los “monstruos” míticos de la antigüedad griega, como las quimeras, forjadas por la imaginación a partir de elementos tomados de varios criaturas reales.

¹⁰³ Ver los tratados sobre la belleza sensible e inteligible de Plotino (filósofo de la Antigüedad romana, fundador del neoplatonismo), *Eneadas* I, 6 y V, 8

del pasado de la capital: Moctezuma despierta en el Parque Hundido, en el que fueron colocadas representaciones artísticas de los pueblos prehispánicos; luego, el azteca y las tres mujeres van a Coyoacán, al sur de la ciudad, que fue un centro prehispánico a orillas del antiguo lago; y por fin, los cuatro pasan delante de "esculturas que reproducen la escena mítica de la fundación de Tenochtitlán, a un lado del Hospital de Jesús, donde dicen que está enterrado Cortés, donde por primera vez se reunieron Cortés y Moctezuma" (p.74). Sin embargo, ya no es la misma ciudad y se ha vuelto irreconocible para el Moctezuma ficticio: "[Moctezuma] volteó de nuevo a Laura y le preguntó que cómo podía ser esto Tenochtitlán, que no había lago, que no había canales, que el aire incluso estaba distinto (...) y después [Moctezuma] señaló los montes para mostrarle a Laura que estos montes no eran los que rodeaban a Tenochtitlán" (p.64). Este cambio radical señala al lector la destrucción natural (el tlatoani menciona "el lago", los "canales", "el aire", "los montes") que sufrió la antigua ciudad. En cuanto a la protagonista, el malestar del que padece se debe al olvido, latente e insospechado por los habitantes de la ciudad; todo se vuelve claro cuando Laura ve a Moctezuma por primera vez: "no sé qué vi en él que me volvió el alma al cuerpo. [...] Olvidé todo en relación al amor, olvidé cuanto había llorado, y me olvidé a mí" (*Ibid.*, p.47). Entrar en contacto con un personaje que *pertenece* literalmente al pasado precortesiano es para Laura como experimentar una reminiscencia y esfumar la niebla de olvido que reina en la ciudad y en su propia alma. Lo que siente Laura al encontrarse con el azteca es lo que produce el contacto con lo sagrado: mediante el contacto establecido con Moctezuma, un "primitivo" para quien se supone que el universo sólo tiene sentido si está en relación con su origen, reanuda simbólicamente con el pasado ocultado, reprimido, a un nivel colectivo e individual.

3) Una civilización muerta: ¿el museo como único lugar de sobre-vivencia?

Si de la civilización azteca no quedaron más que ruinas, vestigios, como lo deja suponer el mito del ocaso de las civilizaciones precortesianas, el único lugar en el que ésta se podría contemplar hoy día sería el museo; para formularlo de otra forma: entrar al museo, para un objeto cultural, es signo de muerte. En "Por boca de los dioses" de Fuentes, "La Fiesta Brava" de Pacheco y *Llanto* de Boullosa, el museo se vuelve escenario de una parte de la acción; Museo de Bellas artes para el primero, Museo de Antropología para los dos últimos, ambos ubicados en México D.F. ¿Cómo están representados, qué sentido simbólico adoptan aquí los museos? Octavio Paz habla de "esos 'cementerios de la cultura' que son los museos de arte y de antropología"¹⁰⁴; ¿cómo se puede

¹⁰⁴ Octavio Paz, "Tres ensayos sobre Rufino Tamayo", *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.,

justificar tal comparación? Es el contexto del objeto en cuestión el que determina el valor de éste; al entrar al ámbito del museo de antropología, un objeto cambia de utilidad: de integrado en una cultura dada, transitivo¹⁰⁵, agente “activo”, cambia su valor de uso por un valor intransitivo de contemplación. De la misma forma que una palabra pierde su significación al estar sacada del sistema lingüístico que le atribuye su significación por proporcionarle un *referente* en el mundo real, el objeto de culto sacado de su civilización pierde su significación al estar separado de su *referente*, o sea de las tradiciones a las cuales debe su existencia: pierde su significación social y religiosa, se desacraliza. Sobre la estatua de la Coatlicue del Museo de Antropología, Paz explica lo siguiente:

El sacerdote la veneraba como una diosa y el fraile español la veía como una manifestación demoníaca [...]. Desde fines del siglo XVIII, la Coatlicue abandona el territorio magnético de lo sobrenatural y penetra en los corredores de la especulación estética y antropológica. Cesa de ser una cristalización de los poderes del otro mundo y se convierte en un episodio en la historia de las creencias de los hombres. Al dejar el tiempo por el museo, cambia de naturaleza ya que no de apariencia.¹⁰⁶

En realidad, el fenómeno del museo es representativo del mundo occidental moderno. ¿Por qué? en éste, la polarización entre espacio sagrado y espacio profano parece haberse invertido: cuando se supone que lo sagrado estaba integrado al espacio de la vida en las sociedades “primitivas”, el mundo moderno parece determinado por un carácter profano dominante y generalizado. El espacio del mundo moderno, en efecto, al igual que la espacialidad geométrica, es una noción racionalizada, “es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa. El espacio geométrico puede ser señalado y delimitado en cualquier dirección posible, mas ninguna diferenciación cualitativa, ninguna orientación es dada por su propia estructura”¹⁰⁷. Por dichas propiedades, los componentes del espacio se vuelven equivalentes; cada lugar, aunque único y específico en sí mismo, representa por un punto equis, intercambiable. En la “Fiesta brava”, el narrador recurre a la figura de la enumeración para describir los *tours* así como la línea del metro: “los *tours* a Teotihuacán, Taxco y Xochimilco” (FB, 70), “las estaciones Cuauthémoc, Balderas, Salto del Agua, Isábel la Católica” (FB, 72). Ambos itinerarios esquematizados constituyen re-estructuraciones imaginarias del mundo e ilustran muy bien la naturaleza profana y homogénea del mundo mexicano moderno.

Se operó entonces un traslado de la estatua de la Coatlicue, para seguir con este ejemplo, del templo al museo. La figura de la diosa madre de los aztecas aparece en la “Fiesta Brava” de

2006

¹⁰⁵ Según la definición proporcionada por el DRAE, “ que pasa y se transfiere de uno a otro”

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.76

¹⁰⁷ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p.26

Pacheco y en *Llanto* de Boulosa. Principio de los principios, por haber engendrado a los demás dioses, es una figura fundamental del panteón azteca, “madre de todas las deidades, del sol, la luna y las estrellas, diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo” (*FB*, 70); será por esta razón que Boulosa y Pacheco decidieron representarla a ella entre todos los ídolos aztecas, por constituir un modelo arquetípico de todos los demás dioses antiguos. Octavio Paz, en “El águila, el jaguar y la virgen”¹⁰⁸, relata la historia de la estatua; explica que la encontraron el 13 de agosto 1790 removiendo el suelo de la Plaza Mayor, la volvieron a enterrar después de pocos meses por constituir una afrenta a la belleza y ser susceptible de avivar las antiguas creencias de los indígenas. La volvió a desenterrar Von Humbolt en 1804 para examinarla, pero “La presencia de la estatua terrible era insoportable” (75) y la hundieron otra vez, para sacarla por última vez después de la Independencia:

Primero la arrinconaron en un patio de la Universidad; después, estuvo en un pasillo, como un objeto alternativamente de curiosidad y bochorno, mas tarde la colocaron en un lugar visible, como una pieza de interés científico e histórico; hoy ocupa un lugar central en la gran sala del Museo Nacional de Antropología consagrado a la cultura azteca.¹⁰⁹

¿Qué conclusiones podemos sacar de tal itinerario? ¿Cuál es su valor estético, literario, significativo? Paz orienta su descripción del itinerario de la estatua escogiendo hacer resaltar su imposible olvido: por el aura que se desprende de la Coatlicue, ésta no dejó de suscitar atracción y curiosidad, y fue por aquellas virtudes incomprensibles por qué la estatua nunca se hundió en el olvido. Suscitaba según Paz un efecto muy particular: un efecto irracional, lo que uno experimenta frente a lo ajeno e incomprensible, frente a lo totalmente desconocido. Así la describe también Fuentes, en *Tiempo mexicano*: “la Coatlicue cuadrada, decapitada, con su guirnalda de calaveras, su falda de serpientes, sus manos abiertas y laceradas, quiere ser impenetrable: monolítica. Como todos los dioses del panteón azteca, ha sido creada *a imagen y semejanza de lo desconocido*” (*TM*, 20).

Expuesta en el Museo de Antropología, la estatua está sacada de su *con-texto* social sagrado, de lo que le atribuía una significación determinada: es como una palabra suelta, sacada del texto, del sistema que le confiere sentido. La protagonista de *Llanto* contempla la diosa, y constata la imposible comprensión de la obra:

Miro la maqueta que reproduce el corazón de la ciudad y trato de imaginar dónde iban las piedras que me rodean, desproporcionadamente enormes en la sala del museo. [...] Suelto la imaginación sobre la mirada que pongo en la falda de la Coatlicue, la falda de serpientes. Y no puedo más que asustarme. Reconozco que el terror que siento no sería el que me inspiraría si ya lo viera allá donde estuvo, donde fue como era. (*Llanto*, 60)

El movimiento es doble: el objeto azteca señala un universo que ya no existe, como ausente, como

¹⁰⁸ Octavio Paz, “Los privilegios de la vista”, *Obras completas, Op.cit.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.75-76

una palabra sacada de un texto que se borró y del cual permanece solamente una palabra. Sin embargo, si el aura de la estatua es tan grande y no deja de fascinar, es porque aquel objeto constituye al mismo tiempo un microcosmo, o sea un resumen completo del macrocosmo al que pertenecía: la Coatlicue contiene simbólicamente en sí el mundo derrumbado, del cual puede ser considerada como una sinécdoque¹¹⁰, por ser la madre de todos los dioses, principio de los principios.

La aparición de la Coatlicue Mayor en el cuento de Pacheco es la más extensa. El Capitán Keller siente una “atracción irresistible”, que puede tener que ver con la fascinación de la que nos habla Paz:

usted queda *imantado* por ella, *imantado*, no hay otra palabra [...], su insistencia provoca sospechas entre los cuidadores, para justificarse, para disimular esa *fascinación aberrante*, usted se compra un block y empieza a dibujar en todos sus detalles a Coatlicue. (FB, 70)¹¹¹

El cuento entero de Pacheco, o más bien de Andrés Quintana, escritor ficticio del cuento insertado en otro cuento, consta de un único punto, el punto final, y está escrito bajo la forma de una serie de párrafos, separados por un mero coma. Cada unidad del texto parece un versículo, o sea que el cuento está escrito a la manera de un texto sagrado, dirigido al Capitán Keller en segunda persona (“usted queda imantado”), como si fuera un homenaje al hombre escogido como víctima sacrificial por la diosa madre. El sentimiento que siente el norteamericano por la estatua se asemeja al sentimiento religioso; acude al museo como a un templo, parece rescatar inconscientemente la dimensión sagrada del ídolo: “[Usted] toma un taxi, vuelve al Museo a contemplar a la diosa, a seguir dibujándola en el poco tiempo en que aun estará abierta la sala” (FB, 71). ¿Qué nos sugiere la forma del cuento (los “versículos”) así como el motivo de la atracción ejercida por la Coatlicue? Ambos elementos remiten al postulado de Paz: la estatua ficticia de Pacheco, al igual que la estatua real de Paz, posee una propiedad misteriosa que le permite seducir mediante el asombro y el temor.

Por consiguiente, ¿hubiera sobrevivido algo de la civilización supuestamente “muerta”, como lo deja pensar la persistencia del aura de la Coatlicue? ¿Subsistiría un carácter sagrado inmanente en los objetos religiosos de los antiguos indígenas, como lo sobrentienden, Paz, Fuentes y Pacheco? Si la aparición de museos arqueológicos significa una desacralización de los objetos, un movimiento inverso se observa en el cuento de “Chac-Mool”: la metamorfosis de un lugar profano en un lugar sagrado, la vuelta de las fuerzas sobrenaturales antiguas. En esta obra, en efecto, el cuarto en el que está el Chac-Mool se transforma en un santuario conforme se va

¹¹⁰ Según el Diccionario de la Real Academia, “tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc.”

¹¹¹ Las cursivas son mías.

imponiendo la influencia y el poder de la figura del dios azteca de la lluvia, Tláloc. El simbolismo del espacio es importante aquí: Feliberto coloca la estatua en el sótano, y se refugia en su cuarto, arriba del edificio. El cuarto subterráneo representa el pasado, las fuerzas enterradas de la historia mexicana, mientras que el cuarto alto representa el México moderno, arriba de la superficie¹¹²; la salida del espacio hundido y la conquista del espacio superior al nivel del suelo¹¹³ es la plasmación de la amenaza creciente del dios de la lluvia. El ídolo se apropia del espacio: además de provocar inundaciones regulares¹¹⁴, procede a sacrificios rituales, haciendo de la casa un santuario:

Toqué varias veces a su puerta, y como no me contestó, me atrevía a entrar. No había vuelto a ver la recámara desde el día en que la estatua trató de atacarme: está en ruinas, y allí se concentra ese olor a incienso y sangre que ha permeado la casa. Pero detrás de la puerta, hay huesos: huesos de perros, de ratones y gatos.

El incienso representa una correspondencia vertical, o sea la elevación espiritual permitida por el pasaje del mundo de lo sensible (el olfato) al de lo inteligible (la religión, el acceso a lo divino); la “sangre” remite metonímicamente a los sacrificios dedicados a los dioses antiguos. El Chac-Mool toma el control del espacio de la casa, la cual se transforma de esta forma en un templo dedicado a su propia figura: “el Chac Mool, blando y elegante, había cambiado de color en una noche; amarillo, casi dorado, parecía indicarme que era un dios”.

¹¹² Estudiaremos esta estructura estratificada en la parte siguiente, titulada “la vuelta del pasado precolombino a través del regreso de los ídolos”.

¹¹³ “Los primeros días, bajó a dormir al sótano; desde ayer, lo hace en mi cama.” (CM, 22)

¹¹⁴ El Templo Mayor de Tenochtitlán era formado por dos pirámides de iguales dimensiones, al norte la de Tláloc y al sur la de Huitzilopochtli, el Templo refleja el concepto de dualidad fundamental de la cosmovisión nahua.

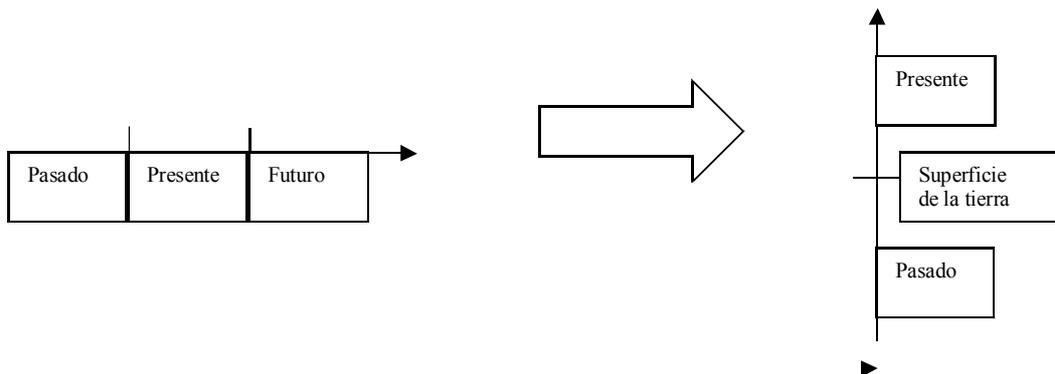
C- La vuelta del pasado precolombino a través del regreso fantástico de los ídolos

1)- México: una concepción espacio-temporal estratificada

La cultura occidental tradicionalmente separa las dos categorías básicas de la percepción y hace de ellas dos dimensiones distintas e independientes: el tiempo y el espacio¹¹⁵. Según tal concepción, la propiedad principal del tiempo es el transcurso, la sucesión, mientras que la del espacio es la coexistencia, la simultaneidad. Fuentes cuestiona tal concepción, declarando que

La premisa del escritor europeo es la unidad de un tiempo lineal, que progresa hacia delante dirigiendo, asimilando el pasado. Entre nosotros, en cambio, no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes. (*TM*, 9)

Si nos fijamos aquí en las palabras del escritor, la simultaneidad también puede ser una propiedad temporal; la estrategia de Fuentes y Pacheco consiste en efecto en volver a unir ambas categorías (tiempo y espacio) para fundirlas, con tal de suprimir la alteridad radical pasado/presente. Me explico: el eje *temporal* pasado/presente/futuro, imaginado *horizontalmente*, se hace *vertical*, se funde con una estructura *espacial* estratificada:



Así, el espacio absorbe el tiempo y éste adopta las propiedades esenciales del espacio: las épocas ya no se suceden cronológicamente, sino que coexisten en la estructura estratificada de la categoría espacio-tiempo.

Limitémonos para empezar a estudiar la coexistencia histórica propia de la ciudad de México en el cuento “Por boca de los dioses”, sin considerar por ahora la dimensión estratificada del espacio-tiempo mencionada antes. Ya sabemos que diferentes épocas históricas pueden llegar a ‘coexistir’ en el ámbito del museo, puesto que éste pone en escena *espacialmente* el transcurso histórico mediante el recorrido de las obras expuestas, contemporáneas en la experiencia del

¹¹⁵ En su *Crítica de la razón pura*, Kant define el espacio y el tiempo como nociones *a priori*, como marcos de la percepción humana.

público. La idea plasmada en el cuento de Fuentes es la siguiente: tal simultaneidad de épocas históricas no es exclusiva del ámbito del museo, pues también ocurre en la misma *ciudad* de México, fuera del museo. En efecto, el protagonista del cuento (Oliverio) vuelve a encontrar en la calle de la ciudad a una indígena a la que acaba de ver representada en un cuadro del siglo XVIII en el museo, o sea a una mujer cuyo tipo pertenece supuestamente al pasado. La mujer pintada está descrita como “una preciosa mujer, morena, con matiz de piloncillo, cejas inolvidables y vestida de encaje blanco” (56), y la que encuentra Oliverio en la calle, la del presente, es “una mujer andrajosa, manchada de tiña, pero exacta a la mestiza de cejas inolvidables, al anónimo del siglo XVIII, [y pide] limosna.” (PBD, 59-60). Estudiemos el paralelo establecido entre las dos ocurrencias femeninas: a primera vista, las dos apariciones se pueden superponer, puesto que las descripciones sugieren una analogía entre las dos mujeres (analogía sintáctica: ‘una preciosa mujer’/ ‘una mujer andrajosa’; comparación: ‘con [...] cejas inolvidables’/ ‘*exacta a*¹¹⁶ la mestiza de cejas inolvidables’). Sin embargo, tal paralelismo subraya al mismo tiempo el hecho de que la indígena moderna es una versión degradada de la mujer original; lo indican los atributos ‘andrajosa’ (por oposición a ‘preciosa’) y ‘manchada de tiña’ (por oposición a ‘vestida de encaje blanco’), así como la actividad de la mujer, que ‘[pide] limosna’, cuando la primera no está entregada a ningún tipo de actividad, como si no lo necesitara para mantenerse. Lo que rescatamos del fragmento es entonces la pervivencia de ‘seres del pasado’ en la época presente mexicana, y a la vez su degradación, lo cual remite a una idealización del pasado percibido como edad de oro¹¹⁷.

Ahora bien, ¿en qué consiste precisamente la concepción espacio-temporal mencionada más arriba de la Ciudad de México para Fuentes y Pacheco? Partimos de un ejemplo sacado del cuento de Fuentes, “Por boca de los dioses”: el descenso espacial de Oliverio, el protagonista, corresponde también a un regreso temporal. Oliverio se ve obligado por la boca fantástica¹¹⁸ a bajar al nivel inferior extremo del hotel en el que reside: “La boca me detuvo frente al ascensor. [...] Penetramos en él, y la boca ordenó: ‘Pique el ultimo botón’. El elevadorista se mostró reacio: ‘Nunca ha bajado hasta allá este elevador, señor’”¹¹⁹. Entonces el descenso espacial del protagonista desemboca a una escena que parece pertenecer a un pasado remoto, por la presencia de los dioses aztecas antiguos:

Temblando, en un rincón de la jaula mecánica, grité espantado: por el lago subterráneo transitaban todos, con sus sonrisas petrificadas, en un sueño de momias sin sepultura: Tepoyollotl, [...], Mayauel, [...] Tezcatlipoca, [...] Izpapatl, [...] Xolotl, [...]

¹¹⁶ Las cursivas son mías.

¹¹⁷ Es relevante citar aquí a Mircea Eliade: “[Se o pone] el mundo del *mito* al de la *historia*, que empieza cuando el primero llega a su fin, [...] como el tiempo de la ociosidad, de la *abundancia*, de la *prodigalidad* al tiempo del *trabajo*, de la *insuficiencia*, de la *economía*.” (*El hombre y lo sagrado*, p.120)

¹¹⁸ Oliverio la arrancó de un cuadro al principio del cuento, y ésta va tomando el control poco a poco de los actos del que pensaba ser su amo.

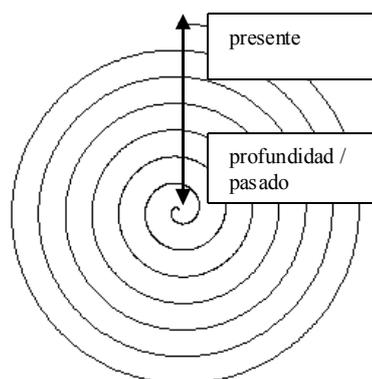
¹¹⁹ Fuentes, *Los Días enmascarados*, « Por boca de los dioses », p.69

A través de este episodio se dibuja un viaje real operado entre la superficie y el subsuelo, y al mismo tiempo un viaje simbólico y fantástico¹²⁰ operado entre el presente y el pasado. Así, a las capas geológicas verticales de la ciudad corresponden épocas históricas, como capas de sedimentos: los estratos espaciales también son estratos temporales y llegan a coexistir verticalmente en un mismo espacio, el de la capital mexicana moderna.

En el cuento de José Emilio Pacheco, “La Fiesta Brava”, ocurre un fenómeno muy parecido al que acabamos de describir; el doble proceso de descenso espacial y regresión temporal se hace aquí muy claro. Un personaje de dicho cuento designa la antigua capital del imperio azteca como “México-Tenochtitlán, la gran ciudad enterrada bajo el mismo suelo que, señoras y señores, pisan ustedes” (FB, 69): el pasado (al que está referido a través del doble topónimo ‘México-Tenochtitlán’) está concebido como ubicado atrás, temporalmente, y abajo, espacialmente (“bajo el [...] suelo”). Existen, por lo tanto, puntos de comunicación entre las épocas, suertes de pasadizos temporales, materializados bajo la forma de pasadizos espaciales: se puede acceder a otra época si se encuentra el punto espacial adecuado. La existencia de tales pasadizos nos deja entender que el espacio en cuestión no es homogéneo¹²¹; de la misma forma, la temporalidad del cuento tampoco es homogénea: los acontecimientos relatados ocurren un 13 de agosto, una fecha altamente simbólica. En efecto, esta fecha tiene una importancia particular: remite al día de la caída de la ciudad de Tenochtitlán; también es la fecha escogida por el vendedor de helados de la “Fiesta Brava” para su viaje en el tiempo con el Capitán Keller: “Tiene usted que subirse al último carro del último metro el viernes 13 de agosto en la estación Insurgentes, cuando el tren se detenga en el túnel entre Isábel la Católica y Pino Suárez” (FB, 71-72). Esta frase esboza una intersección espacio-temporal, constituida por el encuentro matemático entre una línea temporal (“el viernes 13 de agosto”) y una línea espacial (“en la estación Insurgentes, cuando el tren se detenga en el túnel entre Isábel la Católica y Pino Suárez”). ¿Cómo podríamos introducir aquí la acción del tiempo cíclico, y en qué nos ayudaría? Una estructura cíclica del tiempo implica la repetición de una misma secuencia, y a la vez su variación; por lo tanto, la estructura justa de una temporalidad cíclica es la espiral: da vueltas sobre sí-misma, trasladando sin embargo cada vez su itinerario. Propongo aquí el modelo explicativo siguiente:

¹²⁰ Estudiaremos la dimensión fantástica de los textos del corpus más adelante.

¹²¹ Mircea Eliade explica que, “para el hombre religioso, *el espacio no es homogéneo*; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras [...] Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, ‘fuerte’, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra, amorfos” (*El hombre y lo sagrado*, p.25).



Según tal modelo, las puertas del tiempo corresponderían a una comunicación entre los ciclos temporales: cada viernes 13 de agosto se repetirá el ciclo, abriendo consigo la puerta *espacial* del *tiempo*. La fecha escogida por la narradora de *Llanto* para el “regreso” de Moctezuma al México moderno es otra vez la misma, y remite aún más explícitamente a la Conquista de Tenochtitlán: “el que no había alcanzado a ver lo que hacía nueve veces cincuenta y dos años él había dejado desplomarse [...] llegó [a la Ciudad de México], el 13 de agosto de 1989” (*Llanto*, 12). Boullosa esclarece el simbolismo de la fecha agregándole la referencia exacta al año aludido: “nueve veces cincuenta y dos años” son 468; 1989 menos 468 son 1521: Moctezuma regresa no solamente en el *día* aniversario de la caída de Tenochtitlán, sino también al final del mismo *ciclo* que vio derrumbarse la ciudad; se trata por lo tanto de un aniversario en dos escalas diferentes: aniversario de ciclo de cincuenta y dos años y ciclo anual. De una forma análoga, el cuarto de Oliverio en “Por boca de los dioses” constituye un punto *espacial* simbólico, por remitir a un punto *temporal* de gran resonancia histórica: el cuarto lleva el número 1519¹²², que también corresponde al año en el que los españoles penetraron en Tenochtitlán. Es además, y no por coincidencia, el lugar que escoge Tlázol para proceder al sacrificio del protagonista: “Tlázol cerró la puerta con llave, sus labios se acercaron a los míos, y a mordiscos arrancó su carne. En la mano de la diosa brillaba un puñal opaco; lenta, lenta, lo acercó a mi corazón” (PBD, 72).

Mircea Eliade afirma que “como el espacio, el Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo”¹²³: el espacio-tiempo de los dos cuentos considerados aquí llega a formar puntos de ruptura en el universo representado, los cuales adquieren un valor sagrado y mágico. Tales “puntos fijos”, como los designa Mircea Eliade, constituyen escisiones en el espacio. Según el mismo Eliade, “el umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado”¹²⁴. Lo que les agregan Fuentes y Pacheco es la capacidad de abrir

¹²² “subí por las escaleras a mi cuarto de hotel, el cuarto 1519.” (PBD, 62)

¹²³ Mircea Eliade, *El hombre y lo sagrado*, p.63

¹²⁴ *Ibid.*, p.28

también el tiempo, de ser puertas, umbrales temporales; estos puntos que pertenecen a la superficie del mundo moderno también son vías de acceso a un tiempo cíclico, mítico, ubicado más allá del transcurso lineal del tiempo.

Volvamos a la “Fiesta Brava” y a sus capas geológico-temporales; analicemos ahora cómo “descenso espacial” equivale a “regresión temporal”. El itinerario del Capitán Keller y de su “guía”, el vendedor de helados, consiste en un descenso hacia las profundidades de la tierra: el subterráneo del metro constituye un punto intermediario entre la superficie de la tierra y sus entrañas; es el umbral, el punto de partida del itinerario mítico. La bajada está descrita por etapas: primero viene el tránsito, el pasaje del punto inicial al punto de destino, plasmado por la “galería de piedras” (FB, 73), “el pasadizo” (FB, 73), el “corredor subterráneo” (FB, 75). Luego viene la llegada al punto final, o sea a la “celda del subsuelo” (FB, 76). Hace falta subrayar aquí que el itinerario de los dos hombres está orientado hacia un punto preciso, concebido como un centro y constituido de varios elementos: el antiguo lago, la Piedra de Ahuizotl, ella misma parte metonímica del antiguo Templo Mayor de la antigua ciudad de Tenochtitlán¹²⁵: “lo llevan a la Piedra de Ahuizotl, [...] en una de las pirámides gemelas que forman el Templo Mayor de México-Tenochtitlán”¹²⁶ (FB, 76). ¿Qué entendemos por el término “centro”? De nuevo, acudamos a la definición de Mircea Eliade del lugar sagrado: como ya lo vimos, tal lugar

a) [...] constituye una ruptura en la homogeneidad del espacio; b) simboliza esta ruptura una ‘abertura’, merced a la cual se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (del Cielo a la Tierra, y viceversa: de la Tierra al mundo inferior).¹²⁷

El nuevo aspecto que nos interesa aquí es el que sigue:

c) la comunicación con el cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al *Axis Mundi*: pilar, escala, montaña, liana, árbol, etc.; alrededor de este eje cósmico se extiende el ‘Mundo’.¹²⁸

Los tres elementos (lago, piedra, templo) funcionan entonces como el ombligo, el centro del mundo. Se opera una suerte de atracción centrípeta hacia el lago, plasmada por las referencias al agua, a la humedad: “se adentran [el capitán Keller y el vendedor de helados] por una galería de piedra, abierta a juzgar por *las filtraciones y el olor a cieno* en el lecho del lago muerto sobre el que se

¹²⁵ El cual Templo constituía, en las creencias del pueblo azteca, el centro del imperio, y del mundo.

¹²⁶ Este detalle del cuento está documentado, como lo demuestra el texto de Jacques Soustelle:

“El templo de Huitzilopochtli era [...] un templo doble, tal como lo representa el Códice *Telleriense-Remensis*. [...] Se levantaban, uno junto al otro en la plataforma Terminal, los dos santuarios: del lado norte, pintado de blanco y azul, el de Tláloc, el antiguo dios de la lluvia y de la vegetación; del lado sur, el de Huitzilopochtli, adornado con cráneos esculpidos y pintados de blanco sobre un fondo rojo. Cada uno de estos santuarios se abría al oeste por una amplia puerta ante la cual se hallaba la piedra de los sacrificios.” (J. Soustelle, *La Vida cotidiana de los aztecas en la víspera de la Conquista*, pp.37-38)

¹²⁷ *Op. cit.*, p.38

¹²⁸ *Ibid.*, p.38

levanta la ciudad” (FB, 73), “*el olor a fango se hace más fuerte, usted [el capitán] tose, se ha resfriado por la humedad intolerable*” (FB, 74)¹²⁹. Cabe hacer hincapié en la bipolarización de la ciudad de México; el narrador subraya su estructura doble y vertical: abajo está la cara oscura, antigua, muerta, y arriba la cara moderna y viva. Las dos caras se reflejan como en un espejo invertido, representado en la estructura binaria y paralela de la frase que sigue: “el pasadizo es un inmenso sepulcro, *abajo esta el lago muerto, arriba la ciudad moderna*¹³⁰, ignorante de lo que lleva en sus entrañas” (FB, 74). La ciudad antigua está reducida a una existencia hundida en el desprecio, la indiferencia de la superficie, o más bien de su “[ignorancia]” (ya citado: “la ciudad moderna, *ignorante de lo que lleva en sus entrañas*”), su olvido; lo que antes era el gran centro sagrado del imperio azteca así como los dioses que regían aquel imperio, tienen ahora una relación más estrecha con el *subsuelo* que con el *cielo*; el antiguo cosmos está revuelto, ya no es sinónimo de “orden” sino que más bien se ha vuelto un caos.

Para retomar el mismo motivo, los dioses antiguos están representados en *Llanto* saliendo de la tierra, más precisamente de un hormiguero: “por los caminos del hormiguero [...], corrían como vientos [...], Los Dueños del Mundo: habían despertado. [...] Desde esos túneles, detenían al que había aparecido [...], ellos, los dioses, los que hasta ese día muchos creímos muertos” (*Llanto*, p.12). ¿Qué conclusiones sacamos de estos dos ejemplos (la “Fiesta Brava” y *Llanto*)? Aunque el subterráneo parezca sepultura, lo enterrado (la antigua civilización y sus dioses) no está del todo muerto; se encuentra en un estado intermedio entre muerte y vida, olvido y recuerdo, en un limbo en el que está estancado. Es interesante notar aquí la recurrencia de un mismo elemento en los textos considerados: la combinación de tierra y agua como factores de fertilidad y de vida. En efecto, la tierra es como un útero que mantiene vivo lo que está hundido; el lago hundido, el agua, es un elemento de propiedades conservadoras: el Chac-Mool de Fuentes, por ejemplo, en su proceso de reencarnación, “está cubierto de lama”. En un artículo titulado “el que gira la cabeza y el fuego”, la autora de *Llanto* explica:

Si el paso de los años cierra cicatrices, en México las abre. Si el paso de los años entierra lo ocurrido, en México el paso de los años saca a luz lo que otros años enterraron. El Templo Mayor de los aztecas fue terminado de desenterrar por los arqueólogos en el centro de la ciudad de México, en 1983. Ha aprovechado sus once años a la luz del sol, como si su esencia fuera vegetal y no de piedra muerta, para crecer. No hay peso arriba de él, las piedras parecen aflorar. Estuvo bajo el nivel del piso, ahora ha alcanzado el de la calle. El hundido emergió, creció. El muerto creció.¹³¹

He aquí la paradoja que estamos examinando: “el muerto creció”; el mundo enterrado descrito es un

¹²⁹ Las cursivas son mías.

¹³⁰ Las cursivas son mías.

¹³¹ Carmen Boullosa, “El que gira la cabeza y el fuego: historia y novela”, *Revista de literatura hispanoamericana*, número 30, 1995, p.9

mundo oximórico, de muertos-vivientes. Fuentes relata la anécdota que le inspiró el cuento de “Chac-Mool”, la cual confirma la idea según la que no murieron los dioses, sólo quedaron enterrados:

The inspiration for [the short story] came from a newspaper account in 1952. It told of the events surrounding the shipment of the Aztec idol, the rain god Chac Mool, to Europe. In its transatlantic voyage it supposedly engendered many storms. This led the author to conclude: “Los datos de la nota roja enfocaron mi atención en un hecho evidente para todos los mexicanos: hasta qué grado siguen vivas las formas cosmológicas de un México perdido para siempre y que, sin embargo, se resiste a morir y se manifiesta, de tarde en tarde, a través de un misterio, una aparición, un reflejo. La anécdota gira en torno a la persistencia de nuestras viejas formas de vida”.¹³²

El pasado, por lo tanto, sale de las profundidades de la tierra; no pertenece a un pasado aniquilado, sino a un subsuelo latente, cuyas entrañas se pueden abrir en cualquier momento.

Esta doble estructura de México, espacial y temporal, inmersa y emergida, pasada y presente, puede ser la metáfora de otra realidad: la del ser humano. En efecto, lo hundido, el pasado precortesiano de México, también puede representar la parte hundida del mexicano: su parte subconsciente. Así, las capas geológico-temporales de la tierra mexicana podrían remitir también a las capas de la consciencia colectiva e individual. Luis Villoro establece un parentesco entre “lo indígena” y el subconsciente:

Lo indígena es profundo y arcano, no se hace nunca plenamente presente, permanece cual ‘misteriosa fuerza’ (Pérez Martínez) en el espíritu, esperando su despertar. Nos estremecemos ante su secreto y, a la vez, nos atrae su abismo sin fondo. Frente a la claridad luminosa de la reflexión, lo indígena, oscuro y denso, atrae a la vez que atemoriza.¹³³

Una corriente literaria que se interesó mucho en los fenómenos del subconsciente del individuo es el Surrealismo; en el *Manifeste du Surréalisme*, André Breton, el iniciador del movimiento, expresa su deseo de enfocarse en el funcionamiento real del pensar, el cual permite según él alcanzar una realidad superior mediante la liberación del control de la razón¹³⁴: los sueños y la imaginación resultan ser entonces modos de expresión de los que dispone el ser humano y que tienen la particularidad de no constituir un filtro para el inconsciente o subconsciente. En México, Octavio Paz fue el mayor seguidor del Surrealismo; en su “Poema circulatorio”, escrito como introducción a una exposición dedicada al surrealismo que se celebró en Nueva-York, Paz formula la analogía ya

¹³² Anthony Julio Ciccone, “The Supernatural Persistence of the past in *Los días enmascarados*”, p.39

¹³³ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p.226

¹³⁴ Breton define el Surrealismo como un « automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie ». (*Manifeste du Surréalisme*, 1924)

mencionada entre la doble estructura del país y la del ser humano:

“allá
 en México
 no éste el otro enterrado siemprevivo
bajo tu marmomerengue
 palacio de bellas artes.”

En estos versos se oponen el México aparente, el de la superficie, el moderno y arrogante (“tu marmomerengue / palacio de bellas artes”) y “el otro”, su cara oculta, ajena, extraña (“el otro enterrado siemprevivo”). Esta última tiene dos características oximóricas, conformes a las características de México presentadas en “La Fiesta Brava” y en “Por boca de los dioses”, descritas más arriba: está “enterrad[a] [y] siempreviv[a]”; el México antiguo está sepultado, recluso en el subsuelo, pero aún no se ha muerto.

El parentesco establecido entre el México hundido y el mundo de la oscuridad y de los sueños se teje en la mente del capitán Keller mientras va bajando al subsuelo; parece que el narrador del cuento hace un experimento colocando al personaje en un universo que constituye su antítesis, la ciudad de México: Keller es un militar de Estados-Unidos caracterizado por una índole razonable y diurna, mientras que México está aquí pintado bajo su aspecto nocturno y bárbaro. Aterrorizado por el mundo en el que está penetrando, el estadounidense, guiado por la razón, descarta las visiones que está teniendo y juzga que éstas no pueden pertenecer a la “realidad”, o sea al mundo de la vigilia y de la superficie. Según él, el mundo no puede ser tan feo y espantoso como lo está viendo: el inconsciente es el único capaz de producir semejantes quimeras. El diagnóstico del hombre es el de la pesadilla:

la fatiga vence a la ansiedad, [...] cuando por fin abre los ojos comprende, anoche no debió haber cenado esta atroz comida mexicana, por su culpa ha tenido una pesadilla, de qué manera el inconsciente saquea la realidad, el Museo, la escultura azteca, el vendedor de helados, el metro, los túneles extraños y amenazantes del ferrocarril subterráneo, y cuando cerramos los ojos le da un orden o un desorden distintos, qué descanso despertar de ese horror en un cuarto limpio y seguro del Holiday Inn. (FB, 76)

El recurso al discurso indirecto libre (“*comprende*, anoche no debió haber cenado esta atroz comida mexicana”) permite poner de realce la facultad razonante del personaje, pues el lector tiene acceso a sus secuencias lógicas de pensamientos. A través de este discurso, el lector se da cuenta de que el capitán sólo se puede sentir feliz en un universo regido por leyes racionales: según el estadounidense, el inconsciente no forma parte de la realidad, sino que la “*saquea*”. Infortunadamente para el bienestar del militar, México parece ser un país salido de sus pesadillas, un puro producto del inconsciente y de sus temores más profundos; por eso se refugia en un enclave estadounidense, el “Holiday Inn”, caracterizado, al contrario de México, por estar “limpio y seguro”.

Por lo demás, Keller llega a penetrar al México subterráneo por medio de la atracción que ejerce sobre él la Coatlicue: esta estatua, que representa la “madre de todas las deidades, del sol, la luna y las estrellas, diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo” (FB, 70), es la que controla la fuerza irracional propia del México antiguo y subterráneo. Ella posee un encanto irresistible y la capacidad de hechizar, hipnotizar: “Usted queda imantado por ella, imantado, no hay otra palabra [...]; fascinación aberrante” (FB, 70); el verbo “imantar” es muy significativo: remite al fenómeno del magnetismo, o sea a un poder de atracción *física*, una ley incuestionable. La Coatlicue atrae al norte-americano para sacrificarlo, invirtiendo así en cierta forma la relación de dominación: engaña al imperialista como los imperialistas “engañaron” a los aztecas en el siglo XVI. La figura del narrador es vecina a la de la diosa tutelar: se dirige en segunda persona al protagonista, estableciéndose como el “otro” del capitán (como una voz *mexicana*, pues); otro detalle que llama la atención del lector es el uso del presente: su discurso manipula al protagonista como a un títere, le dicta sus actos, es acto en sí mismo pues por el mismo hecho de expresar la actitud del capitán, la realiza. La voz del narrador parece ser una fuerza ajena e hipnótica: emplea también el futuro, guiando los eventos para acontecer: “el metro se detendrá, bajará usted [...], caminará sobre el balasto [...], entonces saldrá a su encuentro el hombre que vende helados enfrente del Museo” (FB, 72-73). Hace faltar precisar aquí que en la mitología griega, Hypnos es el dios del sueño: los conocimientos modernos en psicología nos permiten asociar el sueño con las fuerzas irracionales del inconsciente.

Los dos ejemplos que acabamos de ver con Paz y Pacheco son relativos a la doble estructura del *país*, de las capas del inconsciente *colectivo*; veamos ahora un ejemplo de pasado hundido en las profundidades del *ser individual*, con *Duerme* de Boullosa. A la protagonista de la novela, Claire Fleurcy, le cambiaron la sangre por agua de los lagos de la antigua Tenochtitlán; le quitaron, por lo tanto, su identidad biológica individual y la sustituyeron por un líquido mítico, independiente de cualquier marco espacial o temporal. Aquí ya no se trata de un *paralelismo simbólico* entre interioridad, inconsciente, y pasado hundido, sino de una *equivalencia literal, concreta*: Claire tiene el lago antiguo literalmente *adentro* de ella (“adentro de mí”, “en mis ojos cerrados”), en sus venas. La metáfora está hecha realidad, ficticiamente. El alcance de tal “metáfora” es el siguiente: las visiones de Claire ya no tienen que ver con un subconsciente y un pasado *individuales*, sino con la misma historia *del pueblo azteca*. Transcribo aquí la visión de la protagonista:

Creo oír adentro de mí sus tímidos oleajes. [...] Veo en mis ojos cerrados la ciudad antigua, con templos blancos cubiertos de frescos, relieves y esculturas. Observo el mercado opulento [...]. La cuerda sigue dando vueltas, y yo sigo viendo Temixtitán intacta, la camino de aquí a allá, en mis ojos cerrados, con asombro, porque en nada se parece a ninguna ciudad que haya visto yo en ninguna tierra. (*Duerme*, 33-34)

El primer detalle que cabe precisar aquí es la situación en la que a Claire se le ocurre la visión: la acaban de ahorcar, está colgando de la soga, aparentando estar muerta, cuando en realidad el agua milagrosa que trae en sus venas la ha preservado de la muerte. ¿Por qué razón la epifanía sucede en tal momento? Se trata de un instante suspendido entre vida y muerte, entre una existencia individual y una existencia trascendental, mítica. En este punto preciso de la novela el agua efectúa un doble milagro: la mujer no se muere, y además está proyectada interiormente hacia una realidad que le es ajena, la de la antigua Tenochtitlán. La insistencia final en los términos “nada”/“ninguna”/“ninguna” traduce el carácter inédito de tal visión, a la vez absolutamente nuevo – para la protagonista – y exclusivo de una realidad que pertenece a un pasado aparentemente perdido. El efecto milagroso mayor del agua consiste precisamente en esto: restaura un universo desvanecido. La aparición de la antigua ciudad es mental, mas a la vez se produce mediante los sentidos de la mujer: el oído (“creo oír”) y sobre todo la vista, medio privilegiado de la *epifanía*¹³⁵ (“veo en mis ojos cerrados”, “en mis ojos cerrados”, “observo”, “yo sigo viendo Temixtitán”). El agua de los lagos tiene en esta novela una doble propiedad mágica: permite a Claire no fallecer al estar ahorcada, y permite a la ciudad de “Temixtitán” permanecer viva en el personaje de Claire: materialmente – corre en sus venas –, y simbólicamente – en su recuerdo, o imaginación-. El efecto más extraño de esta agua es que provoca el recuerdo de la ciudad en una mujer que no tiene ascendencia indígena, que no tiene nada que ver con el pasado indígena, pues Claire es francesa. El agua de los lagos es una metonimia de la ciudad de “Temixtitán”, es parte de ella pero a través de esta agua Claire tiene acceso a lo que fue la ciudad, integralmente. Se podría decir que el agua de los lagos antiguos es, para Boulosa, lo que es la *madeleine* para Proust: es metonimia del pasado, parte y totalidad, abre la vía al recuerdo completo.

2) ¿Silencio de los ídolos?

En *La decadencia de Occidente*, Oswald Spengler expresa la idea según la que las civilizaciones “son individuos biológicos aparte. Las culturas son plantas – dice – y, como éstas, tienen su carrera vital predeterminada. Atraviesan la juventud y la madurez para caer inexorablemente en decrepitud”¹³⁶. Una idea semejante rompe con la concepción lineal de la historia, para volver a una noción cíclica del transcurso histórico: al igual que los hombres, las civilizaciones viven su vida, nacen y mueren. La extinción de una civilización ha sido asociada con la “muerte” de sus dioses (los mortales como los inmortales), o por lo menos con su silencio: se

¹³⁵ del griego επι-φαίνω, « aparecer », « revelarse »

¹³⁶ Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, prefacio por José Ortega y Gasset, p.14

dice por ejemplo que la civilización griega termina con el silencio del semi-dios y oráculo Pan¹³⁷. Huitzilopochtli es el dios tutelar de los aztecas; está asociado con el sol, astro que cada mañana vuelve a dar vida al cosmos, según el mito azteca de la Creación¹³⁸: sin su intervención, ya no volvería a amanecer. La Conquista, derrumbando a los ídolos, corresponde simbólicamente a una destrucción del sol azteca, del principio de vida del pueblo; es el fin de un ciclo para los aztecas, el principio de otro para la civilización por nacer. En los textos del corpus se cuestiona esta supuesta muerte de los dioses aztecas, y su silencio.

Se asocia el fin de las civilizaciones precolombinas con la destrucción de sus ídolos, y el silencio de éstos. Según el mito de la “visión de los vencidos”, los dioses de los aztecas dejaron de hablarle a su pueblo; abandonada por quienes los crearon y mantenían su existencia, la civilización azteca desapareció. Todorov explica lo que sigue, citando los textos cosmogónicos antiguos:

La respuesta de los relatos indios [...] consistiría en decir que todo ocurrió porque los mayas y los aztecas perdieron el dominio de la comunicación. La palabra de los dioses se ha vuelto ininteligible, o bien esos dioses se han callado. ‘La comprensión se ha perdido, la sabiduría se ha perdido’ (*Chilam Balam*, 22). ‘Ya no había un gran hablador, un gran maestro, un sacerdote supremo, cuando cambiaron los soberanos, a su llegada’ (*ibid.*, 5). [...] En cuanto a los aztecas, describen el comienzo de su propio fin como un silencio que cae: los dioses ya no les hablan. ‘[Sacrificaban a los dioses] pidiéndoles favor y victoria contra los demás sus enemigos. Pero ya era demás, porque aun respuesta de sus dioses en sus oráculos no tenían, teniéndoles ya por mudos y muertos’ (Duran, III, 77). (*CA*, 70)

¿Cuál es la resonancia de tal fenómeno en los textos del corpus? ¿Se hace alguna referencia a la muerte de los dioses? En realidad, este tema está poco presente en las obras seleccionadas; con relación a éste, la figura que más aparece es la de Moctezuma, por ser potencialmente un personaje épico, trágico y con alto potencial novelesco, y por estar vinculado con los dioses. El emperador de los aztecas es efectivamente el hombre cuya posición social es la más alta, y por lo tanto es la persona más cercana a los dioses. De hecho, el término *tlatoani* (término por el cual lo designa Boullosa en *Llanto*) “significa, literalmente, ‘aquel que posee la palabra’” (*CA*, 87): es un intermediario entre los dioses y los hombres, entre el destino terrenal y su principio divino. El emperador es de cierta forma la cabeza de la civilización, de la misma manera que la capital de imperio, Tenochtitlán, es un lugar sagrado, considerado como el centro sagrado del imperio, su cabeza. Por lo tanto, Moctezuma está estrechamente asociado con la capital del imperio, Tenochtitlán; “él es la Gran Tenochtitlán” (*Llanto*, 112): es su personificación, su alegoría, y el derrumbe de éste provoca la caída de ésta.

¿Cómo presentan los textos del corpus a los dioses antiguos? En ningún momento se hace

¹³⁷ El relato de la muerte del dios Pan nos llegó mediante un texto de Plutarco, en *Sur la disparition des oracles*, ed. Flacelière, Dialogues Pythiques, Budé, 1974, pp.121-123.

¹³⁸

referencia a su muerte; este tema está silenciado. Los cuentos de Fuentes (“Chac-Mool” y “Por boca de los dioses”) y Pacheco (“La Fiesta brava”) son los que remiten lo más directamente a los ídolos antiguos. La más larga y detallada descripción hecha de tales personajes se encuentra en “Por boca de los dioses”: el clímax del cuento es la aparición del panteón de los dioses aztecas en el subsuelo del hotel de Oliverio, ya mencionada más arriba. Dejamos el estudio del retrato de los dioses para después y fijémonos en el fenómeno previo y anunciador relatado en el cuento: la vuelta de la palabra divina. ¿Cómo ocurre dicho fenómeno? Los dioses no se revelan directamente: el protagonista se vuelve, contra su voluntad, su intermediario terrestre. En efecto, éste arranca al principio del cuento en el museo de Bellas Artes del D.F. la boca de un cuadro que “tenía una dimensión, y la boca, al parecer, tres” (PBD, 58). A lo largo del cuento, los labios se personifican, se vuelven un personaje de la historia; de objeto, se hacen sujeto de la acción. Adquieren una autonomía propia; emiten primero sonidos inarticulados: “la boca se rió” (PBD, 58), “la boca aullaba” (PBD, 58); luego llegan a pronunciar palabras inteligibles: “sus canciones” (PBD, 63), “mi boca volvió a hablar” (PBD, 66). De la misma manera en que el Chac-Mool llega a ser el amo del que lo compró, los labios toman posesión del cuerpo de Oliverio y se vuelven el amo de sus acciones. La boca misteriosa se adueña del cuerpo del hombre contra su voluntad, y le avisa: “eres mi prisionero, Oliverio. Tú piensas, pero yo hablo” (PBD, 66). El protagonista se desdobra, la boca está designada por la tercera persona, obedecida por todo el cuerpo, y se opone a la primera persona, la cual remite al protagonista rendido y sujeto a la voluntad de la boca: “la boca era todo el motor; yo la seguía, [...] como un bulto de tripas y piel” (PBD, 69). De cierta forma, Oliverio está vuelto medium: se ha vuelto un mero objeto material mediante el cual la boca se puede expresar, un mero intermediario de la palabra divina. El uso de la palabra “bulto” para designar al protagonista es significativa: es la palabra que los españoles usaban en el tiempo de la Conquista para referirse a las estatuas de los ídolos aztecas: emplear “bulto” para designar el cuerpo de Oliverio sugiere que éste ya no es integralmente sí mismo, sino la plasmación *sagrada* de la divinidad. Roger Caillois define los caracteres de lo sagrado de la forma siguiente:

Lo sagrado pertenece como una propiedad estable o efímera [...] a ciertos seres (el rey, el sacerdote), a ciertos lugares (el templo, la iglesia, el sagrario) etc. [...]. No existe nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado. [...] Es una cualidad que las cosas no poseen por sí mismas, y que una gracia mística les concede. El ser u objeto consagrado puede no sufrir ninguna modificación aparente. Sin embargo, su transformación es absoluta. Desde ese momento la manera de comportarse con él sufre una transformación paralela. Ya no es posible utilizarlo libremente. Suscita sentimientos de temor y veneración, se presenta como algo prohibido. ¹³⁹

Esta definición valida nuestra hipótesis: el cuerpo de Oliverio, objeto “profano” y “cualquiera”, sin cambiar de apariencia, adquiere la *cualidad* de lo sagrado, está *consagrado*, por la boca. En cuanto

¹³⁹ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, pp.12-13

ésta se pega a él, su comportamiento cambia del todo, pues ya no es amo de sus actos. Por lo tanto, Oliverio se vuelve oráculo, su palabra, la de sus labios, se vuelve una palabra excepcional, de valor particular. Hace falta reproducir aquí, aunque parcialmente, el discurso apocalíptico que pronuncian dichos labios, que parecen ser el médium de los antiguos dioses, la boca a través de la cual se expresa su ira y su deseo de venganza:

Allí estaba Oliverio, en el centro del salón, agitando sus brazos, con una expresión de horror y vergüenza que no correspondía a la invectiva de sus labios amoratados...
« ¡Payasos! ¿Dónde creen que están? [...] No se atrevan a hablar todo el día de la lucidez, [...] en un país oscuro [...]; huérfanos, apócrifos: [...] ¡Cuidado!, ya vienen los monstruos a comérselos, en la noche, a oscuras. [...] ¡Descastados de ambas orillas: el dios griego los rechaza, el azteca se los comerá, se los comerá!... » (PBD, 68)

En este texto se encuentran los rasgos de expresión del dios terrible, que inspira terror y respeto: la boca interpela a los ciudadanos en segunda persona (“payasos”, “huérfanos, apócrifos”), emplea el imperativo negativo con valor de prohibición (“no se atrevan”) y usa el futuro a modo de amenaza (“el azteca se los comerá”). En este punto de la reflexión se puede ya vislumbrar de qué manera pintan Fuentes y Pacheco a los dioses antiguos: aunque su época está percibida como una Edad de Oro, ellos aparecen como dioses sangrientos y bárbaros.

Conforme con lo que acabamos de afirmar, Fuentes y Pacheco anuncian la vuelta – ficticia – de los dioses aztecas; mas ¿cómo justifican tal regreso, cómo lo hacen – ficticiamente – posible? En varios de los cuentos que tratamos aquí, el rito del sacrificio humano llega a ser un motivo central; ¿qué relación tiene tal énfasis con la *vida* recobrada de los dioses? ¿Bajo cuáles formas encontramos el tema del sacrificio en los textos del corpus? El mito del ocaso de la civilización azteca va junto con una idealización de la época precolombina; sin embargo, los autores considerados aquí distorción tal visión e insisten por el contrario en lo terrible, sangriento y bárbaro de la voluntad de los dioses aztecas. El Chac-Mool del cuento de Fuentes, por ejemplo, está asociado con la sangre; es más, la sangre es una de sus características esenciales, lo define: “el desleal vendedor le ha embarrado salsa de tomate en la barriga al ídolo para convencer a los turistas de la sangrienta autenticidad de la escultura”. Roger Caillois pone de relieve una dimensión que muy pocas veces tenemos la clarividencia de atribuir a las supuestas “edades de oro”:

Se comprende que el período mítico aparezca revestido de una ambigüedad fundamental: de hecho, se presenta bajo las formas antitéticas del Caos y de la Edad de Oro. [...] La Edad de Oro, la infancia del mundo como la infancia del hombre, [...] es el reino de Saturno o de Cronos, sin guerra y sin comercio, sin esclavitud ni propiedad privada. *Pero ese mundo de luz, de apacible alegría, de vida fácil y dichosa, es al mismo tiempo un mundo de tinieblas y de horror. El tiempo de Saturno es el de los sacrificios humanos y Cronos devoraba a sus propios hijos.*¹⁴⁰

¹⁴⁰ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, p.119; las cursivas son mías.

La crueldad parece ser el primer atributo de los dioses pintados por Fuentes y Pacheco; están asociados con una sed de sangre, a mi parecer por dos razones principales. La primera es el deseo de venganza: se trata de una venganza divina contra dos individuos, Feliberto y Oliverio, que quisieron invertir las fuerzas sobrenaturales, ir en contra del sentido del cosmos, y reducir a los cuerpos sagrados al rango de meros objetos. Ambos Feliberto (“Chac-Mool”) y Oliverio (“Por boca de los dioses”) tuvieron efectivamente la intención de adueñarse de unos supuestos objetos (la estatua del Chac-Mool en el cuento epónimo, los labios en el caso de “Por boca de los dioses”), que terminaron invirtiendo las fuerzas sujetando a los hombres afectados por desmesura¹⁴¹: Feliberto afirma que “[su] idea original era bien distinta: [él] dominaría a Chac-Mool, como se domina a un juguete”. El motivo del sacrificio del Capitán Keller, en la “Fiesta Brava”, está aún más claro: el norteamericano representa al extranjero, al conquistador imperialista, figura análoga a la de los conquistadores españoles del siglo XVI. El narrador, un mexicano que se dirige al capitán en segunda persona, le informa:

Usted, capitán Keller, fue elegido, usted será el primer blanco que la vea desde que los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su pasada grandeza y pudieran ser despojados de todo, marcados a hierro, convertidos en bestias de trabajo y de carga. (FB, 73)

Es una víctima sacrificial escogida para expiar los hechos de la Conquista. La ironía del mexicano se hace muy aguda, y excesivamente cruel: al desprecio feroz del hombre blanco que enterró la piedra cuatro siglos atrás se opone la curiosidad ingenua del estadounidense y su interés por las ruinas aztecas; a pesar de su inocencia y de su ignorancia, el último pagará por el primero.

Si los dioses están representados como crueles y ansiosos de sangre humana, no es a mi parecer por un mero deseo de venganza, sino por un motivo más fundamental: es precisamente la sangre humana la que les permite recobrar vida; el sacrificio humano permite su “reencarnación”. Jacques Soustelle explica el origen de la ceremonia del sacrificio humano por el mito de la Creación de los antiguos aztecas:

Los dioses, se decía, se reunieron en medio de las tinieblas en Teotihuacán, y uno de ellos que era una dignidad menor, leproso, cubierto de úlceras, se ofreció para arrojarse en una inmensa hoguera, de donde surgió transformado en astro. Pero este nuevo sol permanecía inmóvil: necesitaba sangre para su movimiento. Entonces los dioses se sacrificaron, y el sol, sacando vida de su muerte, comenzó su curso en el cielo. Así se inició el drama cósmico en que la humanidad se ve ligada a los dioses. A fin de que el sol prosiga su marcha, [...] es necesario darle cada día su alimento, ‘el líquido precioso’ (*chalchihuatl*), es decir la sangre humana. El sacrificio es un deber sagrado que se ha contraído con el sol y una necesidad para el bien mismo de los hombres. Sin él, la vida misma del universo se detiene. Cada vez que en la cúspide de una pirámide un sacerdote eleva en sus manos el corazón sangrante de una víctima, y lo deposita en el *quauhxicalli*, la catástrofe que amenaza a cada instante al mundo y a la humanidad se difiere una vez más. El sacrificio humano es una transmutación por la cual de la muerte sale la vida. Y los dioses han dado el ejemplo de ello en el primer

¹⁴¹ La cual podemos asemejar a la famosa $\upsilon\beta\tau\iota\sigma$ (*hybris*), tema común en la mitología y las tragedias griegas antiguas

día de la creación.¹⁴²

La consecuencia de tal mito es la necesidad del sacrificio para mantener el universo en vida. El sacrificio del Capitán Keller tiene una doble función: la de plasmar la ira de los dioses que se vengan de los que los derrocaron y enterraron, y *la antigua función de mantener el universo en actividad*, entregándole un corazón, una fuente de energía vital. En efecto, los conquistadores no sólo destruyeron las representaciones materiales de los ídolos aztecas, sino que *asfixiaron* literalmente a los dioses antiguos, pues les privaron de esta energía vital prohibiendo el sacrificio humano:

La irrupción de los españoles y la abolición de las grandes fiestas – prohibidas como se había prohibido el sacrificio humano [...] – sumergieron a las masas indígenas en un creciente vacío. En pocos años se vieron privadas de los medios de marcar el paso del tiempo y de ejercer sobre él cualquier influencia.¹⁴³ (84)

El sacrificio descrito en la “Fiesta Brava” ocurre en nombre del dios tutelar de los aztecas, Huitzilopochtli, dios del la Guerra y del Sol, en la pirámide del Templo Mayor que le fue dedicada, según sabemos de fuentes históricas:

En ese instante irrumpen en la celda del subsuelo los hombres que lo llevan a la Piedra de Ahuizotl, la gran mesa circular acanalada, en una de las pirámides gemelas que forman el Templo Mayor de México-Tenochtitlán, lo aseguran contra la superficie de basalto, le abren el pecho con un cuchillo de obsidiana, le arrancan el corazón, abajo danzan, abajo tocan su música trágica, y lo levantan para ofrecerlo como alimento sagrado al dios-jaguar, al dios que viajó por las selvas de la noche, y ahora, mientras su cuerpo, capitán Keller, su cuerpo deshilvanado rueda por la escalinata de la pirámide, con la fuerza de la sangre que acaban de ofrendarle el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlán, el sol eterno entre los dos volcanes. (FB, 76)

En “Por boca de los dioses”, la diosa Tlázol es la que perpetra el sacrificio:

Tlázol en traje de ceremonias, cargada de joyas gruesas y serpientes, avanzó a abrazarme [...]. Tlázol cerró la puerta con llave, sus labios se acercaron a los míos, y a mordiscos arrancó su carne. En la mano de la diosa brillaba un puñal opaco; lenta, lenta, lo acerco a mi corazón. [...] Tlázol me abrazó en un espasmo sin suspiros. El puñal quedó allí, en mi centro, como un pivote loco, girando solo. (PBD, 72)

Diosa azteca de la lujuria y comedora de la suciedad, su abrazo tiene connotaciones eróticas y letales a la vez. El sentido preciso del sacrificio queda oscuro: Oliverio ha sido el instrumento que permitió a los dioses antiguos expresar sus amenazas, y el hombre parece ser una víctima gratuita, una mera fuente de energía para devolver al cosmos, para devolverle energía vital al panteón de antiguos dioses, llegados ahora al estado de “momias sin sepulturas”.

¹⁴² Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la Conquista*, p.102

¹⁴³ Georges Baudot, *Utopía e historia en México*, p.84

3) Una muerte sin fin: de lo mítico a lo fantástico

Ya hemos introducido una buena cantidad de elementos que nos sugiere que los textos del corpus no retoman el mito del ocaso de la civilización azteca tal cual, sino que lo modifican significativamente: el pasado, el “antes de la Conquista”, no es un atrás inalcanzable, sino que está ubicado debajo del suelo de México, actualmente; los dioses volvieron a hablar, y no están muertos, aunque no estén tampoco completamente vivos. De los postulados del mito nos hemos movido a nuevas propuestas ficticias y fantásticas: partiendo de un hipotexto histórico, hemos llegado a otro polo de cierta forma opuesto, el polo fantástico, que sería el grado “más ficticio” de la ficción. Esta etapa constituye en la tesis un nivel máximo de desmitificación: no se trata de modificar el mito, sino de reinventarlo; salimos aquí del marco de lo “natural”, de lo histórico y verosímil, para adentrarnos en lo lúdico y subversivo. En efecto, ¿existiría una forma más radical de reescribir el mito de la muerte de la civilización azteca que de hacerla *revivir*, reencarnarse literalmente? Veamos cómo el mito se refresca y adquiere una nueva dimensión, un nuevo significado, recurriendo al registro fantástico.

Como lo vimos, los elementos del mundo prehispánico reaparecen, modificados, de cierta forma degradados: la indígena contemporánea de “Por boca de los dioses” es *parecida* a la de un cuadro del siglo XVIII, mas tanto su apariencia física como su condición social ya no son lo que supuestamente eran, y los ídolos engullidos de “Por boca de los dioses” están designados como “momias sin sepulturas”. En este último cuento, el antiguo lago también forma parte del escenario subterráneo, pero su hermosura y pureza míticas han sido corrompidos: “por el largo subterráneo transitaban todos [los dioses], con sus sonrisas petrificadas, en un sueño de momias sin sepultura. [...] Los cuerpos devorados se sabían confundidos en el sedimento pulposo del lago”. Leyendo tales descripciones, presenciamos una agonía interminable, una existencia que se mantiene en un estado intermediario, ni viva ni muerta, suspendida en una suerte de limbo. La novela de Boullosa, *Llanto*, se teje alrededor del mismo motivo, pues la muerte del *tlatoani* es una muerte sin fin, una agonía terrible; el mismo Moctezuma, testigo de su propio asesinato, declara:

No terminan de matarme. [...] Me cansé de decirme muérete ya, muérete, por favor ya muérete [...]. Cuando por fin salió toda la sangre que tenía adentro de mi cuerpo, ya los rayos del sol entraban por la puerta. (*Llanto*, 27)

La recurrencia del adverbio “ya” traduce el deseo de una defunción inminente, así como el uso del imperativo (“muérete”, repetido tres veces).

De hecho, la narradora de la misma novela procede a una re-definición del sentido pre-establecido de la noción del “morir”; ella atestigua que, finalmente, “ahí murió [Moctezuma], entonces (sabiendo cuántos sentidos puede tomar la palabra morir, y sabiendo que no implica un acto definitivo, un acto para siempre)” (*Llanto*, 40). La proposición colocada entre paréntesis es la que nos interesa en el marco de la presente reflexión: choca con la *única* definición que nosotros lectores conozcamos del morir¹⁴⁴, su propósito es suscitar el desconcierto del lector, para que empiece a interrogarse y a interrogar sus prejuicios. Esta dimensión la representa Boullosa simbólicamente a través de la imposible reconstitución de la versión *verdadera* de la muerte del emperador mexicano: la historia está contada y representada desde diferentes planos, los testimonios históricos que se contradicen entre sí. Moctezuma no descansará nunca en paz, pues su muerte siempre será un misterio. El emperador no está ni muerto ni vivo, sino en un estado intermediario, contradictorio, de muerto-viviente, de oxímoron, un cadáver personificado, como lo insinúa la frase “sintió sobre su carne muerta [...] una piedra lanzada desde abajo” (*Llanto*, 33): se contradicen aquí mutuamente el verbo “sentir” y el epíteto “muerta”.

La idea de un limbo, de un espacio o estado intermediario del que no se puede salir vuelve en otra novela de la misma autora, titulada *Duerme*, cuando el poeta Pedro de Ocejo menciona el río mítico del Hades griego, el Leteo: “yo me entrego a Muerte. [...] Termina Pedro de Ocejo. Otro nombre me darán al cruzar el margen del Leteo” (*Duerme*, 146). Este río es el que cruzan las almas después de morir, y que permite olvidar la vida transcurrida antes de entrar a otro cuerpo y reencarnarse; notemos que en esta frase están implícitas la idea de lugar de tránsito entre vida y muerte y muerte y vida, o sea de un limbo, y la idea de la reencarnación del alma en otro cuerpo, conformemente a la creencia griega antigua¹⁴⁵. Es interesante notar que en la novela, el agua de los lagos de la antigua Tenochtitlán tiene una función inversa: la de recordar, de restituir la memoria del pasado: gracias al agua que corre en sus venas, Claire Fleurcy llega a contemplar la Tenochtitlán antigua. La protagonista de *La Culpa* experimenta un fenómeno parecido; sin embargo, la epifanía no se hace a través del agua del lago: el que provoca la vuelta del recuerdo, la revelación del pasado, es su “primo marido”, el marido que fue el suyo en una vida indígena muy remota: “[mi marido Pablo] me recordó a alguien conocido, a quien no recordaba” (*C*, 19). El saber pre-consciente se hace consciente, al recobrar la memoria, uno sale de dicho limbo.

El sueño eterno de la protagonista de *Duerme* es una metáfora de la muerte imposible, una alegoría de la forma bajo la cual siguen existiendo las civilizaciones prehispánicas: está hundida en

¹⁴⁴ La muerte concebida como término irreversible de la vida

¹⁴⁵ Esta leyenda se encuentra al final de su *República*, donde Platón cuenta el “mito de Er”, un Guerrero que se muere en batalla y cuya alma llega a la orilla del mítico río Leteo.

un sueño eterno; la voz de Pedro de Ocejo reemplaza en el último capítulo de la novela a la de la francesa, la cual ya no puede asumir su papel de narradora por haberse caído en un profundo sueño: “no está muerta, por mi culpa quedará durmiendo todos los siglos, su historia quedará incompleta” (*Duerme*, 134). Claire ya no tiene voz para testimoniar de lo que le pasó, sin embargo bastaría llevarla de regreso a la capital mexicana para despertarla. El motivo del sueño como metáfora de una muerte incumplida es recurrente en los textos del corpus: está dicho de los dioses antiguos, en “Por boca de los dioses”, que ellos también se hunden en “siestas seculares”, y en *Llanto*, los dioses *despiertan*¹⁴⁶. La protagonista de *Duerme* se transforma aquí en una leyenda, una alegoría de la suerte del pueblo azteca y su civilización: como éstos, no está muerta, pero tampoco está completamente viva; está estancada en un limbo, incapaz de salir de éste por sí misma.

El papel de la tercia persona, del iniciado-iniciador, es un papel clave en los textos del corpus: el recuerdo no se puede recobrar por sí mismo, hace falta la intervención de un intermediario, de un oráculo, tal y como el vendedor de helados en la “Fiesta Brava”, los labios proféticos en “Por boca de los dioses”, Pedro de Ocejo en *Duerme* – que nos revela antes de expirar el secreto de Claire –, el primo marido en *La Culpa*, el mismo Moctezuma en *Llanto* (cuyo papel es muy similar al del “primo marido”).

¿Qué conclusiones podemos sacar en este punto de la reflexión sobre las reescrituras del mito del ocaso de la civilización azteca? Tal muerte es, si les damos fe a nuestros autores, nada más que una muerte aparente, de superficie; lo que hacen los textos en cuestión es adentrarse a las profundidades de la tierra mexicana, y de los individuos modernos mexicanos. ¿Qué encuentran allí? Aparecen unas supervivencias inesperadas y ocultas de la civilización supuestamente muerta; el mito de la *muerte* de la civilización azteca está contrarrestado por la escritura de su *reencarnación* ficticia. Ahora bien, ¿cuál es el vehículo privilegiado para la plasmación de tal reencarnación? De la misma forma que para los españoles la destrucción de los antiguos ídolos significaba la sujeción del pueblo, la reaparición de los mismos ídolos en el México moderno significa, recíprocamente, que de cierta forma esta civilización sigue vigente. La revisión del mito del ocaso de la civilización azteca se hace por lo tanto a través del motivo del regreso de los ídolos, a través del recurso al registro fantástico.

¿Cómo se puede identificar tal registro en los textos del corpus? ¿Cuáles son sus efectos sobre el lector, y cuál es su significación? Empecemos por definir lo fantástico, que según Tzvetan

¹⁴⁶ Ya citado: “por los caminos del hormiguero [...], corrían como vientos [...], Los Dueños del Mundo: habían despertado. [...] Desde esos túneles, detenían al que había aparecido [...], ellos, los dioses, los que hasta ese día muchos creímos muertos.” (*Llanto*, p.12)

Todorov debe cumplir con tres condiciones¹⁴⁷:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un *mundo de personas reales*, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. (ILF, 19-20)

La condición principal de la existencia de lo fantástico es entonces la existencia de límites, de fronteras: el género fantástico nace del cruce de tales límites, del cuestionamiento de las leyes conocidas del universo tal como lo conocemos, de la aparición de la duda, de la incertidumbre. La “Fiesta brava” me parece aplicar la segunda condición muy claramente: el Capitán Keller es el que vacila entre tomar su experiencia subterránea como cierta o descartarla como una ilusión producida por su inconsciente. En este cuento se encuentran por una parte el realismo de la capital emergida y lo fantástico de la ciudad enterrada; Keller no puede admitir la convivencia de dos realidades tan opuestas. La percepción depende por lo tanto esencialmente del punto de vista: para Keller, la Tenochtitlán hundida es una pesadilla; para el vendedor de helados, es una realidad indudable. Lo fantástico nace de la irrupción de un elemento sobrenatural en el mundo “normal”, regido por normas y leyes; nace por lo tanto de la disonancia entre dos realidades incompatibles, la de la ley y la de su transgresión. Por cierto, éste es otra característica del género según Todorov: lo fantástico se ubica entre lo maravilloso (en el que lo sobrenatural *es* la ley) y lo extraño (en el que lo sobrenatural encuentra una explicación racional).

Para Boullosa, tal vecindad resulta ser muy fértil: en *Llanto* nace el efecto fantástico del encuentro entre tres personajes realistas y uno cuya intervención es “sobrenatural”. Pero ¿por qué el modo de vivir y las creencias de Moctezuma serían “sobrenaturales”, si vivió algún día pasado en la “misma” ciudad que las tres mujeres? Aquí podemos invertir el razonamiento: para Moctezuma, el México moderno es el elemento “sobrenatural”; la antigua Tenochtitlán sería para él la “norma”, y la Ciudad de México la excepción a la ley. “Lo fantástico” no es un *objeto*, sino un *efecto*: es el producto de la disonancia entre dos realidades incompatibles; la idea de enfoque es por lo tanto decisiva en este registro. El paroxismo del efecto fantástico sería, por lo tanto, llegar a tal punto de incertidumbre que el lector ya no sepa cuál es la ley y cuál es la transgresión. El efecto fantástico permite relativizar la concepción pre-establecida del mundo del lector. En *Llanto*, el efecto de lo fantástico está en efecto creado mediante la yuxtaposición dos “cosmovisiones” diferentes, o sea de

¹⁴⁷ Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, PREMIA editora de libros, México D.F., 1981

dos sistemas de creencias, de dos enfoques, el “realista” del mexicano moderno y el del mexicano antiguo, Moctezuma:

Pero, ¿qué se me ha vuelto Moctezuma? La posibilidad de hacer una novela ‘fantástica’. Novelería de la cosmovisión nahua: manera tan distinta de ver el mundo que es simplemente fantástica. E imbricaría lo fantástico con el relativo ‘realismo’ de los otros personajes [...] En la fantasmería del mundo nahua es posible la reaparición de Moctezuma II [...]. Porque el ciclo del tiempo se repite. (*Llanto*, 67)

Para las tres mujeres modernas, la ley es la temporalidad lineal, para Moctezuma es la temporalidad cíclica; el paso de una realidad a otra es un mero matiz de percepción: una cultura percibe el tiempo de una forma u otra. Según el primer enfoque, el de las mexicanas modernas (Laura, Luisa y Margarita), la reencarnación del *tlatoani* no está permitido por las leyes físicas del mundo, mientras que, según la autora ficticia, era un hecho comúnmente considerado como posible, y aún natural, en el mundo azteca. Se “reencarna” entonces supuestamente Moctezuma, a pesar de la duda, de la incertidumbre, de los personajes femeninos (Laura es la única que lo cree firmemente). Moctezuma es, estrictamente hablando, el único personaje del corpus que se reencarne, o sea que *vuelva* a la vida, que “renazca”, por pertenecer al reino humano; las demás ocurrencias fantásticas (Chac-Mool, Tlázol, Tepoyollotl, Ilamatecuhtli, Tezcatlipoca, Xolotl, Tecciztecatl, Quetzalcóatl, Izpapatl, Mayauel), las cuales estudiaremos más abajo, son más bien “momias sin sepulturas”: son dioses *inmortales*, su existencia se ha mantenido desde el tiempo de la Conquista y su aparición, al contrario de la de Moctezuma, es espantosa, asquerosa para el individuo moderno, por el efecto que produce la apariencia física repelente de aquellas criaturas, deterioradas por una existencia casi milenaria. La dimensión fantástica del cuento surge de la forma siguiente: tales criaturas son ajenas al mundo moderno, pertenecen a un universo sobrenatural y ubicado en un pasado acabado, por consiguiente no son más que intrusos para el siglo XX. Entran a un “ahora”, un “aquí”, que *a priori* los excluye, amenazan la coherencia del mundo familiar como lo conocemos; con la irrupción de tales personajes, el mundo y sus leyes pierden su aspecto “normal” y tranquilizador para volverse inquietantes y amenazadores.

Ahora bien, ¿cuáles son los efectos de las irrupciones fantásticas descritas previamente? Las modalidades de aparición de tales personajes se han vuelto un juego codificado, practicado de una forma parecida en los textos mencionados. Los escritores se esfuerzan por hacer resaltar la dimensión extraña y remota de los seres del pasado: si son exóticos, no es por un origen *espacialmente* remoto, sino por una procedencia *temporalmente* lejana. La meta de lo fantástico aquí es ensanchar el abismo creado entre la existencia de los ídolos y la existencia de los demás personajes y del lector. Por esta razón aparecen Moctezuma, Chac-Mool o Tlázol con un aparato de accesorios ostensibles, teatrales, pintorescos, que nos resultan ajenos, incomprensibles, que remiten

a usos que desconocimos, como si fueron ellos mismos piezas salidas directamente de otra época, o de un museo:

Todo en [Moctezuma] era *extraño*. [...] Llevaba unos gruesos aretes en la oreja y *algo* le impedía cerrar bien la boca. [...] Sostenía entre las dos mandíbulas una redonda piedra pulida, una enorme jade verde y en los dientes tenía pequeñas piedrecillas empotradas [...]. [Llevaba] telas bordadas anudadas al hombro, y la pintura en su piel [...] se asemejaba [...] *con no sé qué*, tal vez con los adornos de un hombre "primitivo". (*Llanto*, 49-51)

[Tlázol estaba] vestida de rumbera pero con ciertas decoraciones *extrañas*: las piernas tatuadas, una argolla en la nariz, el pelo, lacio y negro, pesado de aceite, o sangre... Cascabeles en los pies y las orejas. Un hedor insoportable surgía de toda su carne, y a la vez, invitaba a comulgar con él. Sus dientes afilados asomaban y cantaban en murmullos de un eco viejísimo¹⁴⁸.¹⁴⁹ (PBD, 62)

Las descripciones remiten únicamente a algunos detalles *aparentes* de Moctezuma o Tlázol: no emerge ninguna interpretación de la observación, la descripción es pura *percepción* por parte del ojo observador, teñida de indeterminación, desconcierto e incompreensión. Se encuentran adjetivos visuales de tamaño y de forma ("gruesos", "redonda", "enorme", "pequeñas", "afilados"), de color ("verde", "negro"); se encuentran también términos relativos al olfato ("hedor insoportable") y al oído ("murmullos de un eco viejísimo"): el encuentro es sensible, los cuerpos se encuentran pero la mente del observado queda hermética para la del observador. Moctezuma y Tlázol, y todas las demás ocurrencias de ídolos, pertenecen a un sistema ajeno al nuestro, que ya no entendemos; lo mismo pasa con la Coatlicue, su estatua, en *Llanto*: la autora ficticia de la novela está consciente del desconcierto que experimenta frente a la diosa y expresa su preocupación por la imposible comprensión del objeto. Tiene conciencia de que se ha perdido el sistema al que pertenece, al contexto que permite acceder a su significación: "reconozco que el terror que siento no sería el que me inspiraría si yo la viera allá donde estuvo, donde fue como era, rodeada de quienes la tallaron y para lo que la labraron" (*Llanto*, 60). Tales apariciones son como una palabra en otro idioma, un signo que no podemos comprender por no conocer el sistema de referencia en el que se inscribe. El narrador enumera los numerosos detalles de su atuendo *extraño*, como si tuviera la intuición de que tales detalles tienen una significación precisa e importante, pero sin saber descodificar el sentido.

¿Cuál sería la función del registro fantástico en el contexto de nuestro estudio? Este tipo de personajes, o sea deidades que en algún momento formaron parte de un sistema religioso vigente que cayó en desuso y en el olvido, se ha vuelto una categoría de personajes fantásticos en sí: José Miguel Sardiñas designa dicha categoría como la "horda de los monstruos adormecidos y de los dioses muertos"¹⁵⁰. Lo propio de este tipo de personajes es lo siguiente: no están del todo muertos,

¹⁴⁸ Las cursivas son mías.

¹⁴⁹ Las cursivas son mías.

¹⁵⁰ José Miguel Sardiñas, *Los objetos fantásticos*, citado por Ana María Morales, "Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico", p.69

sólo perdieron su función y se convirtieron en figuras errantes, latentes en el recuerdo pero sin lugar determinado en la organización de las tradiciones presentes. Son lo que ya notamos: seres, o almas, o entes indeterminados, estancados en un vago limbo. Su existencia borrosa inquieta: se teme el momento en que regresen para reclamar lo que perdieron, su estatuto valorado, sagrado. Tal temor traduce la incomodidad que la cultura mexicana moderna experimenta frente a un pasado traumático, a una historia aún no asumida ni formulada del todo, ocultado por fuerza o temor en las profundidades geológicas del país y de su inconsciente. Estos personajes que despiertan de un sueño milenario tienen una función a su vez despertadora: son una semilla de desorden, el punto de partida de una posible reflexión y cuestionamiento del presente como lo conocemos, de sus fundamentos. Inquietan pero interrogan a la vez:

Hay que recordar que un mito tiende a explicar y tranquilizar en tanto que un texto fantástico a lo contrario. El pasado en un mito es el espacio donde se encuentran las razones que explican nuestro mundo, pero en un cuento fantástico el pasado es una ominosa alteridad que acecha un descuido de la razón para destruirla.¹⁵¹

Han atravesado una larga noche antes de volver a manifestarse: su largo sueño es una metáfora de la muerte, a la cual han sobrevivido y que constituye un rito de tránsito, de iniciación. Mircea Eliade opina que:

Salir del vientre [...] o de la tumba iniciática equivale a una cosmogonía. La muerte iniciática reitera el retorno ejemplar al Caos, de tal guisa que se hace posible la repetición de la cosmogonía, la preparación del nuevo nacimiento.¹⁵²

El papel de esta “horda de dioses muertos” no se limitaría entonces al asombro de los personajes y del lector, a renovar simplemente los tipos de recursos fantásticos: ¿su creación no representaría algo más que la aparición de una nueva clase de personajes fantásticos más? Tales personajes llegan con su olor a sangre, cieno y podredumbre, sacando a la superficie lo que ha sido ocultado, con la intención por parte de los escritores de derribar los asuntos que han sido censurados durante tanto tiempo. La función de lo fantástico también es catártica: bajo el aspecto de lo sobrenatural, lo reprimido vuelve a aparecer, y desconcierta. Todorov considera que el registro fantástico desempeña un papel *al nivel social*: escribir literatura fantástica ha permitido escapar de la censura institucionalizada (el teórico se refiere, entre otros temas prohibidos, al “incesto, la homosexualidad, el amor de más de dos, la necrofilia, la sensualidad excesiva”¹⁵³) como a la censura de la psiquis humana. El mismo teórico afirma que “más que un simple pretexto, lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras: los excesos sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se los anota a cuenta del diablo”¹⁵⁴. El despertar de los

¹⁵¹ *Ibid.*, p.74

¹⁵² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p.165

¹⁵³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p.86.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.86

antiguos dioses aztecas, transformados en “momias sin sepultura”, tiene entonces un valor simbólico, y un alcance social: rescatados del Caos, anunciadores de una nueva cosmogonía simbólica, su aparición desconcertante en la literatura del siglo XX podría constituir un llamado al renacimiento del mexicano, a una toma de consciencia histórica e individual.

Conclusión

Para concluir, escogimos enfocarnos en la reescritura de dos mitos de la Conquista: el mito de la Malinche, Eva pecadora y traidora, y el del fin de la civilización azteca, supuestamente diezmada por completo y para siempre. Además, en el trasfondo de estos dos mitos, mi preocupación inicial por la construcción del mito de una “identidad mexicana” recurriendo a mitos de la conquista no me ha dejado a lo largo del trabajo, aunque no aparece explícitamente.

Aclaremos de nuevo los procesos de formación de tales mitos: en el caso de la Malinche, su mitificación es posterior a las crónicas que proporcionaron biografías cortas de la intérprete. En cuanto a la “visión de los vencidos”, la mitificación de los textos que la componen – los cuales, tomados independientemente, no constituyen ningún mito, pues éste ha sido construido fundándose en ellos posteriormente – ocurrió con el fin de la prohibición que pesaba sobre dichos textos, y a raíz del creciente interés por conocer otra versión de la conquista. Se publicaron a continuación selecciones de dichos textos, acompañadas con relatos explicativos que contribuyeron a forjar el mito de la tragedia azteca. Ahora bien, ¿cómo escogen tratar dichos mitos las obras del corpus?

En ambos casos, el de la Malinche y el del “ocaso de la civilización azteca”, nos dimos cuenta de que la creación de los mitos es la obra de una opinión dominante que detenta el poder de imponer su punto de vista, aunque tal proceso es muy opaco y difícil de dilucidar. La literatura, por constituir una esfera aparte, fuera del comercio del “mundo real”, y por no entrar en los juegos de redes de poder, no toma el partido de las opiniones dominantes. Al contrario, disfruta desmoronando los prejuicios, las ideas preconcebidas. El caso de “Las dos orillas” de Fuentes aparte, que reescribe casi tal cual los mitos de la Malinche y de la “visión de los vencidos”, todas las obras discuten los dos mitos propuestos: Garro y Boullosa liberan a la Malinche para regresarla a una temporalidad mítica (*La Culpa y Llanto*); Boullosa, Fuentes y Pacheco reviven a los ídolos antiguos y a Moctezuma (*Llanto*, “Chac-Mool”, “Por boca de los dioses”, “La Fiesta Brava”).

De aquí se puede deducir que una corriente de la literatura mexicana contemporánea, representada por Elena Garro, Carmen Boullosa, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco, escoge subvertir los mitos y explorar las zonas oscuras de la historia, desenterrar a los muertos y sacar lo reprimido a la luz. La literatura consiste en entrar y salir a *otro* mundo, que se trate del reino de los muertos, o simplemente del universo de la ficción. Los autores literarios no tienen otra opción que concluir un pacto con ese “otro mundo”. Por esta razón, en cuanto empieza el trabajo de creación literaria o el acto de lectura, el mundo “real” queda atrás. La experiencia literaria es un viaje

iniciativo, catártico:

J.-P. Vernant compara la inspiración del poeta con la ‘evocación’ de un muerto del mundo infernal o con el *descensus ad inferno* emprendido por un mortal para aprender lo que desea conocer. “El privilegio que Mnemosyne¹⁵⁵ confiere al aedo es el de un contrato con el otro mundo, la posibilidad de entrar y regresar libremente. El pasado aparece como una dimensión del más allá”.¹⁵⁶

Los textos del corpus remiten a una experiencia órfica: el México moderno, otro Orfeo, se lanza a rescatar a su parte complementaria y perdida, la Malinche rechazada o el componente azteca supuestamente perdido, cruzando el Río de los Infiernos, penetrando al otro mundo mediante la literatura. Los textos del corpus, al contrario de los mitos de la Conquista que re-escriben, o des-escriben, están motivados por una suerte de “Eros platónico”, o sea por un amor genuino a las realidades descartadas por las fuerzas dominantes de la Historia.

¹⁵⁵ Mnemosyne es la madre de las musas; según el mismo Eliade:

“La diosa Mnemosyne, personificación de la ‘Memoria’, hermana de Cronos y de Océano, es la madre de las Musas. Es omnisciente, según Hesíodo (*Teogonía*, 32, 38), sabe ‘todo lo que ha sido, es y será’. Cuando el poeta está poseído por las Musas, bebe directamente en la ciencia de Mnemosyne, es decir, ante todo, en el conocimiento de los ‘orígenes’, de los ‘comienzos’” (*Aspectos del mito*, p.107)

¹⁵⁶ Jean-Pierre Vernant, « Aspects mythiques de la mémoire en Grèce », *Journal de Psychologie*, citado por Mircea Eliade en *Aspectos del mito*, p.108

Proyecto de investigación para una tesis doctoral

A raíz del presente trabajo de investigación, se podría esbozar un proyecto de investigación en previsión de un posible doctorado. Me gustaría mucho desarrollar lo que aquí constituye el segundo capítulo de la tesis, y profundizar los puntos que me parecieron mas originales y poco desarrollados hasta ahora. En realidad, el mito del “ocaso de la civilización azteca” fue la parte de la investigación que mas me llamó la atención, pues el tema de la Malinche ya ha sido muy estudiado, y es difícil producir algo realmente nuevo sobre este tema. Si la estructura estratificada de un México en el cual coexistirían las épocas no es una innovación mía, hay otros puntos que me parece poco abordados y sin embargo fértiles. He aquí un inventario de las diferentes pistas abiertas por el presente trabajo de investigación; las apunto todas, de las que me parecen menos probables hacia las que podrían permitir un verdadero desarrollo.

a) Sería interesante identificar y estudiar textos en los cuales aparecen a la vez una dimensión histórica y otra fantástica. ¿Cómo se articulan dentro de una misma obra estos dos polos de cierta forma opuestos, por obedecer respectivamente a una ley de “verdad” y a otra de inverosimilitud?

b) Me pareció sumamente interesante la ambivalencia de la noción de edad de oro evocada por Roger Caillois, por la complejidad que introduce en un motivo que no se suele cuestionar tanto. Se podría considerar varias obras que remiten al mito de una edad de oro, y preguntarse si el imaginario de las obras incluye la idea de violencia y barbarie, pues se supone que el Edén precede el principio de la historia y por consiguiente la constitución de la civilización.

c) Durante la elaboración de la presente tesis, no he dejado de hacerme la pregunta de las relaciones entre literatura y antropología; en otro nivel, adentro de la antropología misma, entre ésta y la etnología y la arqueología. Esta interrogación nació de la cuestión del museo (que aparece en el segundo capítulo de la tesis): el hecho de que tal lugar, aparte muy simbólico al nivel cultural, sea recurrente en varios de los textos del corpus me llamó mucho la atención, y pone de relieve, según yo, un interés manifiesto de la literatura por la antropología.

d) Un tema que me parece haber guiado mis reflexiones en el presente trabajo es el tema de lo indígena como parte perdida, y sin embargo esencial, de “lo mexicano”. Habría que ver cómo a través de la noción de “lo indígena” se ha construido un mito, análogo en su estructura a un mito de “lo mexicano”. Para Guy Rozat Dupeyron, en *Indios reales e indios imaginarios*, se ha considerado al indígena como una realidad extinta, y se ha construido otra en su lugar, “imaginaria” ésta.

Anexo

i) Douanier Rousseau, *El sueño*, 1910



ii) Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1875



iii) Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, capítulo cinco, citado por Valeria Castelló-Joubert en “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À rebours*”, p.23, traducción de Valeria Castelló-Joubert:

Había adquirido sus dos obras maestras y, durante noches, soñaba delante de una de ellas, el cuadro de la Salomé, así concebido:

[...]

En el olor perverso de los perfumes, en la atmósfera recalentada de esta iglesia, Salomé [...] avanza lentamente en puntas de pie, a los acordes de una guitarra cuyas cuerdas puntea una mujer en cucullas.

[...] Comienza la lúbrica danza que debe despertar los sentidos adormecidos del viejo Herodes; sus senos ondulan y, con el roce de sus collares que se arremolinan, se levantan sus pezones; sobre la humedad de su piel los diamantes, atados, centellean; sus brazaletes, sus cinturones, sus anillos, escupen chispas [...] sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, cual insectos espléndidos de élitros deslumbrantes, marmolados de carmín, puntuados de aurora amarilla, jaspeados de azul de acero, atigrados de verde pavo real.

Bibliografía

Corpus

Boullosa, Carmen, *Duerme*, Alfaguara, Madrid, 1994

_____, *Llanto, Novelas imposibles*, Ed. Era, México D.F., 2007 [1992]

Fuentes, Carlos, “Por boca de los dioses”, “Chac Mool”, *Los días enmascarados*, Ed. Era, 1982 [1954]

_____, “Las dos orillas”, *El Naranja*, Punto de lectura, México D.F., 1993

Garro, Elena, *La Culpa es de los tlaxcaltecas*, Grijalbo, México D.F., 1989 [1964]

Pacheco, José Emilio, “La Fiesta Brava”, *El principio del placer*, Ediciones Era, México D.F., 1997 [1972]

Corpus crítico

Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo veintiuno editores, México D.F., 2006 [1957]

Bartra, Roger, *La Jaula de la melancolía*, Ed. Grijalbo, México D.F., 2001 [1987]

Baudot, Georges, *México y los albores del discurso colonial*, Nueva Imagen, México D.F., 1996

Baudot, Georges, y Todorov, Tzvetan, *Relatos aztecas de la Conquista*, Grijalbo, México D.F., 1990 [1983]

Brading, David, *Orbe Indiano, de la monarquía católica a la República criolla (1942-1867)*, Fondo de Cultura Económica, 1996

Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1996 [1939]

Eliade, Mircea, *Aspectos del mito*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000 [1963]

_____, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Colombia, 1994 [1965]

Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1992

_____, *Tiempo mexicano*, Editorial Joaquín Mortiz, México D.F., 1978 [1971]

Gamio, Manuel, *Arqueología e indigenismo*, Secretaría de Educación Pública, México D.F., 1972

Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 2007 [1999]

- Lafaye, Jacques, *Los Conquistadores*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1997 [1970]
- León-Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos*, UNAM, Coordinación de Humanidades, México D.F., 2007 [1959]
- Mc Henry, J. Patrick, *A short story of Mexico*, Dolphin Books Edition, New York, 1962
- Medin, Tzvi, *Mito, pragmatismo e imperialismo: la conciencia social en la conquista del imperio azteca*, Iberoamericana, Madrid, 2009
- Miralles, Juan, *La Malinche, raíz de México*, Tiempo de memoria, México D.F., 2004
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de cultura Económica, México, 1997 [1951]
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, México D.F., 1984 [1962]
- Restall, Matthew, *Seven myths of the Spanish Conquest*, Oxford University Press, New York, 2003
- Rozat Dupeyron, Guy, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México*, Universidad Veracruzana, México, 2002
- Said, Edward W., *Orientalismo*, Ed. Debate, Madrid, 2002 [1980]
- Soustelle, Jacques, *Los cuatro soles, origen y ocaso de las culturas*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969
- _____, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la Conquista*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1992 [1955]
- Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Editorial Planeta Agostini, Barcelona, 1993 [1918-1922]
- Todorov, Tzvetan, *El descubrimiento de América o el problema del otro*, Siglo XXI editores, México D.F., 1996 [1982]
- _____, *Introducción a la literatura fantástica*, PREMIA editora de libros, México D.F., 1981 [1970]
- Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, ed. de la Casa chata, México D.F., 1984 [1950]
- Yañez, Agustín, *Mitos indígenas*, Ediciones de la UNAM, México D.F., 1956

Corpus histórico

- Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, Porrúa, México D.F., 1975 [1519-1526]

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Plaza & Janés Editores; Barcelona, 1998

Artículos

Aristizabal Montes, Patricia, “Eros y la cabellera femenina”, *El hombre y la maquina*, enero-junio, n°028, Universidad autónoma de Occidente, Cali (Colombia), 2007, pp.116-129

Benavides, Rosamel, “Nostalgia azteca en un cuento de J.E. Pacheco: ‘La fiesta brava’”, Humboldt State University, Latin American Study Association, versión en línea: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/benavides.pdf>, consultado el 7 de noviembre 2010

Blanco-Cano, Rosana, “Revisiones a las narraciones históricas mexicanas en *Duerme* (1994) e *Isabel* (2000) de Carmen Boullosa, *Narrativas*, n°14, julio-septiembre 2009

Boullosa, Carmen, “El que gira la cabeza y el fuego: historia y novela”, *Revista de literatura hispanoamericana*, número 30, 1995

Castello-Joubert, Valeria, “La ficcionalización de la obra de arte”, *Boletín de estética*, n°5, Buenos Aires, julio 2008

Castro Morales, Belén, “El México salvaje y la alteridad en tres cuentos Contemporáneos (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Villoro)”, Universidad de La Laguna (España), versión en línea consultada el 02/11/2010: <http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI9797220293A.PDF>

Julio Ciccone, Anthony, “The Supernatural Persistence of the past in *Los días enmascarados*”, *Latin American Literary Review*, Vol. 3, No. 6 (Primavera, 1975), pp. 37-48

Ferrero Cándenas, Inés, “Carmen Boullosa’s *Llanto: novelas imposibles*: narrating history and herstory”, *Journal of Iberian and latin american studies*, 2008, 14: 2, 109-121, p.12

León-Portilla, Miguel, “Quetzalcoatl-Cortés en los relatos de la Conquista”, versión en línea consultada el 17/03/2011: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KISD419TUNJ9HSNR3EUAMN99G5RMEL.pdf

Martínez, José Luis, “Las crónicas de la Conquista de México”, *Historia Mexicana*, Vol. 38, No. 4, Homenaje a Silvio Zavala I (Apr. - Jun., 1989), pp.677-699, publicado por El Colegio De México

Mondragón, Cristina, “El retorno de los dioses: entre el mito y lo fantástico”, *Revista Semiosis*, Numero 10, Universidad veracruzana, versión en línea: http://www.uv.mx/semiosis/pdf-semiosis/numero-3/semiosis_num%203-7.pdf, consultado el 15 de noviembre 2010

Morales, Ana María, “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”, *Hipertexto* 7, Invierno 2008, pp.68-76

Autres ouvrages

Lewis, Matthew, *The Monk*, The Project Gutenberg, Etext #601, 1996