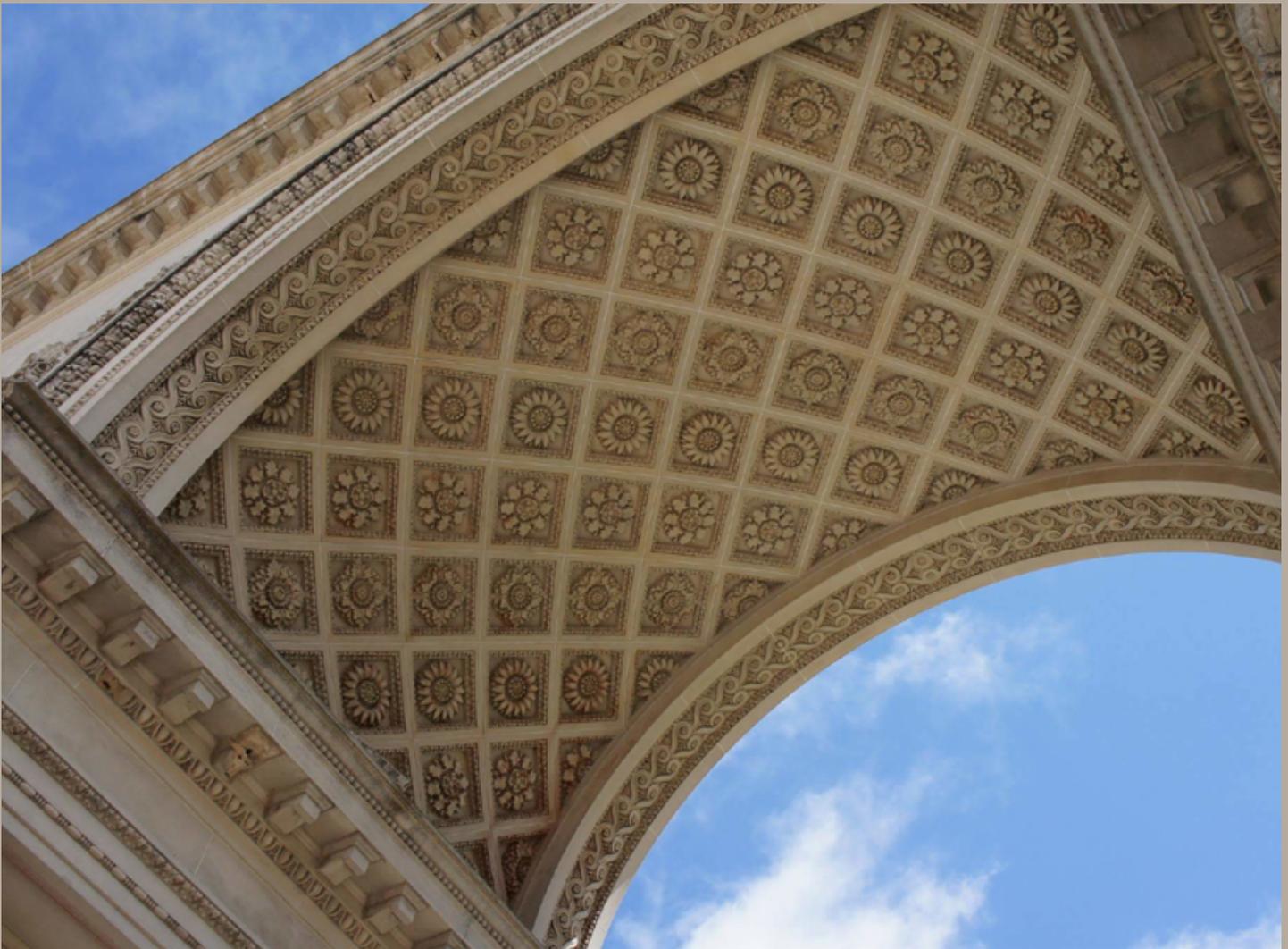


N° 6

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

JULIO 2018



*“Queda entonces del ser humano algo muy parecido a la piedra,
a una piedra que respirase con cierto principio de idea, de adivinación ancestrales.
Momentos donde se da el prodigio de la especie y en un hombre solo, abatido por
la revelación, se muestra la memoria del hombre entero.*

*Se descubre que en el principio fue lo inanimado, la turba en reposo y fría ya, y
una memoria que duele en el entendimiento recuerda al hombre su condición de
sílice o de mármol.”*

El luto humano, José Revueltas

Una de las características que comúnmente distingue a la literatura es su capacidad para generar en los lectores el cuestionamiento de la realidad. Independientemente de la postura que tengamos o aceptemos frente al debate de si la literatura tiene una función de carácter social o su fin es puramente estético, podemos aceptar que en cualquiera de ambos casos, más que confirmarnos la existencia del mundo, a través de la literatura y, por lo tanto, del estudio de ésta, ponemos en tela de juicio la vida propia y de todo aquello que nos rodea.

El sexto número de Marmórea, que ahora presentamos, se caracteriza, entre otras cosas, en que los textos reunidos en él buscan, desde diferentes aristas, cuestionar a través de la literatura lo que sucede en el mundo, la relación que el sujeto mantiene con su identidad, la cultura y sus manifestaciones artísticas, así como con la espiritualidad y aquello que irrumpe y fragmenta su realidad.

La primera de las colaboraciones especiales, titulada “La subversión de lo fantástico: ejemplos en la narrativa mexicana”, fue presentada como conferencia magistral por la Dra. Adriana Álvarez Rivera durante las Jornadas de Estudios Literarios “Salvador Gallardo Topete”, que se celebraron en el mes de junio de 2017 en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. En este texto, la autora realiza un breve recorrido en torno a la noción de *literatura fantástica* y a la tradición que ha conformado en nuestro país. A partir de estos elementos, se puede analizar lo fantástico como un género subversivo en tanto que cuestiona y trastoca el orden establecido.

En el marco de dichas Jornadas, se presentaron también, a manera de ponencia: “Las fronteras del discurso literario en las crónicas de Óscar Martínez”, de Ana Paula Carrillo Meza, y “Lo romántico de un pirata: análisis de un poema de José de Espronceda”, de Laura Angélica Vallín Muñoz, ambas alumnas de la UAA. El primero de estos trabajos explora cómo la crónica se nutre de elementos literarios para dar cuenta de la violencia que se vive en Latinoamérica, acudiendo a la teoría del Nuevo Periodismo. En el caso del segundo texto, la autora identifica cómo distintos tópicos del romanticismo presentes en el poema “Canción del pirata” son recursos para mostrar la postura del individuo frente a las normas sociales.

También se incluyen trabajos que participaron en el IV Concurso de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio”, convocado por la UAA. “La espiritualidad vacía en *Las maneras del agua* de Minerva Margarita Villarreal”, de Carlos Rocha Gutiérrez, fue merecedor del primer lugar. En dicho ensayo, se establece un paralelismo entre la experiencia mística y la del consumo de drogas, para, a partir del análisis del poema, distinguir aquellos rasgos que comparten y las hacen distintas. En el caso de “Deconstrucción de la identidad en *Verde Shanghai* de Cristina Rivera Garza”, ensayo de Elsa Nidia Mauricio Balbuena, se parte de algunas nociones de la deconstrucción y el concepto de *transmodernidad* para analizar cómo el personaje principal de *Verde Shanghai* se relaciona con el mundo que la rodea y con su propia identidad.

Finalmente, contamos con la colaboración especial titulada “*La Passio Domini* de Amecameca y las Pasiones dramáticas ante la censura inquisitorial novohispana del siglo XVIII”, de Francisco Javier Cárdenas Ramírez, en la que se muestra la gran relevancia que tuvo la Pasión de Cristo a través de distintas representaciones artísticas y el valor social que se les otorgaba, de igual forma se edita un fragmento de la Pasión de Amecameca que aparece anexo al ensayo.

Así como nuestros colaboradores a partir de una obra se cuestionaron sobre ciertos elementos presentes en ella para debatirlos y analizarlos, generando como producto los textos que aquí reunimos, esperamos que éstos además de ser disfrutados por los lectores, logren causar en ellos un movimiento, una duda o nueva perspectiva que dé pie a nuevas lecturas e investigaciones.

RECTOR

Dr. En C. Francisco Javier Avelar González

SECRETARIO GENERAL

M. en Der. Const. J. Jesús González Hernández

DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y
LA CULTURA

M. en R. S. M. José Luis García Rubalcava

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

L.L.H. Ricardo Orozco Castellanos

EDITORES

Alejandra García Díaz

CONSEJO EDITORIAL

Alberto Hernández Granados

Alexis Salvador Gómez Rodríguez

Elsa Nidia Mauricio Balbuena

Katia Lorena Bárcenas Pedroza

Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta

Paola Carrillo González

Silvia Alejandra Gómora Chávez

DISEÑO GRÁFICO

Raúl Lara Rivera

Andrea Briano Miranda

FOTOGRAFÍA DE PORTADA Y CONTRAPORTADA

Alba Daniela Quezada

Agradecemos infinitamente al departamento de letras, a través de su jefe L.L.H. Ricardo Orozco Castellanos, y al decano del Centro de las Artes y la Cultura M. En RSM José Luis García Rubalcava, así como a la M. En E.H. Ana Luisa Topete Ceballos que nos dio la oportunidad para crear esta revista.

De igual manera, agradecemos al café “Casa del Naranja” por fungir como sede no oficial del consejo editorial, así como a Alba Daniela Quezada por su trabajo fotográfico.

El contenido de las colaboraciones es responsabilidad exclusiva de los autores.



ÍNDICE

- La subversión de lo fantástico: ejemplos en la narrativa mexicana.....
Dra. Adriana Álvarez Rivera
- Deconstrucción de la identidad en *Verde Shanghai* de Cristina Rivera Garza
Elsa Nidia Mauricio Balbuena
- Lo romántico de un pirata: análisis de un poema de José de Espronceda.....
Laura Angélica Vallín Muñoz
- La espiritualidad vacía en *Las maneras del agua* de Minerva Margarita Villarreal ...
Carlos Rocha Gutiérrez
- Las fronteras del discurso literario en las crónicas de Óscar Martínez
Ana Paula Carrillo Meza
- La *Passio Domini* de Amecameca y las Pasiones dramáticas ante la censura inquisitorial novohispana del siglo XVIII
Francisco Javier Cárdenas Ramírez

La subversión de lo fantástico: ejemplos en la narrativa mexicana¹

DRA. ADRIANA ÁLVAREZ RIVERA

PROFESORA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

HIELODEMACONDO@HOTMAIL.COM

¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor, quizá algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento, suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar. Un fantasma, eso soy yo.

El espinazo del diablo de Guillermo del Toro, *et al.*

¹ Versión sintetizada de la conferencia impartida en las Jornadas de Estudios Literarios “Salvador Gallardo Topete”, en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en junio de 2017.

Resulta irrelevante saber si alguno de los lectores de esta revista cree en fantasmas; sin embargo, resultaría más atractivo escuchar las razones por las cuales algunos de ellos creen en la existencia de estos seres o, por el contrario, la niegan. La reflexión que estos comentarios suscitarían, tendría que ver con el concepto de realidad que cada uno de nosotros tenemos y según el cual vivimos y nos relacionamos con el mundo. Dicho concepto fundamenta las teorías actuales de lo fantástico, como se comentará a continuación.

La noción de “literatura fantástica” ha sido manipulada por innumerables críticos, escritores, docentes, lectores, estudiantes e investigadores, en un curioso afán por definir esta corriente/tradición/actitud/modo/género y validarla como un tipo de literatura contestataria o, en cambio, denostarla como una literatura escapista y de evasión.

Desde nuestro punto de vista, lo fantástico tendría que ver con lo subversivo porque implicaría una transgresión de fronteras, de leyes o de “regularidades”, en palabras de David Roas; es decir, en un mundo verosímil, correspondiente al del lector, ocurriría una ruptura, una escisión en los mecanismos habituales de la realidad y se crearía un “lugar intersticial”, como lo llama Julio Cortázar, en el que habría una excepción a las reglas de funcionamiento de dicha realidad. Así, la aparición de lo fantástico podría generar uno o varios de los siguientes efectos en los personajes, pero principalmente, en los lectores: miedo, sorpresa, desasosiego, incertidumbre o ninguna de las anteriores (como ocurre en *La metamorfosis* de Kafka). Lo fantástico pondría en duda lo real, lo racional y lo legal, o lo que es lo mismo: pone en duda todas nuestras seguridades.

El texto fantástico como uno subversivo implicaría, pues, la creación de un discurso de la alteridad, la transgresión de límites. Serviría para hablar de lo prohibido, para interrogar, para, como afirma Irene

Bessière, expresar las “manifestaciones de la contracultura”. Por esta razón resulta imprescindible que el contexto en el que aparece esa fractura sea lo más realista posible; es decir, que las estrategias narrativas generen en el lector una identificación entre su propia realidad y la realidad textual (o la ‘realidad ficticia’).

En México, la tradición moderna de lo fantástico inicia con las leyendas decimonónicas que, poco a poco, se transformarían en cuentos más estructurados en términos literarios, cada vez más lejanos de la oralidad. El texto que por excelencia se ha considerado precursor de lo fantástico en México es “Lanchitas” de José María Roa Bárcena, aunque muy recientemente, Magali Velasco afirma que dos cuentos de Fernández de Lizardi, “*Ridentem dicere verum ¿Quid vetat?*” y “Los paseos de la verdad”, serían los genuinos precedentes. También en esta etapa de leyendas encontraríamos “La fiebre amarilla” de Justo Sierra o “La calle de don Juan Manuel” del Conde de la Cortina, entre otros.

Posteriormente, con el auge modernista, aparecerían textos como “La novia de Corinto”, “Fotografía espírita” o “El donador de almas” de Amado Nervo. La tradición continuaría con textos como “La balada de las hojas más altas”, “El héroe” o “Los unicornios” de Julio Torri y “Encuentro con un diablo”, “La mano del comandante Aranda” o “La cena” de

Alfonso Reyes. Además de los anteriores, durante la primera mitad del siglo XX esta tradición de lo fantástico se consolidaría con textos como “El guardaguas” y “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola, “Chac Mool” y “Tlaltocatzine del jardín de Flandes” de Carlos Fuentes y “La fiesta brava”, “Langerhaus” y “Tenga para que se entretenga” de José Emilio Pacheco. Si bien es cierto que estos últimos escritores serían pilares no solo de lo fantástico, sino piezas clave en la historia de la literatura mexicana, habría otros autores más o

menos contemporáneos a ellos que colaborarían con este hilo conductor de la literatura no realista en México: Ana de Gómez Mayorga, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Adela Fernández, Elena Garro, Francisco Tario, Luis Arturo Ramos, Mauricio Molina, entre muchos otros. No en balde, en 1977 Ross Larson ya afirmaba en *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative* que la literatura de imaginación había permitido liberar a la narrativa mexicana de las limitaciones de los regionalismos para penetrar en las cualidades esenciales de la realidad. En este sentido, para Larson, el efecto tanto de la literatura de imaginación como de la fantasía en nuestro país era el de motivar al lector a reflexionar sobre las complejidades de la experiencia humana.

Así, desde el siglo XIX hasta nuestros días y cada vez con más impulso (son algunos ejemplos, Guillermo Samperio, Adriana Díaz Enciso, Alberto Chimal, Cecilia Eudave, Edgar Omar Avilés, Hugo López Araiza Bravo, entre muchos otros), la tradición de lo fantástico mexicano conformaría una línea de subversión al cuestionar la manera de funcionamiento de nuestra realidad y al proponer lecturas alternativas sobre las estructuras inamovibles de nuestro entorno. La literatura fantástica abriría huecos en lo cotidiano para cuestionar nuestras certezas y seguridades; para generar en los lectores el valiosísimo ejercicio de la duda y para motivar el encuentro con *el otro*, con *lo otro* para, así, poner en tela de juicio nuestra propia identidad.

De esta manera, lo fantástico transformaría nuestra visión del mundo al trastocar todos los órdenes establecidos y, sobre todo, petrificados, y nos empujaría a inventar una realidad más cercana a lo que somos y deseamos, pues como bien dice Cortázar en “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”:

Lo fantástico es algo de lo que nunca se debe uno despedir a la ligera. El hombre del

futuro, como muchos de nosotros en Hispanoamérica lo soñamos, tendrá que hallar las bases de una realidad que es verdaderamente suya y, al mismo tiempo, mantener la capacidad de soñar y jugar [...], puesto que a través de esas puertas es por donde lo Otro, la dimensión fantástica y lo inesperado se introducirán siempre, igual que todo aquello que venga a salvarnos de ese robot obediente en el que tantos tecnócratas quisieran vernos convertidos y que nosotros no aceptaremos jamás (Cortázar 82).

Así, los cuentos fantásticos, como, de hecho, todas las grandes obras de la literatura, nos obligan a reinventarnos, a través de la lectura y del cuestionamiento de las formas establecidas, para poder *seguir siendo*; para continuar habitando la realidad de un México con múltiples rostros e innumerables heridas.

Obras citadas

BESSIÈRE, Irene. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. *Teorías de lo fantástico*. Compilado por David Roas, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 83-104.

CORTÁZAR, Julio. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. *Julio Cortázar: La isla final*. Editado por Jaime Alazraki, et al., Ultramar, Barcelona, 1989, pp. 59-82.

LARSON, Ross. *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*. Center for Latin American Studies, Arizona State University, Temple, 1977.

PEREIRA, Armando y Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

ROAS, David. “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”. *Semiosis*. Tercera época, vol. II. 3 (2006): pp. 95-116.

SCHNEIDER, Luis Mario. *La literatura mexicana*. Vol. II, Enciclopedia Literaria, 20, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

VELASCO Vargas, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007.

Deconstrucción de la identidad en *Verde Shanghai* de Cristina Rivera Garza¹

ELSA NIDIA MAURICIO BALBUENA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

ELSANIDIA.MAURIBAL@GMAIL.COM

Resumen

Este trabajo es una crítica literaria de la obra *Verde Shanghai*, de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza. El análisis busca exponer la imposibilidad de Marina, la protagonista de la novela, por fijar o definir una identidad propia, así como la dificultad por asir la de otros personajes. También me propongo explicar cómo esto obedece a un proceso de deconstrucción donde la realidad inestable y huidiza le permite a Marina —y a nosotros— desmontar las categorías que convencionalmente se toman como base para organizar y describir el mundo. Para la realización de estas reflexiones he tomado como apoyo algunos conceptos de la Teoría de la deconstrucción, de Jacques Derrida, así como la idea de *transmodernidad*, propuesta por Rosa María Rodríguez.

Palabras clave

Deconstrucción, identidad, diferencia, transmodernidad, centro.

¹ Ensayo recomendado por el jurado del IV Concurso de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio” para su publicación.

Introducción

Para iniciar y, al mismo tiempo, justificar este trabajo, parto del concepto de *deconstrucción*. Si bien, se ha dicho que éste no es un método para el análisis literario, sí es una forma de acercarse a una obra, de propiciar nuevas lecturas. El dar cuenta de una de esas posibilidades le da sentido a este texto, porque estoy consciente de que las perspectivas pueden ser compartidas, si el horizonte de expectativas del lector encuentra puntos de convergencia con lo que aquí se presenta o si se atreve a desarticular su realidad para dejar que tome otras formas.

En un sentido más profundo, me interesa situar el concepto en el universo diegético de *Verde Shangai* de Cristina Rivera Garza. Mi intención es proponer una posibilidad de lectura a partir de la deconstrucción de la identidad en la novela, más específicamente lo que sucede cuando el concepto de *diferencia* se anula y no es posible distinguir entre la identidad ajena y la propia. Con ello no busco establecer nuevas estructuras de pensamiento, pero sí desmontar las categorías por medio de las cuales se organiza el mundo de la novela —que guarda relación con el nuestro—. Esto permitirá considerar otras formas de concebir ese fenómeno en el cual fijamos lo que somos a partir de nuestra diferencia con el resto.

Y si la deconstrucción es el *anti-método* que apela a la libre interpretación, por la desestabilización que hace del signo, la tomo para explorar las posibilidades de lectura de *Verde Shanghai*. Y si Cristina Rivera Garza dice que reflexionar y debatir sobre las ideas del texto permiten profundizar en la obra, me tomo, pues, la libertad.

La autora y su contexto

Cristina Rivera Garza nació en Matamoros, Tamaulipas, en 1964. Ha escrito cuento, poesía, ensayo.

Entre sus novelas —además del libro que es objeto de este estudio— se encuentran los títulos *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002), *Lo anterior* (2004) y *La muerte me da* (2007), por mencionar algunos. Ha sido merecedora del Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1997, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2001 y 2009, el Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo 2001 y el Premio Internacional Anna Seghers 2005.

Entre los temas que destacan en sus obras están la locura, la identidad y la muerte. Para ella, el cuerpo es un lugar del que muchas veces habitamos los márgenes pero desde el cual escribimos. De su habilidad como narradora destaco los juegos intencionales con el lector. Por ejemplo, la desestabilización de la identidad, el distanciamiento con una realidad única, el acceso permanente a puertas inexploradas de la conciencia humana y la creación de atmósferas donde los sentidos son uno y todo se vuelve más vívido.

No me interesa clasificar a Cristina Rivera Garza dentro de un canon o corriente, porque ése no es el fin de este estudio. Sin embargo, sí me interesa decir que su estilo y temas coinciden en ciertos puntos con el posmodernismo; en otros, lo superan, como ya explicaré más adelante cuando aborde el concepto de *transmodernidad*. Pero, por mencionar algunos aspectos posmodernos están la hibridación de géneros literarios más allá del desvanecimiento de sus fronteras, la problematización del *centro*, la discontinuidad, la fragmentación (del tiempo, la memoria o incluso de las líneas narrativas) y la fascinación con lo indeterminado (Shaw).

Este último es el que me interesa en mayor medida, puesto que la indeterminación es el punto de partida para rechazar una identidad bien definida, una que no encuentra límites dentro de su propio cuerpo ni se identifica con un espacio-tiempo es-

pecífico, lo que posibilita su alteridad, es decir, su capacidad para ser otro u otra.

Verde Shanghai

Antes de desarrollar extensamente el análisis, ofrezco un panorama general de la obra, para facilitar la ubicación de elementos a los que me estaré refiriendo constantemente. De forma muy resumida, la novela trata la vida de Marina Espinosa, una mujer que habla sola, cuya mente abandona con frecuencia el cuerpo que le ha sido adjudicado y permanece desligada de ciertos lazos que la atan con un tiempo y espacio específicos, lo que da lugar a constantes desdoblamientos y múltiples personalidades, además de que le impide identificarse con una existencia única.

A raíz de estas características, el personaje se ve a sí misma en otras mujeres, como Xian o como a esposa de Chiang Wei. Marina es una identidad inestable porque se deshace con facilidad de la envoltura que le ha sido asignada en su realidad, la rechaza. Anula su propia historia —que de hecho nunca se construye del todo en la novela— para encarnar mujeres de otros tiempos o de su misma época. La imposibilidad de afirmar su identidad la lleva a buscarse en otros cuerpos. Esto termina obsesionándola a tal grado que, por una parte, asume el papel de una mujer casada con un chino sólo porque una anciana le ha dicho que ése es su pasado; y, por otro, persigue la sombra de Xian. En ella encuentra las coincidencias que le confirman la posibilidad de que una sola persona puede ser muchas.

En cuanto a la estructura de la novela, sólo me interesa mencionar que en ella la autora intercala cuentos de su libro *La guerra no importa* (1991), con frases de otras obras literarias y de investigación. Hace referencia a la situación de los inmigrantes chinos en México e integra ciertas leyendas de la

mitología china, con lo cual ahonda todavía más en la problemática de la identidad que, en ciertos pasajes, se traslada de lo individual a lo colectivo.

La deconstrucción de la identidad en *Verde Shanghai*

- La transmodernidad

Ahora bien, para saber cómo se deconstruye la identidad en la novela, me interesa destacar las circunstancias que posibilitan dicho fenómeno. Sucede que la literatura de Cristina Rivera Garza encuentra lugar en un contexto que la define mejor que el posmodernismo. Sostengo que obras como *Verde Shanghai* encajan en lo transmoderno. Para ello, apelo a la distinción que realiza la Dra. Elizabeth Vivero, pues si lo posmoderno valora al otro, a ése que no somos, lo transmoderno difícilmente distingue límites o fronteras, más bien los atraviesa y se conforma o transforma en ellos.

La *transmodernidad* no separa, conforma una realidad nueva donde los sujetos o situaciones coexisten y están constantemente alimentándose unos de otros. El concepto va más allá porque:

sugiere implícitamente una serie de sentidos connotados por su prefijo. ‘Trans’ es transformación, dinamismo, atravesamiento de algo en un medio diferente; ese algo que va ‘a través de’, no se estanca, sino que parece alcanzar un estadio posterior, conlleva por lo tanto la noción de trascendencia (Rodríguez 16).

En la novela, esto da pie a que la identidad no llegue nunca a consolidarse, al menos en el caso de la protagonista, ya que el cambio y la transformación, que surten más efecto en ella, dan como resultado una existencia que atraviesa varios tiempos y se nutre de esos diferentes estadios para conformarse ella y, a la vez, ser otra.

- ¿Por qué la deconstrucción?

La *deconstrucción* es un concepto que Jacques Derrida tradujo del alemán *destruktion*. Este último, había sido utilizado por Martin Heidegger en su obra *Ser y tiempo*, y mal traducido por otros como ‘destrucción’. Derrida arrojó una propuesta distinta, porque decía que había que entenderlo no en términos de reducción, sino de desmontaje de las estructuras que componen la realidad. La deconstrucción desestabiliza y desmonta patrones preestablecidos:

Deconstruir, entonces, significa destruir esas inciertas estructuras con que el lenguaje se ha apropiado del mundo, lo ha cosificado, lo ha llenado de «centros» inexistentes. Deconstruir presupone quebrar los haces de las falsas oposiciones del pensamiento filosófico y, por ende, del lenguaje humano (Gómez Redondo 308).

Al dejar de ver la realidad con la perspectiva que ciertos sistemas privilegian, podemos concebir el resto de sus posibilidades porque las limitaciones desaparecen. Lo *otro*, al no haber *centro*, entra sin problema porque deja de ser lo periférico o lo marginal.

- Disolución del *centro*

Dice Gómez Redondo:

Si se habla de una «estructura», explica Derrida, es porque se supone la presencia de un «centro» que otorga sentido y orden a los elementos que forman parte del sistema, impidiendo que ninguno se desvíe o alcance un desarrollo autónomo. [...] Los «centros» de las estructuras aseguran el orden, limitan el caos, afirman la realidad (306).

En *Verde Shanghai*, es posible apreciar cómo la inexistencia de ese centro es causa de la identidad inestable

de Marina. La misma narradora hace referencia a esta pérdida, cuando dice que Marina oscila en “Ese desajuste momentáneo entre el cuerpo y el lugar del cuerpo. El parpadeo de la conciencia” (Rivera Garza 18).

El cuerpo es su centro y la afirmación de una existencia que en ella es insegura. Pero ese lugar se vuelve inasible, por eso cuando se sumerge en la tina de baño, se toca para afirmarse a través del cuerpo y se ve en la necesidad de decirse “esto es la realidad”, para ver si al menos las palabras le devuelven su nexo con el mundo. Esa necesidad de recuperar certidumbres termina de confirmarse cuando la narradora dice: “y un cuerpo justo en el centro”, para simbolizar la búsqueda de estabilidad que se antoja imposible en Marina.

La frase “Alguien a la intemperie” sugiere ya su condición, pues la mujer está desprovista de esa solidez de la que el resto de los personajes cuelgan su identidad. Se define a Marina como una mujer que “se diluía bajo la luz, se borraba bajo las hojas de los árboles raquíuticos, entre el aire con olor a sudor, sal, pasos” (Rivera Garza 211).

Marina es, ya no digamos una personalidad, sino un ente fluctuante, difuso. Como señalé antes, su identidad es siempre cambiante porque ella misma se reescribe a medida que vive. Ella, que se sabe en una sociedad donde todo se organiza y categoriza de cierta forma, intenta afirmar su realidad, mencionando nombres de objetos, construyendo frases que le devuelvan un referente al cual aferrarse para, así, reconstruir un aquí y ahora que se le escapa constantemente.

El resto de los personajes piensan que ella posee “una especie de fractura espiritual o mental de la cual estaba tratando de escapar” (Rivera Garza 118). Por este resquicio se cuelan otras personas, que terminan por fragmentar su identidad o dominarla. Ellos mismos, quienes tienen la oportunidad de observarla, advierten:

[...] algo en ella que presagiaba la disolución. Acostumbraba a hablar en voz alta cuando estaba sola. Era como un pestañeo de la conciencia, la fracción del segundo más pequeño cuando algo se quiebra. [...] No podía poner atención. El solo hecho de permanecer en una conversación parecía exigirle demasiado esfuerzo. Se cansaba con facilidad. [...] Ahora sé que mis sospechas eran ciertas. Que Marina tenía otro lugar dentro de sí misma y afuera de sí misma. No quisiera conocerlo. Me pregunto ahora. En fin. Sólo eso (Rivera Garza 116).

Los personajes que ven a Marina desde el otro lado, evitan encontrarse con su indeterminación. Cuando ella conoce a Horacio, intenta ocultarse en palabras vacías, “blandas, palabras con pocos significados”, lugares comunes, para hacer crecer el espacio entre lo que ella es y lo que podría definirla. Esto sucede porque no quiere anclarse a ninguna realidad. Por eso le pide a él que no pregunte de dónde viene y, cuando se casan, ella permanece a su lado porque él le regala silencios que la mantienen a salvo.

Y Horacio, que se sabe firme, prefiere no seguir preguntando para no perderse en esos “sitios desconocidos” de donde viene Marina. Él sí se aferra a su realidad. Ella, en cambio, lo intenta pero no lo logra. Y su memoria no sólo es incapaz de recordar lo que la constituye, sino que su condición le dificulta asociar a las personas con una identidad específica. Por eso, al menor descuido, se le esfuma la imagen de Chiang Wei:

Marina se dio cuenta de que, aun viéndolo de frente, no podía describirlo. Si se volvía hacia el ventanal, olvidaba el rostro y sólo lograba rescatar una o dos marcas de acné que merodeaban el inicio de la mandíbula. Si lo enfrenataba, la situación no mejoraba en absoluto. El

rostro como fuga. El rostro en continuo proceso de desaparición (Rivera Garza 126).

Ese esfumarse y distanciarse de los elementos que nos definen conduce a la posibilidad de convertirnos en el *otro*. Si carecemos de rasgos propios, difícilmente podremos encontrar aquello que nos distingue del otro, es decir, la *diferencia*.

Derrida también rechaza el *centro*, “ya que ello implicaría «estructurar el centro» y poner en juego otro «centro» para explicarlo” (Gómez Redondo 306). La búsqueda de un origen sería, entonces, una espiral eterna. Y como el ser humano siempre está buscando certidumbres y procesos acabados, se define para no perderse en la indeterminación. Es decir, aunque su esencia realmente no se componga de la distinción tajante a la que conducen las oposiciones binarias, se asume así, para evitar situarse en la frontera difusa donde un concepto puede ser al mismo tiempo otro, donde él puede ser al mismo tiempo otros.

En *Verde Shanghai*, Marina desmonta el centro de la identidad, porque la suya no se compone de una estructura determinada que privilegie ciertas condiciones. Ella puede ser al mismo tiempo “Una muchacha, hija, una adolescente que sale de noche a perseguir fantasmas. [...] Marina, estudiante; Marina, aprendiz de guitarrista; Marina, nadie” (Rivera Garza 81). La identidad inestable de Marina le impide encontrar una forma de identificarse. Por eso, al verla, los transeúntes bien pueden confundirla con un “un jovencito enclenque y borracho que da tumbos por las calles” o los amigos reconocerla “como Xian, el nombre que recibió en una ceremonia bautismal de mano de una sacerdotisa loca” (81).

Marina es, entonces, muchas personas. Por eso Xian entra tan fácilmente y se vuelve parte de ella. En cierto pasaje, la protagonista le habla a Xian, a esa otra “ella” que coexiste con Marina:

Nunca supe de dónde venías, sólo te recuerdo ya cercana a mí, tan natural, tan obvia entre mi espacio y mi cuerpo. Me aprendí tu nombre, Xian, observé que tenías hambre [...] y que tenías, además, una tendencia fundamental hacia el silencio. La barrera. ¿Y qué podía preguntarte entonces? Si ya venías pegada a mí literalmente, siguiéndome hasta la guarida de este solitario apacible mientras te apropiabas de mi cama, de mis pasillos, de la gotera que despedía el baño segundo tras segundo. [...] Tú me necesitabas, Xian, tanto como yo necesito de ti ahora (Rivera Garza 113).

Cuando Marina le habla a Xian, se está hablando a sí misma, porque, en este punto, Xian es también Marina. Ambas identidades se han fundido de forma que parecen haber sido siempre una sola. Aquí las distinciones se borran y no existe sino la identidad verdadera que ya no se ve entorpecida por la necesidad de pertenecer a un lado u otro (Gómez Redondo).

- Cuando no hay diferencia no hay identidad

La diferencia o *différance* en francés, es un término inventado por Jacques Derrida:

para expresar la naturaleza dividida del signo. En francés, la palabra se pronuncia igual que *différence* (diferencia) y, por lo tanto, la ambigüedad sólo se percibe por escrito. *Différer*, «diferir» puede tener dos significados: «diferir» como concepto espacial (diferenciarse), donde el signo emerge de un sistema de diferencias distribuidas en el sistema, y «diferir» como concepto temporal

(aplazar), donde los significantes imponen un aplazamiento sin fin de la «presencia» (Selden *et al.* 2009).

Hablando de identidad, un individuo difiere de otro en tanto que su imagen física (rostro), su capacidad expresiva (gesto), y su envoltura histórica (biografía) difieren de la de otros². Sin embargo, todo esto no es el ser, sino su manifestación física. Ahora, dice Derrida que el significado no está nunca presente en sí mismo y permanece disperso mientras no haya estructuras físicas a través de las cuales pueda manifestarse. Lo que vemos, el significante, es el sustituto de la presencia; está ahí cuando el significado no está. El rostro, el gesto y la biografía son, entonces, el significante. La identidad es el significado.

Por otra parte, los significantes remiten unos a otros dentro de un conglomerado mayor. Aquí vuelvo al hecho de que no es posible llegar al origen del significado porque lo único a lo que podemos acceder es al significante, y éste nos conduce, siempre, no al significado sino a lo que lo vehicula. Así, los elementos que conforman la manifestación física del ser (rostro, gesto y biografía) son parte de otros rostros, gestos y biografías infinitos que vehicularon o sustituyeron el ser en otros tiempos y, por tanto, no nos conducen a la verdadera identidad. Porque, si situamos la identidad al nivel del significado, ésta, como aquél, se encuentra en todos los significantes a través de los cuales se ha manifestado.

En Marina la *diferencia* no existe. No hay un rostro, un gesto o una historia específicos que sean sólo suyos y que, por tanto, la definan. La identidad se desestabiliza al darnos cuenta de que no existe, no tiene presencia si no es a través de elementos físicos

2. Estos tres conceptos aparecen en "Los flujos de la identidad en Milan Kundera", de Jesús Navarro Reyes. Originalmente, el autor los utiliza como herramientas de análisis y posibles vías de la expresión de la individualidad. No es gratuito, pues, que tratándose de elementos que conforman la identidad, los traiga ahora a cuento, sobre todo cuando Navarro Reyes ya ha concluido que no son pertinentes para consolidar una identidad, puesto que todos ellos son impersonales.

que, por pertenecer a todos, por ser impersonales, no nos conducen a ella. Esto se confirma cuando el ser humano es incapaz de distinguirse del otro, pues las manifestaciones físicas de su identidad son tan difusas, tan poco delimitadas, que se vuelven inútiles como criterios de distinción.

Como último acercamiento a la deconstrucción de la identidad en la novela, me interesa mencionar que Marina, al no poseer un centro, vive en una realidad inestable que constantemente intenta asir a través del lenguaje. El significado, lo que ve y siente, o los recuerdos que conforman su pasado, se sustentan en formas lingüísticas que buscan darle solidez a lo indeterminado. Por eso Marina se dice frases como “Los árboles tienen raíces que crecen hacia abajo. Éste es un cuarto. Ésta es la luz invernal. Éstos, mis pies. Esto que está a mi lado es mi soledad. Esto que ves frente a ti es el retrato que te doy. Esto que miras frente a ti es la piedad. Esto es el viento. Esto es la luz. Esta es mi mano izquierda”.

Con esas sentencias cortas intenta reconocer un espacio para poder situarse en él. Pero fracasa, porque visiones como “Rechinidos de llantas. Merolicos. Niños llorando. Hojas de periódico sobre el suelo. Un autobús. Una motocicleta. Un avión. El merolico otra vez. El chirrido del boleador de zapatos. Un suspiro. El ruido de tacones altos. La lluvia, ese susurro” (Rivera Garza 41), son esbozos de un paisaje que es igual a cualquier otro lugar, o al mismo lugar pero de otro tiempo. Su lenguaje, así, no le sirve para hacer distinciones.

El problema pasa entonces de los individuos a los lugares, de tal forma que ni los espacios afirman su identidad. Además, el lenguaje problematiza todavía más la búsqueda de Marina, quien nunca termina de definirse porque se diluye incluso en las palabras de otros:

Hay algo destrozado sobre la calle. El título le volvió a gustar. La escritora había sido, después de todo, perceptiva. El verbo al inicio de la oración le parecía acertado. La indeterminación del «algo», su ambigüedad misma, reflejaba perfectamente el grado de conocimiento de su interlocutora: el que tenía y el que estaba dispuesta a transcribir. Le gustó el largo adjetivo después, un participio hecho de chasquidos sobre el paladar. [...] La más poderosa de las palabras era también la más larga, la que llamaba la atención [...] De inmediato, con el café a su lado derecho, leyó párrafo tras párrafo, sin atinar a saber dónde quedaban sus palabras, donde exactamente empezaban las ajenas. Se reconoció y se desconoció por completo a lo largo del relato (74).

El papel de la escritora sólo confirma más la imposibilidad de sustentar la identidad en el lenguaje, pues, dice Marina, “una historia basada en conversaciones oscuras y contada por alguien ajeno puede ser sobre mí o sobre cualquier otra persona” (139). En el libro se plantea, precisamente, el hecho de que la memoria es colectiva, por eso Marina se cuestiona si puede o no amar a alguien de otro tiempo o ser la mujer de otro tiempo. Aparece aquí la posibilidad de que, a través del recuerdo compartido, de la palabra o la identidad indeterminada e impersonal, un individuo puede ser cualquiera.

Pero el resto de las personas que conviven con ella no aceptan sino una realidad absoluta. Intentan ajustar su mente a estructuras reconocibles y limitadas de una realidad común y traerla de vuelta al lugar donde “Las montañas mágicas y los dragones quedaron muy lejos, en el lugar de los ojos cerrados donde permanece el deseo” (203). Y en esa insistencia la obligan a olvidar, a descartar el infinito de posibilidades que un ser humano puede ser.

No obstante, Marina sabe que, además de lo que es, puede ser muchas otras personas. En su rostro reconoce el de otros porque si los signos siempre remiten a una red más grande de significados y significantes, los rostros hacen lo mismo. Cuando se ve en el espejo descubre que “Lo que se estampa ahí como por encanto es una mueca, apenas sonrisa y horror; una dulce constancia del presente. Se quedará en ese sitio aun cuando te hayas ido. La verán otros y no tendrán dificultad para reconocerse. Es la cara de todos” (204).

La conciencia de todas esas posibilidades la hace buscar personas que, como ella, se atrevan a anular las limitaciones. Por eso, cuando Chiang Wei intenta delimitar las fronteras entre realidad y ficción, Marina exige a “alguien con más imaginación; alguien para quien ser y no ser no fueran puntos opuestos, en una línea recta” (160). Aquí cuestiona dos puntos: por una parte, la clasificación binaria de las categorías con base en las cuales los humanos organizan el mundo; por otra, la concepción limitada de un tiempo lineal y de la realidad misma, pues, mientras que para otros ésta es absoluta y acabada, para ella toma siempre nuevas formas.

Conclusiones

Mi intención era mostrar cómo se deconstruye la identidad de Marina en *Verde Shanghai*. Para ello fue preciso deconstruir la novela misma, al menos con el fin de develar este proceso. El resultado fue el conjunto de condiciones que hacen posible el objeto de estudio de este trabajo.

Puedo concluir, entonces, por una parte, que la inestabilidad de la realidad y la incapacidad de Marina para afirmarla propician la desestabilización de categorías preestablecidas; se desmontan ciertas estructuras privilegiadas que, al dejar de sustentarse en la oposición binaria, se liberan de las limitaciones y dan cabida a otras posibilidades. El mundo

que se organiza con base en ellas se transforma; y la distinción entre el *yo* y el *otro* se vuelve difusa.

La inestabilidad e indeterminación de la realidad provocan la pérdida del *centro*. Desaparece el eje central y, por tanto, la periferia. Todo está al mismo nivel y en constante cambio, renovándose y conformándose en espacios antes vedados. Retomando a Derrida, la idea de *centro* también se rechaza en la medida en que no hay significado puro; es decir, no hay concepto que posea un significado absolutamente propio, porque al intentar definirse, los componentes de su significado siempre remitirán a otros conceptos.

El significado no puede asirse más que siendo vehiculado por el significante, que lo sustituye y representa. Pero si el centro se pone en duda, toda la estructura también. Y si no hay significante (rostro, gesto o biografía) que vehicule lo que somos, no hay manifestación física de nuestra identidad. La *diferencia*, eso que, al ser lo que no somos, nos distingue de otros, se anula. Un individuo se convierte, entonces, en cualquiera. Escapa a toda categoría o etiqueta y se confirma en la indefinición; esto le permite ser, a un tiempo, uno y muchos.

En *Verde Shanghai*, Marina se escapa constantemente; se fuga porque no encuentra, ni siquiera en su propio cuerpo, un centro que la estabilice. Y, como el mundo que habitan los otros no da cabida a más posibilidades, ella tiene “urgencia de realidad”, de aquélla que sí es aceptada por el resto. Al final hay un intento por afirmar que la identidad debe ser una y debe ocupar un solo cuerpo, ése que “contrajo deudas con el mundo. Un nombre, un encuentro, una historia. La muerte” (204). Cualquier otra estructura es desechada y la mente debe, necesariamente, regresar. Todos los caminos que se habían abierto permanecerán ahora cerrados, enclaustrando a la mente en “la soledad inmensa, definitiva”. Porque, “Justo en medio de la historia, albergando entre las células

la significación violenta de la historia, el cuerpo es uno, sólo uno, no puede ser más” (204).

Sin embargo, toda la novela es una deconstrucción de la identidad, una puerta que conduce a todas las puertas. En ella encontramos a un ser que renuncia a las manifestaciones físicas de su esencia y se libera de categorías, de rostros, gestos o historias, para retornar a ese cúmulo de esencias o a esa esencia única donde todos somos todo. Ese espacio donde podemos encontrar a Marina en Xian, a Xian en Marina y en ellas a nosotros mismos.

Obras citadas

GÓMEZ REDONDO, F. “Capítulo 19. La deconstrucción”. *La crítica literaria del siglo XX*. Edaf, 1996, pp. 303-316.

NAVARRO REYES, J. “Los flujos de la identidad en Milan Kundera”. *Thémata*, núm. 22, 1999, pp. 232-239.

RIVERA GARZA, C. *Verde Shanghai*. Tusquets, 2011.

RODRÍGUEZ, R. Ma. *Transmodernidad*. Anthropos, 2004.

SELDEN, R., *et al.* “La deconstrucción”. *La teoría literaria contemporánea*. Ariel, 2002, pp. 208-224.

SHAW, D. “Capítulo XI. Posboom y posmodernismo: conclusión”. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Cátedra, 2005, pp. 365-377.

VIVERO MARÍN, E. “De la modernidad a la transmodernidad: narradoras mexicanas a principios del siglo XXI”. *Reflexiones en torno a la escritura femenina*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011, pp. 261-281.

Lo romántico de un pirata: análisis de un poema de José de Espronceda¹

LAURA ANGÉLICA VALLÍN MUÑOZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

LAUVALLIN96@GMAIL.COM

Resumen

En la literatura del romanticismo español los personajes marginados y rechazados por la sociedad fueron el motivo ideal para las composiciones poéticas de autores destacados como José de Espronceda. En este ensayo se busca hacer un análisis de los tópicos comunes de esta corriente en la “Canción del pirata” y observar cómo es que, por medio de los elementos simbólicos, se representa la postura del individuo romántico frente al mundo.

Palabras clave

Romanticismo, Espronceda, “Canción del Pirata”, literatura española.

¹ Ensayo presentado como ponencia durante las Jornadas de Estudios Literarios “Salvador Gallardo Topete”.

José de Espronceda, aunque comenzó a escribir bajo los preceptos del neoclasicismo, no tardó en unirse al grupo de los románticos, llegando a ser uno de los mayores representantes del romanticismo social. Publicó en 1840 sus *Poesías* donde, además de algunos poemas juveniles de corte neoclásico, se recogen varias canciones en las que el autor se vale de personajes marginados para exponer sus ideas acerca de la sociedad decimonónica en España, como la del pirata, el reo de muerte, el verdugo y el mendigo.

El propósito del presente trabajo es analizar la “Canción del Pirata” con base en los tópicos del romanticismo, y cómo es que a través de ellos Espronceda da a conocer su visión del mundo en el que vive. Recordemos que, desde el descubrimiento de América, los piratas representaban un problema para los monarcas y sus intereses económicos. Desde entonces y hasta ahora han tenido una mala reputación en el ideario colectivo occidental. Era justo esta mala imagen la que buscaban los escritores para sus composiciones ya que:

(una) de las ideas capitales de los románticos, presentada de mil maneras diferentes, consecuencia de la agitación y malestar de los espíritus, y presentimiento del socialismo, era la idealización de los hombres patibularios, y la creencia de que sus crímenes se debían imputar a la sociedad mal organizada, y a la grandeza de sentimiento de los tales héroes, a quienes esta mezquina sociedad les venía estrecha (Valera).

Sin embargo, ni Espronceda ni los demás poetas pretendían reivindicar al pirata (ni al mendigo, ni al verdugo) por medio de esa idealización; se trataba, más bien, de mostrarlos como individuos que no encajaban dentro del engranaje social, y que a pesar de sus crímenes, tenían actitudes dignas de alabar. Así es como el pirata de este poema se presenta can-

tando las razones que lo hacen preferir la soledad del océano a la “mezquina sociedad” de la que huye (Espronceda 226):

Allá muevan feroz guerra
Ciegos reyes
Por un palmo más de tierra;
Que yo aquí tengo por mío
Cuanto abarca el mar bravío,
A quien nadie impuso leyes

La justificación de que haya un individuo errante que por voluntad propia se aleja de los demás, parte, justamente, de ese reproche que le hace a los otros por preferir las riquezas materiales, en vez de la que él considera la mejor: “Sólo quiero/ por riqueza/ la belleza/ sin igual” (Espronceda 227), tal vez refiriéndose a la del mar, tan contraria de la estrecha sociedad que detesta.

De esta manera, el personaje marginal y condenado, perseguido por la justicia, se transforma al mismo tiempo en temido y admirado por el valor con el que defiende sus ideales de libertad. En la lucha entre el individuo y la sociedad, pareciera que el criminal se vuelve el verdugo porque “la sociedad puede ser cómplice; y como la sociedad somos todos, todos solidariamente somos también cómplices en aquel delito: y la perturbación, que causa el crimen en la sociedad, nos sirve de castigo” (Valera).

La figura del pirata también se adapta a otro de los tópicos más representativos del romanticismo: el constante viajero. La fuga como remedio a la inquietud del alma; el viaje, en este caso físico y espiritual, que tiene como fin el encuentro consigo mismo nos lleva a abordar el significado que adquiere el mar en este poema.

En el romanticismo, la naturaleza jugaba un papel muy importante ya que a través de descripciones del paisaje y sus elementos el artista empataba sus es-

tados de ánimo, los de su microcosmos, con el macrocosmos natural del universo, sabiéndose inferior, pero no teniendo otro referente que mejor explicara la fuerza e intensidad de sus emociones. En la “Canción del Pirata” se habla de la fiereza del mar y del viento, representando la música arrulladora para el que canta (Espronceda 228):

Son mi música mejor
 Aquilones,
 El estrépito y el temblor
 De los cables sacudidos,
 Del negro mar los bramidos
 Y el rugir de mis cañones.
 Y del trueno
 Al son violento,
 Y del viento
 Al rebramar,
 Yo me duermo
 Sosegado,
 Arrullado
 por el mar.

La búsqueda del romántico que emprende viajes, quizás sin rumbo fijo, tiene que ver con la indagación del ser. El pirata navega, huyendo de la sociedad que no logra aceptar, pero también buscándose a sí mismo; se topa con la inmensidad del mar que lanza bramidos junto al viento, es decir, se topa con lo único con lo que puede identificarse. El mar es el reflejo de ese carácter rebelde, enérgico y desafiante: “que ni enemigo navío, / ni tormenta, ni bonanza/ tu rumbo a torcer alcanza, / ni a sujetar tu valor” (Espronceda 226). Este encuentro consigo proyectado en el mar es lo que le da la calma y el sosiego que no encontró entre las personas.

La libertad del pirata, quien no se somete frente a las riquezas, leyes ni patrias, tampoco puede arrebatarse con la muerte ya que, como todo buen romántico, se posesiona de ella y, al dar por perdida la vida desde antes, se vuelve dueño de sí (Espronceda 227):

Y si caigo,
 ¿qué es la vida?
 Por perdida
 Ya la di,
 Cuando el yugo
 Del esclavo,
 Como un bravo
 Sacudí.

El uso de la figura del pirata es muy significativo en el resultado global del poema ya que las concepciones negativas que vienen a la mente se moldean de una forma en la que el lector puede comprender la postura del yo lírico, que busca la libertad del espíritu y denuncia los defectos de una sociedad mundana, pero también puede reconocer el carácter marginal de un personaje como este. Además, es importante recordar que el poeta romántico, al retomar estas figuras poco deseables para la colectividad, no buscaba convertirlos en héroes al estilo clásico, sino reconocer su lado bello más allá de los crímenes que nadie trata de encubrir. De aquí surge la construcción de una antítesis del burgués moderno, ese que mira hacia el futuro de una manera optimista, confiando en los avances tecnológicos y científicos que prometen la llegada a la cumbre de la civilización.

Mientras tanto, Espronceda le da vida al héroe trágico, que constantemente busca el escape a lugares remotos: “y va el capitán pirata, /cantando alegre en la popa, /Asia a un lado, al otro Europa, /y allá a su frente Estambul” (Espronceda 227) (recordemos el pasado glorioso de esta ciudad, que anteriormente recibía el nombre de Constantinopla). El pirata, como viajero por antonomasia, es útil para hablar de la búsqueda interior del romántico que, en este caso, se encuentra sí mismo en medio del mar embravecido y es ahí, paradójicamente, donde se siente en calma. La muerte decidida por el individuo mismo viene a reiterar la libertad más allá de la vida.

Obras citadas

ESPRONCEDA, José de. *Poesías y fragmentos épicos*. Castalia, 2001.

VALERA, Juan. “Del romanticismo en España y de Espronceda”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2003, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw887>.

La espiritualidad vacía en *Las maneras del agua* de Minerva Margarita Villarreal¹

CARLOS ROCHA GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

CARLOS.ROCHA.GTZ@GMAIL.COM

Para mis maestros Aehécatl Muñoz e Ilse Díaz Márquez,
por estar siempre dispuestos a escuchar y asesorar.

Resumen

En el presente trabajo analizo el poemario *Las maneras del agua*, de Minerva Margarita Villarreal, ganador del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2016, al establecer paralelismos entre la experiencia mística y el consumo de drogas. Utilizo el término “espiritualidad vacía” (empleado por la autora) para hacer referencia a la sensación de vacío que acompaña ambos casos: el vacío como evasión y como estado alcanzable. Señalo que la diferencia principal radica en que, en la experiencia del adicto, no existe una confianza en un poder superior.

Palabras clave

Las maneras del agua, Minerva Margarita Villarreal, espiritualidad vacía, mística, drogadicción.

¹ Ensayo merecedor del primer lugar del IV Concurso de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio”.

Las maneras del agua, de Minerva Margarita Villarreal, fue el poemario ganador del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2016. De acuerdo con el jurado conformado por Francisco Hernández, Christian Peña y Armando González Torres, se le entregó el premio “por ser una obra con unidad de tono e intensidad sostenida que, a través de la figura de Teresa de Ávila, hace una amplia y original exploración poética” (Villarreal 7).

El dictamen fue dado a conocer el 9 de febrero del 2016 (Instituto Nacional de Bellas Artes) y la premiación se realizó el 6 de mayo del mismo año. En el periodo entre ambas fechas, se realizaron una serie de entrevistas en las que la poeta habló del proceso de escritura del poemario, la relación con Santa Teresa, las temáticas y las voces líricas que aparecen.

El presente trabajo nace de dos inquietudes: en primer lugar, la necesidad de realizar trabajos académicos que analicen los poemarios del Premio de Poesía Aguascalientes; y en segundo, el interés por tratar la vigencia de la mística y su actualización a través del contacto con problemáticas contemporáneas. Analizaré *Las maneras del agua* a partir de la comparación entre la mística española y el éxtasis que se alcanza con el uso del alcohol y las drogas. Utilizaré el término “espiritualidad vacía” (usado por la poeta en la premiación del poemario) para hacer referencia a la sensación de vacío que acompaña ambos casos: el vacío como evasión y el vacío como estado alcanzable.

A partir del poemario y de las declaraciones de Minerva Margarita Villarreal hechas en diversas entrevistas y en su discurso de recepción del premio, hablaré de la voz lírica que trata el tema de las

adicciones y sus consecuencias. El objetivo del trabajo se centra en establecer, a partir del poemario mismo, una serie de paralelismos entre la espiritualidad religiosa y la espiritualidad de las adicciones. Pretendo mostrar que la principal diferencia radica en que en la experiencia mística hay una confianza en un poder superior.

También mencionaré cómo, en ambos casos, luego del éxtasis el sujeto ya no es el mismo. Por todo lo anterior, tomaré en cuenta, cuando sea necesario, las alusiones, referencias e intertextualidades establecidas con la vida y obra de Santa Teresa de Jesús, si bien no es pretensión de este trabajo ahondar en este tema, sino utilizarlo como puente para explorar el poemario.

La voz desde las adicciones

En entrevista con Félix Barrón del periódico *Reforma*, Minerva Margarita señaló que hay dos voces poéticas en el poemario: “se alternan una voz muy lírica, que está como en éxtasis y que toca el mundo de las adicciones y del alcoholismo, y otra voz que recoge y da vida a la vida de ella, a la vida de Teresa de Jesús” (Villarreal “Brilla su poesía”). Dichas voces aparecen en los 49 poemas que conforman el libro. Hay siempre un poema con título (25) que se alterna con un *laude*², siempre en itálicas (24). El poemario no es una recreación de la vida de Santa Teresa. Si bien existen constantes referencias a hechos de su vida o a sus obras³ que conviene analizar, considero, siguiendo a Christian Peña (miembro del jurado y también ganador del Premio Aguascalientes en 2014), que la vida de Santa Teresa sirve como un puente para una búsqueda propia:

2. El *laude* proviene del latín *laudes*, *laudare*, que significa alabar. A su vez, *laude* es la oración de la mañana según las horas canónicas.

3. Por dar unos pocos ejemplos. Cfr., Santa Teresa de Jesús, *Las moradas del castillo interior*. Santa Teresa ve al alma como un castillo con muchos aposentos, cuya oración es la puerta. Dicha analogía es utilizada en diferentes poemas como “Pánico” (Villarreal 39) o en “Aire del paraíso” (79). A su vez, se hace referencia al *Libro de su vida* (Santa Teresa 27-30), en el que Santa Teresa habla sobre su afición en la niñez por los libros de caballería. En el poema “Pedazos” (Villarreal 26), dice: “la cumbre de endriagos / movilizó la tiniebla.” Los endriagos, monstruos mitológicos, son enemigos de Amadís de Gaula, personaje paradigmático de los libros de caballerías (Sánchez 222).

No es el pretexto para echar a andar un libro. Entonces eso hace que la búsqueda sea más original porque es propia. Más allá de que resulte o no un personaje sugerente, atractivo, la verdad es que sirve como un puente para que el autor llegue a territorios a veces más difíciles porque son íntimos (Instituto Nacional de Bellas Artes).

La voz que toca los temas de las adicciones hace una serie de referencias a cuestiones como el alcoholismo, el programa de los doce pasos, las benzodiacepinas, el cristal, la metanfetamina, la abstinencia o las jeringas, entre otras cosas. Como veremos más adelante, hay una espiritualidad aun en el adicto. Minerva Margarita declaró a Carlos del Castillo para la revista *Levadura* que:

Uno de mis hijos, el segundo, Santiago, ahora es Coordinador de un Centro contra las adicciones. Me metí en el mundo de las adicciones y del alcoholismo. En el libro hago una especie de relación dialógica entre el éxtasis místico teresiano y la necesidad de consumir sustancias para poder estar en el mundo. Llegué a la conclusión de que el vacío y la alteración de los sentidos, que puede tener una persona que necesita el consumo del alcohol o la droga, y la vacuidad o la participación del vacío, que tiene un místico, tienen mucho que ver. De hecho, tanto Rimbaud como San Juan de la Cruz hablan de la alteración de los sentidos (Villarreal “Una teresiana muy fashion”).

De ahí que surja el término de “espiritualidad vacía”, usado también en la entrega del Premio de

Poesía Aguascalientes en el Teatro Morelos⁴, para referirse a un estar en el mundo pero añorar algo fuera de él (la evasión) y, también, la llegada al vacío (un estado alcanzable)⁵.

La mística española

Isabel Cabrera entiende la mística⁶ como “la búsqueda de la unión con (o disolución en) lo sagrado” (12) y señala cómo esta definición puede ser útil para entender la mística budista o la cristiana, entre otras. Todas implican “una búsqueda o, como prefieren expresarlo los propios místicos, una vía o un camino incierto” (12). Distingue cuatro etapas del proceso místico: los inicios, la fase negativa, la fase positiva y el después.

Entre los análisis que propone de diversas religiones, resulta útil el que hace de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz, otro de los representantes, junto con Santa Teresa, de la mística española. En lo referente a los inicios, a San Juan de la Cruz lo mueve “una pasión amorosa” (14). En la fase negativa, el sujeto se adentra en la noche oscura en la que “va desnudándose de sus afectos, pero también, ya entrada la segunda noche, de sus creencias y preconcepciones de Dios” (18).

En la fase positiva, se da el encuentro amoroso que lleva al olvido y al reposo (20). Por último, el después apenas se insinúa. Implica, ante todo, una transformación en el sujeto que puede conducir a “una vía contemplativa o la vía práctica (o una mezcla de ambas)” (21). Un poco más adelante, Isabel Cabrera menciona que en el momento en que el sujeto se adentra en *la noche oscura* se llega a “una suspensión respecto a qué es Dios” (23) o el vacío⁷.

4. Las palabras exactas de Minerva Margarita Villarreal fueron: “pude adentrarme en ese lazo que une el mundo de las adicciones con la mística; estamos siempre ante el vacío de la página en blanco, de la pantalla en blanco, el vacío de la propia existencia” (Hermosillo).

5. El inicio del célebre poema “Vivo sin vivir en mí” puede verse en ese sentido: “Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero” (De Jesús “Vivo sin vivir en mí”). En seguida, hablaré de otra parte de la espiritualidad vacía: la identificación de Dios con el vacío (Cfr., Cabrera 21).

6. No es pretensión de este trabajo hacer una disertación sobre la mística, sino tomarla como referencia para hacer una serie de paralelismos desde el poemario *Las maneras del agua*. Si se desea profundizar sobre el tema hay una gran variedad de estudios como los de Helmut Hatzfeld, Dámaso Alonso, el capítulo “Mística y poesía” en *Filosofía y*

Las cuatro fases del proceso místico en *Las maneras del agua*

Tomando en cuenta el trabajo de Isabel Cabrera, es observable que durante todo el poemario se darán las cuatro fases del proceso místico: los inicios, la fase negativa, la fase positiva y el después. En este punto, cabe hacer una aclaración: el poemario no intenta representar íntegramente la experiencia de los adictos con la mística española. Más que ser una calca literal, es una homologación, por ello se usa el término de paralelismo, experiencia similar mas no idéntica. Hablaré entonces de ciertas relaciones establecidas dentro del poemario mismo.

La principal diferencia entre ambas experiencias está en la confianza en un poder supremo, como veremos más adelante. Por ello, no se pueden determinar los inicios del proceso místico en el yo lírico desde el poemario, aunque se pueda suponer que existe un deseo de evadir el mundo de alrededor. Teresa aparece y se unen en una exploración poética. Sí podemos hablar de una fase negativa, que tiene sus implicaciones en el adicto. Se abandona totalmente de la sociedad, se aísla. Podemos observar el vacío en el poema “Ella cuidó de mí” (Villarreal 28)⁸:

“Ahora reina el vacío / como una eterna ama de casa / como la madre que jamás volvió”. Se alude a una crisis muy personal que hace al yo lírico estar solo. No es un momento en el que se abandonen las preconcepciones de Dios, como antes en San Juan, sino un momento de abandonarse de la realidad que se vive e incluso de la propia conciencia de sí.

En la fase positiva, que es cuando llega la Santa en el primer poema, hay una conciencia de la situación. En otro *Laude* leemos: “*Sueño que cada cosa / crea / lo que parece vivo / fertiliza / lo que parece estático / espera / nunca nada está / muerto*” (34). El proceso es largo y tortuoso y no todos los casos son iguales. Cada experiencia del adicto es distinta y cada una es un drama propio, por ello es que el yo lírico dice en el *Laude*: “*El muchacho es adicto / De cada diez / uno no recae: / La impotencia de sus labios / por mi sangre / fluye*” (21). A lo largo del poemario hay situaciones complicadas: las jeringas, el uso de diferentes fármacos o la sensación de soledad. Pero precisamente el yo lírico está presente y es partícipe de todos los dramas, los une a la experiencia espiritual, a esa cercanía con el vacío.

De ahí que el último poema, “El ojo de agua de sus manos” (81), hable del momento en el que el yo lírico se despierta y Santa Teresa lo ha abandonado: “*Adicta / arrodillada / hasta las fundaciones / En la inmensidad de Icamole / cuando más amo el desierto / ojo de agua de sus manos / su delirio / su tibieza feroz en mis rodillas / Vi sucederse las señales / hasta que se ausentó de la carne / como una virgen que desaparece*” (81). El yo lírico se descubre adicto en el desierto de Icamole en Nuevo León⁹, en un ojo de agua, un remanso, en medio de la inmensidad. Puede ser que aluda al momento en el que el yo lírico decida abandonar las drogas, o quizás al hecho de que la visión de Santa Teresa desaparece. Lo que es cierto es que representa un después, el yo lírico ya no habrá de ser el mismo. No se puede saber si seguirá con las drogas o las abandonará, sólo hay una certeza: se ha transformado.

poesía de María Zambrano, *La fábula mística* de Michel de Certeau o *Estudios de mística europea* de Alois M. Haas, entre otros. Únicamente se utilizará lo esbozado por Isabel Cabrera para una parte del análisis del poemario.

7. El otro ejemplo cristiano que analiza Isabel Cabrera (23), también resulta útil. Se trata de algunos sermones alemanes de Meister Eckhart en los que, al final, “la deidad se identifica con la nada o el vacío”.

8. Para facilitar la lectura, de aquí en adelante todas las citas de Villarreal serán del poemario *Las maneras del agua*. Omitiré mencionar el título del poemario. En caso de tratarse de una entrevista, lo señalaré.

9. Sobre las apariciones de lugares específicos como Icamole, conviene citar a Minerva Margarita en la entrevista de Carlos del Castillo: “El libro fluye entre una cosa y la otra: entre el allá y entonces teresiano y el aquí y ahora de mi vida personal, de mi familia, de mi entorno, de las tragedias que suceden en Monterrey.”

Paralelismos entre la mística española y la experiencia del adicto

1) Aparición de Dios / aparición de Teresa

En la experiencia mística hay una aparición o comunión con Dios. Éste aparece ante Santa Teresa en el éxtasis y permanece en ella. En un *Laude* dice “Dios por mis labios / dentro de mis labios / Dios por mi boca / dentro de mi lengua / Dios por mi sangre” (Villarreal 19). Se hace referencia a los efectos que tiene Dios en el yo poético: en otros poemas se habla sobre cómo la sangre fluye o recorre partes del cuerpo muy específicas (boca, labios, lengua).

Frente a la mística española, en el primer poema, titulado “Aparece”, se habla sobre la aparición de Santa Teresa en la voz del adicto. Ya no es Dios quién aparece, sino una mujer que directamente llega ante el yo lírico. El poema habla sobre “su descalzo venir” (15), como referencia a su forma de caminar y la fundación de la Orden de las Carmelitas Descalzas. Se habla de Teresa como “de las metamorfosis” o “de las meditaciones”, haciendo referencia a sus éxtasis y también a su papel en disquisiciones sobre cómo adorar a Dios. Gracias a la intervención de Teresa, el yo poético podrá transformarse: “seré una alcantarilla en manos de Teresa / una fiebre de oro de las llagas de Cristo / un cielo desprendido del siglo dieciséis” (15). Esta intervención de la Santa hará que todo cambie y menciona *las maneras del agua*, o formas de la oración: “Agua del pozo / agua de noria sin anegar el huerto / agua de río o del arroyo / lluvia sin cielo” (15).

Al final, el yo lírico invita a Teresa a bañarse en la sangre que gotea del costado de Cristo: “La humanidad de Cristo desnuda tus pupilas / su tórax alanceado aún gotea / Bañémonos Teresa en esta rojedad” (15). El yo poético asume que Santa Teresa apareció, pero también se hace partícipe de la comunión mística en el sentido clásico: unirse con Dios. Sin

embargo, el hecho de que sea el yo poético el que invite, el que diga “bañémonos” hace ver que hay una intención propia, no de Santa Teresa, sino del yo lírico. La aparición de Santa Teresa tendrá implicaciones y hará que el yo se transforme. A través de las maneras del agua, será alguien distinto.

2) El éxtasis religioso / el éxtasis de la droga

Como se señalaba antes, el éxtasis religioso conduce al vacío, a un momento en el que no importa nada, sólo la comunión con Dios. En ese sentido, el poema “Aire del paraíso” (78-79) habla precisamente del momento en el que se observa a Cristo: “Retirados los clavos / su andar directos y sin rodeos” (78), es él el que transforma a Santa Teresa, “el fruto de su mano / el aro que circunda sus labios / hasta de lleno entrar / al fuego vivo / de su silva ascendente” (79). Es esta la razón por la que la Santa quería morir: se siente plena ante ese Dios y su alma se convierte en el castillo que mencionaba en *Las moradas*: “Las cuevas se transforman / en moradas / y las siete mansiones del castillo / son ábsides del verbo” (79).

El poema “Cristal” hace referencia a las sensaciones del éxtasis de la droga: “detonaban explosiones / que sólo tenían oídos en mí / y el edificio no se derrumbaba” (72). Las cosas sólo las vive el adicto, es un éxtasis propio, único y personal. Pero, a veces, el éxtasis puede ser malo o aterrador: “cabeza por el vado / y piernas desprendidas / piernas caminando” (78). Sin embargo, se ansía ese éxtasis: “Las jeringas / más no quiero / que el vuelo del cristal” (79). Tal como en la mística española, el éxtasis se ansía. Aunque éste no sea placentero, el adicto lo siente necesario y, a su vez, acarrea una alteración de los sentidos que el adicto busca.

3) Dolores entre lapsos / síndrome de abstinencia

La experiencia mística implica, para el que la experimenta, una sensación dolorosa; en el *Libro de su*

vida, Santa Teresa hace hincapié en esos lapsos de dolor que sufría en su celda. En el poemario se recrea en distintos momentos, como en el poema “Crisávila”: “Después la náusea / y mientras mareaban los cantos / la metamorfosis empezó a manifestarse: / se levantó / dentro de mí” (33). Se resaltan los síntomas de la experiencia y, sobre todo, el fuego, en el sentido de un ardor amoroso como el de un dolor, algo que resplandece y quema.

Para el adicto, los periodos entre la injerencia del alcohol o las inyecciones son terriblemente dolorosos. Mientras más se posterguen, hacen sufrir más a aquel que padece la adicción. En el poema “Un lago de sol” (41), el yo poético habla sobre un lugar donde “no llega el sol / ni nubes / ni pájaros / ni se acercan los hombres”, un lugar aislado para él. Después refiere los efectos que esas mismas cosas no producen en él: “no pasan las nubes / ni la saliva pasa / ni oigo los pájaros / ni ruidos” (41), puesto que no hay una apreciación del mundo que lo rodea; dice “me voy secando / sediento / sediento” (41). Y la única manera de volver a estar bien es si se vuelve a ingerir la sustancia, si se alcanza el mismo estado anterior: “y a esa constelación / me lleva / el solo sol / de la jeringa / Su torrente / que alivia / y vuela” (41).

4) El ansia de muerte / experiencia del suicida

Ya se ha mencionado antes la idea del “muero porque no muero”. En uno de los *Laude* (74) se hace alusión a cómo el éxtasis hace cambiar a la Santa, al grado de que ella se sienta muerta en vida y viva gracias a la merced de Dios. Entonces, el anhelo de estar con Dios, de unirse al paraíso, tiene una nota positiva: “cuando el Espíritu / cuando la estrella / cuando la voz / siendo Uno / siendo el paraíso / transfiguró / mi peso muerto / en Vida.” Gracias al éxtasis, la Santa se sentía morir, anhelaba morir y se veía transfigurada por ese anhelo.

En la experiencia del adicto, sucede algo similar. En el poema “Antes de caer” (70), el yo lírico habla sobre cómo debido al ansia se encuentra en un *impass* del cual no sabe qué quiere: “tampoco sé si me quiero a mí misma / o prefiero la muerte” (70). Con el uso de los verbos en pretérito pluscuamperfecto (hubiera + participio pasado), el yo lírico enuncia diversas maneras de morir: atravesar el tráfico, aventarse del puente, arañarse, encerrarse en el baño y ahorcarse, para después decir: “solo quería desmaterializarme / y tener a alguien que me desapareciera” (70). La muerte habría sido entonces un alivio, una manera de evadirse de la realidad que vivía. En la experiencia mística, la muerte significa la unión con Dios, pero para el adicto, la muerte es una manera de escapar de una vida que no se siente capaz de afrontar.

5) El poder superior

La principal diferencia entre el caso de la Santa y el del adicto está, a partir del poemario, en que Santa Teresa tenía confianza en un poder superior. Ella, de acuerdo al poema “Mi poder superior” (52-53), “tuvo muy claro / su poder superior / como los caídos deben tenerlo / cuando levantan la cabeza / Sin duda se concentraba en Cristo” (52). Por ello era capaz de aceptar ser “tullida por años” o si “la herían las visiones”, porque para ella todos los sufrimientos mundanos habrían de llevarla a la unión con Dios. Aceptaba los éxtasis al decir “Tú no me libras del ritual que alimenta a tus muertos / y me mantiene viva”. Al final hace hincapié el yo lírico en que “Sin duda La Santa lo sabía”. Para ella, saber implicaba un sufrimiento que se aceptaba con estoicismo, pero que habría de resultar al final en la unión.

En el adicto no es así. Para él no hay un después o un poder supremo al que desee aferrarse, sólo la experiencia que vive, el éxtasis que anhela. De ahí que el poema inmediatamente posterior, el *Laude* (54) re-

pita el “Nadie sabe”, ni los jóvenes, ni los peces del Adriático. “Y la corriente arrasa / adictos malvivientes” (54). En esa sensación de soledad, hay una cierta esperanza: “Nadie sabe que la noche me dicta / Nadie sabe que sus alas me llevan” (54). Precisamente de esa confianza carecen los adictos, pero se insinúa una esperanza al señalar un “me llevan”, pero ¿a dónde?

La espiritualidad vacía

A partir de estos paralelismos, se puede observar que el vacío acompaña ambas experiencias: el ser que entra al éxtasis puede unirse a Dios y así, abandonarse al vacío como un escape de otro tipo de vacío, el de la realidad circundante. El término de *espiritualidad vacía* englobaría entonces a dos vertientes: el vacío que se alcanza al abandonar todo rastro mundano y entrar en un estado místico (estado alcanzable), y el vacío del que se escapa, evadir el vacío de una sociedad o un entorno (evasión).

Con sus variantes, estas son las dos partes de esa espiritualidad vacía, que la mística española y la espiritualidad del adicto comparten. La diferencia estaría sólo en que, en el vacío alcanzable, la mística ve a Dios, y existe una confianza en un poder superior, en algo más allá. En la adicción, no existe este vínculo.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, he hablado de cómo la voz de las adicciones en *Las maneras del agua* hace ciertos paralelismos con la mística española del siglo XVI, en casos como el de Santa Teresa de Jesús y, en menor medida, el de San Juan de la Cruz. Recopilé una serie de entrevistas, declaraciones y juicios relativos al poemario para mencionar tan sólo un poco de su relación con la mística.

Utilicé y amplié el término de *espiritualidad vacía*, mismo que Minerva Margarita Villarreal empleó

en diversas ocasiones para hablar de cómo funciona el vacío en *Las maneras del agua*: el vacío que se alcanza al abandonar todo rastro mundano y entrar en un estado místico (estado alcanzable), y el vacío del que se escapa, evadir el vacío de una sociedad o un entorno (evasión).

La experiencia mística, como menciona Isabel Cabrera, tiene cuatro partes: los inicios, la fase negativa, la fase positiva y el después. El yo lírico, acompañándose de la vida de Santa Teresa, hace una exploración que en ciertos puntos coincide con este proceso místico pero que es, más bien, una exploración íntima: Pasa por muchos temas relacionados con la adicción, la soledad o las drogas. El punto principal, sin embargo, consiste en que, al concluir el poemario y cuando Santa Teresa se va, el yo lírico ya no es el mismo. Gracias a la experiencia se ha transformado.

Por otro lado, hablé también de que las experiencias del proceso místico y las de las adicciones pueden ser homologables (más no idénticas): la aparición de Dios / aparición de Teresa, el éxtasis religioso / el éxtasis de la droga, los dolores entre lapsos / síndrome de abstinencia y el ansia de muerte / experiencia del suicida.

También hice hincapié en que la principal diferencia se encuentra en la confianza de un poder superior. Para Santa Teresa, existía una razón por la cual se sufrían todas las vejaciones y la experiencia mística se convertía en una manera de acercarse a Dios para, al final de todo, poder unirse a él. En el adicto, no existe ese poder superior y sólo busca el éxtasis como una evasión de la realidad circundante.

El poemario no sataniza el uso de las drogas, sino que busca hablar desde diferentes puntos de la experiencia de las drogas y el alcohol, de ahí su gran humanidad. Luego de este análisis, me doy cuenta de que aún existen diversas líneas de investigación

posibles sobre este texto: un estudio sobre las fuentes teresianas, sobre la importancia de “las maneras del agua” en el recorrido del yo lírico, sobre los símbolos recurrentes del cuerpo, la luz y el agua.

Obras consultadas

ANDUEZA, María de la Concepción. *Agua y luz en Santa Teresa*. UNAM, 1985.

CABRERA, Isabel. “Para comprender la mística”. *Umbral de la mística*. Compilado por Isabel Cabrera y Carmen Silva. Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006.

DE JESÚS, Teresa. *Libro de su vida*. Club Internacional del Libro, 2000.

_____. *Las moradas del castillo interior*. Edaf, 1987.

_____. “Vivo sin vivir en mí”. *Ciudad Seva*, <http://ciudadseva.com/texto/vivo-sinvivir-en-mi>.

HERMOSILLO, Hilda. “Minerva Villarreal recibe Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2016”. *La Jornada Aguascalientes*. 7 mayo 2016. <http://www.lja.mx/2016/05/minerva-villarreal-recibe-premio-bellas-artes-de-poesia-aguascalientes-2016/>.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES. “Minerva Margarita Villarreal, ganadora del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2016”. *INBA*. 9 feb 2016. <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/653-minerva-margarita-villarreal-ganadora-del-premiobellas-artes-de-poesia-aguascalientes-2016.html>.

MARTÍN SÁNCHEZ, Manuel. *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. EDAF, 2002.

VILLARREAL, Minerva Margarita. “Brilla su poesía a nivel nacional”. *Reforma*. Entr. Félix Barrón, 10 febrero 2016. <http://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=763155&md5=cf9b024b5c20a91f3cc3ca9839599c3f&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>.

_____. *Las maneras del agua*. FCE / INBA / ICA, 2016.

_____. “Una teresiana muy fashion: entrevista a Minerva Margarita Villarreal”. *Revista Levadura*. Entr. Carlos del Castillo, 20 marzo 2016. <http://revistalevadura.mx/2016/03/20/una-teresiana-muy-fashion/>.

Las fronteras del discurso literario en las crónicas de Óscar Martínez¹

ANA PAULA CARRILLO MEZA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

PAULAESTODO@GMAIL.COM

Resumen

Este trabajo busca explorar los elementos literarios y periodísticos presentes en las crónicas de Óscar Martínez, partiendo de algunos elementos claves que propone Linda Egan para estudiar la crónica en Latinoamérica y la teoría del Nuevo Periodismo. Estas teorías ayudarán a investigar la construcción de un discurso literario dentro de la obra cronística y cómo se apoya el texto cronístico en mecanismos literarios. El objetivo es analizar de qué forma se da la hibridación del discurso literario y el periodístico en el texto y, con esto, enriquecer la lectura de la obra de Óscar Martínez, mientras se discute sobre el fenómeno que ha desatado la violencia en Centroamérica.

Palabras clave

Nuevo Periodismo, crónica, Latinoamérica, Centroamérica, fronteras.

¹ Ensayo presentado como ponencia durante las Jornadas de Estudios Literarios "Salvador Gallardo Topete".

Una historia de la violencia. Vivir y morir en Centroamérica (2016) es una crónica de la violencia en Centroamérica a partir del negocio de las drogas y la violencia de pandillas. Es una denuncia y busca educar a los lectores, especialmente estadounidenses, sobre los crímenes y fallas del sistema en Centroamérica, que fueron causados por la intervención americana y por la política exterior con la región.

El texto puede y debe ser analizado desde distintas disciplinas, pero el objetivo de este trabajo será explorar los elementos literarios y periodísticos para observar cómo se construye el discurso dentro de la obra y cómo la hibridación entre periodismo y literatura es difusa. Se consideran el uso de las descripciones para los espacios físicos y la naturaleza; los títulos y el uso de herramientas retóricas, así como la forma en que esto se relaciona con los elementos propios de la crónica y lo literario.

Óscar Martínez es un periodista y escritor salvadoreño, miembro de la mesa editorial de *ElFaro.net* (el primer periódico digital de Latinoamérica). Actualmente se dedica a escribir crónicas y ensayos sobre la violencia de pandillas en Latinoamérica. Su libro anterior, *Los migrantes que no importan* (2010), es un paseo por la violenta ruta que deben seguir los migrantes centroamericanos en México para llegar a Estados Unidos. El autor construye *Una historia de la violencia* a partir de sus investigaciones y entrevistas con funcionarios de la policía, el gobierno e instituciones migratorias y activistas, además de conversaciones con testigos protegidos del Estado salvadoreño, criminales y traficantes en activo.

Todas las referencias de sus relatos son concretas y se apoyan en distintas técnicas periodísticas, pero él incorpora elementos que le dan al libro un valor literario. La simbiosis literatura y periodismo no es nueva, ambas tienen mucho que aportarse: el perio-

dismo, por ejemplo, proporciona a estos relatos el rigor y exactitud de las técnicas informativas.

La crónica como espacio literario

Muchos autores creen que la crónica es la verdadera expresión del Nuevo Periodismo en Latinoamérica; el término puede ser problemático porque es difícil delimitar hasta qué punto el uso de recursos literarios tiene como resultado un texto que pueda ser llamado literatura. Existen defensores del Nuevo Periodismo que lo califican como un género literario porque utiliza procedimientos artísticos. Romina Laura García hace unas anotaciones aclaratorias sobre el polémico término: puede calificarse a los textos como descriptivos o literarios. Los primeros tienen como referencia el mundo exterior, por lo tanto, la validez se realiza a través de la correspondencia que exista entre los signos verbales y el fenómeno del mundo. Los literarios, en cambio, tienen un sentido final interno que regresa a la propia estructura verbal (García 45). El Nuevo Periodismo crea un híbrido entre estas dos categorías: el texto apunta al exterior, en la medida que el contrato periodístico y las fuentes sean verificables y el uso del lenguaje le dé una textura literaria.

Al mismo tiempo, se nutre de dos de las fuerzas de la literatura: la mimesis y la polifonía. Ambos elementos ayudan a la crónica a construir una situación diegética verosímil; el autor debe elegir los elementos factuales que podrán servirle para crear un ambiente que se acerque más a la situación real. Sin la intención del autor de construir un trabajo mimético, el lector no podría sentirse identificado. La polifonía, por otro lado, es clave: la voz del narrador y la visión del periodista no pueden ser las únicas. ¿De qué forma puede un narrador acercarse al lector a la subjetividad de un personaje que no es capaz de focalizar más que en discurso directo? Debe dejar escuchar una multitud de voces y su forma de ex-

presarse: el habla del policía deberá ser distinta a la del narcotraficante y ésta a su vez será distinta a la del político. Así, la mimesis y la polifonía se apoyan mutuamente para crear la ilusión de “estar ahí”.

Es difícil poner a la crónica en el mismo paquete en que se pondría una noticia. Una crónica no es sólo una inmensa perífrasis sobre un hecho y no se puede decir que huya de su raíz periodística únicamente porque el discurso pueda ser artístico: sencillamente adquiere valor literario. Pero no se debe buscar legitimar estos textos a partir de dicho valor.

En un estudio sobre la poética de la crónica de Carlos Monsiváis, Linda Egan hace anotaciones importantes acerca de los elementos que construyen un discurso cronístico. Con éstos será posible explorar los elementos literarios en la obra y cómo funcionan en armonía para construir el discurso literario y cronístico:

1. Un doble propósito democratizante / crítico y literario / entretenedor;
2. Un estilo y tono distintivos y emotivos;
3. Un referente documentable;
4. Un punto de vista que transparente al referente y al autor implícito y real (Egan 35).

Los elementos literarios y la crónica

Óscar Martínez funciona como recolector e intérprete de datos, su objeto de estudio es la violencia en Centroamérica y el fenómeno que ha despertado en estos países; las técnicas con las que ha obtenido la documentación son las encargadas de dar fuerza al contrato periodístico. El autor se sumergió en el ambiente, conoció a las familias de los mareros, asistió a sus funerales, se entrevistó con policías buenos y malos y con políticos; todo esto se lee en sus relatos.

Los procedimientos artísticos comienzan porque el autor tiene que seleccionar datos para convertir la práctica periodística en una construcción verbal

que provoque en el lector una experiencia estética y mimética. Esta licencia discursiva de los autores es la que los obliga a incorporar estrategias literarias: no sería posible hacer sentir al lector la vivencia que tuvo el periodista sin hacer uso de un lenguaje calculado y meditado, de la misma forma en que lo hacen los poetas. El atractivo del Nuevo Periodismo, o de la crónica, no debe estar sólo en el fenómeno documentado: el texto debe ser una experiencia estética para que el lector se sienta atraído y se envuelva en el mundo diegético.

Generalmente, en los paratextos es donde se puede encontrar la fuerza del contrato periodístico y la voz del autor implícito. Óscar Martínez es muy transparente respecto a su intención y perspectiva. En la “Nota preliminar” del texto, el autor hace una reflexión sobre una pregunta que le hacen frecuentemente en Estados Unidos: “¿qué podemos hacer para ayudar?” La respuesta de Martínez aclara por qué escribir estas historias y leerlas es importante: “Mi propuesta es que sepan. Porque creo que saber es diferente a no saber” (Martínez 14). El libro es una denuncia, un reclamo y una invitación a la solidaridad; esto lo deja claro en el paratexto cuando les da dos razones a los norteamericanos para convertirlos en su narratario:

En primer lugar creo que debería de leerlo porque habla de gente que vive alrededor de usted. [...] Cuenta historias que marcan la existencia de 1, 000 seres de humanos que cada día salen de tres países del norte de Centroamérica [...] Creo que en segundo lugar usted debería leer este libro porque este muñeco deforme que somos como región fue armado, en buena medida, por gobiernos de su país (Martínez 14).

El libro consta de 14 textos divididos en tres partes, cada artículo comienza situando al periodista y al lector en el punto cero: el lugar en donde sucedieron

los hechos que se van a relatar. Cuando el autor sitúa al lector es cuando las descripciones de los espacios naturales sirven para establecer una atmósfera y tono inicial. Todo es narrado con un estilo muy sobrio, no está cargado de adornos y los crímenes se narran con un aire de normalidad y cotidianidad. Este tono es muy adecuado porque con esa misma habitualidad es como se vive la violencia en Centroamérica. El sarcasmo que el autor muestra le recuerda al lector que todo lo que está sucediendo no debería ser normal.

El capítulo “Nuestro pozo sin fondo” comienza situando al lector en el punto cero de esta forma:

Adentro del pozo hay cadáveres. Quizá 10, quizá 12, quizá hasta 20, y ciertamente no menos de cuatro. En el municipio de Turín, en el occidente de El Salvador, luego de una calle de tierra, luego de unas vías de tren, luego de una casita de bahareque, luego de un maizal hay un pozo y al fondo de ese pozo hay cadáveres (Martínez 99).

El autor comienza revelando qué hay en el pozo desde la primera oración, hace una perífrasis para realizar el paseo hasta ese lugar y enumera lo que se ve en el camino: casi provoca que el lector olvide a dónde va a llegar. Ayudándose de anáforas, recuerda lo ordinario y común de la violencia en estos países: al final de la calle de su casa, pasando la tienda y el baldío, puede que haya, sin que el lector lo sepa, un pozo con cadáveres.

Para comparar con esta descripción se identificó una que es diametralmente distinta, su antítesis. Un campesino le cuenta al periodista cómo eran las tierras donde vivían antes de que fueran expropiadas por el gobierno por acusaciones de narcotráfico, le describe su *beatus ille*:

—Donde vivíamos teníamos agua, un arroyo, tierra. El arroyo era limpio, se miraban bien los pies. Había una vaquería donde uno se enlodaba para entrar, pero al pasarla, aquello era lindo, había maíz, frijol y éramos felices. [...] Uno conoce sus tierras. Caña, yuca, y guineo, macal, o malanga que le llaman, uno se sentía feliz de la vida (Martínez 85).

Las descripciones de los espacios tienen una doble función. La primera, mimética, para darle la ilusión al lector de estar ahí y la otra consiste en recordarle lo que sucede en esos lugares. Ubicar el sitio permite apropiarse de ese territorio, convertirlo en un área donde hay actantes y donde se construye una historia: no sólo como un punto geográfico en el mapa. La descripción idílica de este lugar en el campo es necesaria, el lector puede ver de dónde y de qué vida fueron desterradas estas personas. Se ha visto cómo funciona este enunciado como descripción, pero en forma de discurso es una añoranza del campesino, también ayuda a imaginar estos hombres y mujeres en su pueblo, con una vida sencilla y que se asemeja a la de un paraíso. Una comunidad ajena a la urbe, preocupada por cuidar y cultivar sus tierras, y que fue expulsada de ellas.

El estilo fragmentario de los capítulos los hace independientes, aunque puede que haya algunos que se conecten. En este trabajo se identificaron dos títulos que dan muestra de la intertextualidad y el tono tan distintivo que maneja el autor. Para esto es importante recordar el concepto de *intertextualidad*, que Helena Beristáin define como: el fenómeno que se da cuando en un conjunto de unidades se manifiesta la transtextualidad. Un texto analizado evoca a otros de forma consciente o inconsciente, ofreciendo estructuras semánticas o sintácticas que recuerden o sean comunes de cierto tipo de discurso (Beristáin 269).

En la tercera parte titulada “La huida”, se encuentra el texto llamado “Los hombres que vendían a las mujeres”, que cuenta el negocio de la trata de mujeres y la vida de éstas en la frontera Guatemala-México. Este título hace una alusión al libro de Stieg Larsen *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2005), una novela de misterio donde dos detectives investigan a un integrante de un importante clan familiar por abusar y asesinar a su sobrina y otras mujeres del pueblo. Esta alusión es interesante porque juega con la figura del hombre que se ocupa de vender a las mujeres en Tapachula y también con la figura del comprador: ninguno de esos hombres las ama. No hay nadie que las cuide. En este caso, la evocación es muy clara porque la alusión a la estructura sintáctica y semántica es muy transparente, esto la hace más poderosa porque cada vez que el lector se acerque a “Los hombres que vendían a las mujeres” pensará inmediatamente después en la otra estructura, que podría funcionar como un complemento invisible del título.

Una historia de violencia está impregnada de elementos literarios que son necesarios para hacer que el lector se sienta inmerso en el ambiente, para que sea parte de la experiencia personal de Óscar Martínez. La reconstrucción literaria de estos hechos busca intensificar y ampliar el sentido de la vida y la muerte de las personas en Centroamérica. El autor busca mantenerse lo más neutral en sus narraciones, su estilo no cae en la emotividad. Esto no impide que el lector se sienta triste o enojado; estas muertes revelan el fracaso de los países, sus instituciones y de los humanos mismos que se sienten ajenos a esta realidad. Por ejemplo, el título “Asesinaron al Niño de Hollywood (y todos sabíamos que eso ocurriría)”, octavo texto de la segunda parte “La locura”, es por sí solo una construcción verbal interesante: la primera parte suena a una noticia; lo que se escucha en la radio y se comenta por un momento con los compañeros de trabajo. La segunda, entre paréntesis, es la que confiesa la culpa, la complicidad entre

el periodista, el Estado salvadoreño, los policías y los abogados, porque todos sabían que nada podía protegerlo de una mara que buscara callarlo.

En este relato se cuenta la historia del “Niño de Hollywood”, un ex marero que se convirtió en testigo protegido y que murió asesinado por la mara a la que pertenecía. Él era un asesino, Óscar Martínez no busca que uno sienta lástima por el sicario, repite esta afirmación. Intercala información sobre su pasado y después anuncia la verdad:

Miguel Ángel Tobar era un asesino. Si se la preguntaba a cuántas personas había asesinado, él contestaba:

—Me he quebrado... me he quebrado 56. Como seis mujeres y 50 hombres. Entre los hombres incluyo a los culeros, porque he matado a dos culeros.

Miguel Ángel Tobar era un asesino (Martínez 130).

Esta afirmación se repite de forma idéntica por lo menos en seis ocasiones, porque contar la historia de este hombre no significa justificarlo y olvidar a esas 56 personas, pero sí invitar a escucharlo, a reconocer que el Estado salvadoreño fracasó al prometerle seguridad a cambio de su testimonio: eso tampoco es justo. En este caso es posible apreciar la polifonía, la forma en que la percepción del narrador sobre el objeto y la ilusión de lo real son distintas. Porque cuando el narrador se refiere a los crímenes utiliza la palabra asesinato mientras que el ex marero usa la palabra “quebrado”. Esta elección del lenguaje revela la distinta percepción que tienen ambos de la muerte, del crimen.

La presencia de los elementos literarios está fuertemente unida a los de la crónica o del Nuevo Periodismo, la relación que se da entre las estrategias

literarias y la teoría es orgánica: las primeras surgen como necesidad de las segundas. La presencia de estos elementos en coexistencia armónica con los periodísticos causa que el texto constantemente se acerque a las fronteras del discurso literario sin abandonar sus raíces informativas. *Una historia de violencia* no abandona el género periodístico, pero habita los terrenos de lo literario sin problema.

Este trabajo no busca legitimar la obra de Martínez poniéndole la etiqueta de literaria, pero reconoce que los procesos creativos y literarios en el libro le suman valor. Óscar Martínez muchas veces hace que el lector olvide que está leyendo investigaciones periodísticas y no cuentos porque resulta muy entretenida la lectura. El doble propósito está presente en el texto porque el gran alcance de la crítica está necesitado de una narración que se haga amena, así más lectores pueden acercarse a estas historias desgarradoras.

Óscar Martínez logró conjugar su necesidad de crítica con una narración que definitivamente impresionó al lector por la crudeza y la ironía, así como documentar un fenómeno que está vivo en Latinoamérica y demuestra que como escritor tiene un estilo y un tono distintivo. Para retratar este mundo se vale de la polifonía, la mimesis y lo que pueden decir los espacios de los personajes. La polifonía y la mimesis son claves porque son las dos herramientas que le permiten acercar al lector a los personajes y a los espacios: para construir los escenarios donde se mueven es necesario habitarlos de todas las voces que se escuchan y pintarlos de forma que al lector le parezcan tangibles.

El autor invita a los norteamericanos a recordar que estas historias son las de las personas que les sirven el café, hacen su jardinería o construyen sus casas: los invita a ponerse en sus zapatos para que después de eso puedan ayudar. Sin embargo, no hay que olvidar que el infierno que pasan todos esos mi-

grantes es el mexicano. Seguramente la obra irá adquiriendo valor histórico y literario con el tiempo, mientras tanto estas historias que de otra forma se hubieran quedado en números, o peor en la oscuridad, ya fueron contadas.

Obras citadas

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9a edición. Editorial Porrúa, 2008.

CALLEGARO, Adriana y María Cristina Lago. “La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social”. *Quórum Académico*, julio-diciembre 2012, pp. 246-262.

EGAN, Linda. “El ‘descronicamiento’ de la realidad: (El macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes)”. *Leyendo a Monsiváis*, UNAM/El Estudio, 2013, pp. 19-35.

GARCÍA, Romina Laura. “‘Novela de no-ficción’: polémica en torno a un concepto contradictorio”. *Curitiba*, núm. 51, 1999, pp. 41-53.

GARCÍA DE LEÓN, Encarnación. "Literatura periodística o periodismo literario". *Congreso AIH*. Centro Virtual Cervantes, s.f. 335-343.

MARTÍNEZ, Óscar. *Una historia de violencia. Vivir y morir en Centroamérica*. DEBATE, 2016.

La *Passio Domini* de Amecameca y las Pasiones dramáticas ante la censura inquisitorial novohispana del siglo XVIII¹

FRANCISCO JAVIER CÁRDENAS RAMÍREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA (UAM-I)

XAVIER.PHILOLOGIA@GMAIL.COM

A Elvia Carreño Velázquez, luz de la palabra antigua

Resumen

En el siglo XVIII, en pueblos como Ozumba, Tepeaca y Amecameca, la Pasión se representó durante varios años, sin embargo el Tribunal del Santo Oficio prohibió dichas manifestaciones teatrales. El proceso inquisitorial, el cual sintetizo, nos indica en dónde se realizaban los ensayos, las representaciones; quiénes eran los actores y las causas de la censura. Como ejemplo de estas obras dramáticas, edito fragmentos de la *Passio Domini* de Amecameca, no sin antes realizar un breve comentario acerca de su estructura, de algunos recursos literarios y de su lenguaje.

Palabras clave

Pasión de Cristo, representación, censura inquisitorial, *Pasión de Amecameca*, lenguaje.

¹ Colaboración especial.

Introducción

El calvario de Jesucristo es una de las celebraciones más importantes de la Iglesia católica, pues en varios países se conmemora, en la llamada Semana Santa, desde que el hijo de Dios llega a Jerusalén hasta su resurrección. Por ejemplo, en Iztapalapa, al oriente de la Ciudad de México, se realiza una representación de la Pasión de Cristo desde el siglo XIX. Asimismo, en todos los pueblos y barrios católicos de México. Sin embargo, esta tradición religiosa, la cual se difundió a través de distintas manifestaciones culturales, proviene desde la Nueva España.

En varios pueblos de lo que hoy es el estado de Morelos, en el siglo XVIII, se llevaban a cabo obras teatrales para evocar el viacrucis de Jesús. Lo anterior se puede constatar por los cuadernillos o libretos intitulados *Passio Domini Nostri Jesuhristi* y por el proceso inquisitorial donde se dictaminó la censura de los ensayos y las puestas en escena de esta celebración¹.

En el presente artículo expongo, de manera general, el tema de la Pasión de Cristo en la época de los virreyes para observar su trascendencia cultural; con base en los dictámenes del Santo Oficio, a continuación presento las circunstancias en las que se ensayaba y escenificaba la *Passio Domini*, con el objetivo de ver las causas por las que fueron prohibidas por algunos religiosos, y defendidas por el fraile Francisco de Larrea. Asimismo, comento brevemente la Pasión dieciochesca del pueblo de Amecameca, en cuanto a su estructura, lenguaje figurado, un recurso retórico, y lo culto y popular del registro idiomático, con la finalidad de valorar lo literario de esta obra

teatral. Por último, en el anexo, ofrezco la lista de los personajes que intervinieron en la *Passio Domini* de Amecameca y edito las tres últimas escenas para que el lector aprecie el lenguaje de esta obra dramática.

La Pasión de Cristo en la cultura novohispana

La Pasión de Jesucristo, en los tres siglos de la Nueva España, fue un tema muy recurrente. Por ejemplo, estuvo presente ya desde el siglo XVI en las cruces atriales, en las cuales se esculpían los instrumentos del martirio, como la corona de espinas, los clavos, la escalera, la calavera, y demás. Estas cruces de arte *tequitqui* servían para adoctrinar a los indígenas.

Asimismo, en la escultura proliferó este tema, como bien se puede apreciar en las representaciones cristológicas que se esculpieron con madera, pasta de caña o marfil, y que varios templos novohispanos aún poseen. Estas esculturas manifiestan varios momentos de la Pasión, podemos hallar: Cristos de la Columna, Rey de burlas, Crucificados, Santos sepulcros; éstos se caracterizan por la exageración de sangre que se les pintaban en sus cuerpos. Para darle más realismo y provocar temor en los espectadores, a algunas de estas esculturas se le añadían ojos de vidrio y piel de conejo negro para la barba y el bigote y “pelucas procedentes de las cabelleras que las mujeres tenían a gran honra donar” (De la Roziere XVI).

Tampoco la pintura mural fue ajena a la Pasión. En el siglo XVIII, por ejemplo, Ignacio Berben, nativo de la Nueva Galicia, pintó en grandes murales la historia del martirio de Jesucristo en el segundo piso del convento de Guadalupe, en Zacatecas (Valverde Ramírez).

1. Dichos documentos se encuentran en el expediente 10 del volumen 1072 del Ramo Inquisición del Archivo General de la Nación de México.

En las biografías de las monjas novohispanas, asimismo, se encuentra este tema. En la vida de Sor Jerónima de la Asunción, de la orden de las clarisas y primera abadesa del convento de Manila, escrita por el franciscano fray Bartolomé de Letona en el libro intitulado *Perfecta religiosa*, impreso en 1662, se lee²:

Mucho tiempo acostumbró [Jerónima de la Asunción] a disciplinarse de noche, a todas las horas que daba el reloj. Muchas veces acostumbraba recibir disciplinas de mano ajena con unas varillas de mimbre remojadas y tan rigurosas, que desde las plantas de los pies hasta la cabeza no le quedaba cosa sana, quedando toda hecha un retrato de Cristo a la Columna. Por lo cual estaba ya tan mortificada y tan falta de sangre que, habiéndose dado una vez una herida grande en una pierna, no le salió gota de sangre (De Letona f. 23r.).

La poesía también cultivó la Pasión. El obispo angelopolitano Juan de Palafox y Mendoza escribió, en sus ratos de ocio, varios sonetos sobre la muerte de Cristo, que el profesor José Pascual Buxó (2000) editó en su libro "*Habla a los cielos y a los hombres mira*". Para muestra transcribo el siguiente poema del obispo antes mencionado:

Que del mundo la máquina se rompa,
hagan señal los cielos, y elementos,
bramen las aguas, al bramar los vientos,
el risco tiemble, el aire se corrompa:

Que al triste son de la lúgubre trompa,
los insensibles muestren sentimientos,
caigan las torres, falten los cimientos,
del Templo cese la soberbia pompa:

Que el Sol se eclipse estando padeciendo
la Causa universal de tierra y cielo,
no hay en cielo, ni en tierra a quien no asombre.

Mas ay dolor que estándole rompiendo,
cielos, elementos, aires, Templo y velo
aun no se ablande el corazón del hombre.

Como se puede observar, la tradición del tema cristológico se difundió en varias disciplinas de la cultura: como en las cruces atriales, en la escultura en madera o pasta de caña que representaban el cuerpo maltratado de Jesucristo, en la pintura y en la poesía, pero también en el teatro callejero de la Nueva España.

Las Pasiones dramáticas novohispanas en el siglo XVIII

También el teatro callejero en Nueva España hizo varias representaciones sobre la Pasión. El origen de este tipo de dramaturgia, como bien lo señaló don Fernando Horcasitas (2004) en su primer volumen de *Teatro náhuatl*, es a partir del diálogo medieval llamado *Quem quaritis?* o *Visitatio sepulcri*, en el cual intervenían, sin gestualidad ni movimiento, un ángel y tres Marías, las cuales preguntaban por el cadáver de Cristo, y el ángel les respondía que ya no estaba en el sepulcro. El *Quem quaritis?* se intercalaba en la misa de la Pascua de Resurrección. Con el paso del tiempo fue evolucionando este diálogo hasta tener, los cantores, movimiento corporal y trajes especiales. Y del espacio del templo, se trasladó este tipo de drama cristiano al espacio público.

Seguramente desde el siglo XVI, en territorio novohispano, así como se desarrolló el teatro de evangelización gracias a la labor de los franciscanos, hubo

2. Cuando cito fragmentos de los libros antiguos (impresos o manuscritos), he optado por editar el texto: la ortografía, la acentuación y la puntuación aparece conforme a los usos actuales. También respeto la sintaxis. Los corchetes los empleo cuando falta alguna letra en el texto original y cuando salto partes de los fragmentos citados.

representaciones teatrales de la Pasión de Cristo. A principios del siglo XVII, al menos, podemos encontrar testimonios acerca de las procesiones, con visos de teatralidad, que se realizaban en Semana Santa. Por ejemplo, el padre Alonso Bonifacio escribió la biografía del jesuita italiano Pedro Juan Castini, quien nació en 1582 y ya en la siguiente centuria se encontraba en tierras de lo que hoy es Sinaloa. Bonifacio comenta que Castini fue un gran misionero en aquella zona. Cuando llegaba la celebración de la muerte de Cristo, este jesuita hacía, con los habitantes de aquel lugar:

tres procesiones: una de hombres, otra de mujeres y la tercera de niños y niñas: la primera era de sangre, y para ella tenían prevención de disciplinas, túnicas y capirotes, y era raro el que, si no lo pedía enfermedad, dejase de disciplinarse, y lo mismo las mujeres [...] que llevaban disciplina con una cruz a cuestas y con el rosario en la mano, rezando con gran devoción y modestia [...] La tercera procesión se componía de dos hileras: una de niños y otra de niñas, llevando en la cabeza unas coronas de espinas y una cruz pequeña al [h]ombro con sus Rosarios en las manos, fin hablar palabra, ni levantar los ojos del suelo [...] Espectáculo que a los soldados del Presidio, que estos días concurrían al pueblo, hacían llorar de devoción (Bonifacio f. 7r).

Los integrantes de estas tres procesiones llevaban, como bien se aprecia, un atributo de la Pasión. Ya el uso de disciplinas para hacer brotar la sangre, ya las cruces que cargaban las mujeres, ya las coronas de espinas y las cruces pequeñas que los niños porta-

ban. Sin duda alguna esta manifestación fue sorprendente, como las que actualmente ocurren en varias zonas de México, por ejemplo Taxco.

Gracias a la Inquisición que recogió varios cuadernillos de la Pasión podemos hoy conocer este tipo de teatro que se practicaba en el siglo XVIII en comunidades indígenas. El primero, hasta donde tengo conocimiento, en tratar este tema fue don Pablo González Casanova en su libro *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia* editado en 1958³. También Fernando Horcasitas en su libro ya mencionado rescata una Pasión dieciochesca en lengua náhuatl. Recientemente Germán Viveros Maldonado escribió un artículo que se intitula “Representaciones indígenas de la Pasión en un pueblo novohispano: Xochitlán”, en la revista electrónica *Destiempos*. Por último, Juan Leyva en el año 2000 hizo una edición anotada de la *Pasión de Ozumba* que, junto con otras, fue calificada por hombres pertenecientes al Santo Oficio.

Si la Pasión es un tema cristiano, ¿por qué puso la mirada la Inquisición en las representaciones dramáticas de este tema? En un principio, las Pasiones de Cristo se representaron en lengua náhuatl para adoctrinar a los indígenas, y recibían el nombre de *nixcuitiles*, como lo comenta el dominico Francisco de Larrea, uno de los calificadores de las Pasiones censuradas:

Diré lo que experimenté en lo particular; en las veces que asistí personalmente a estos *Nixcuitiles* de los indios *en su idioma*. No oí palabras de consagración; y aunque las hubiera oído, *no las hubiera entendido*, solamente vi que el representante de Cristo, que podía ser vivo ejemplo de pacien-

3. En 1992, este libro de González Casanova se editó bajo el título *La literatura perseguida por la Inquisición*.

cia, humildad y mansedumbre, bendijo el pan y el vino y los distribuyó entre la mesa (De Larrea f. 226v.)

Las Pasiones se representaban en varios lugares de la Nueva España: Ozumba, Amecameca, Cuautla, Tepoztlán, Güejojotzingo, Yautepec, pero no hay que descartar la idea de que también se realizaron en la capital novohispana. El día en que se exhibían estas obras dramáticas era el Domingo de Ramos⁴, y se llevaban a cabo en los panteones: “El lugar no puede ser más decente, pues por lo regular se ejercita la representación en los cementerios, que son tan respetables como las iglesias ni tan profanos como otras plazas públicas, porque lo representado es materia devota” (De Larrea f. 225r.). En el pueblo de Ozumba, informa Antonio Victoria (f. 195r.), otro calificador inquisitorial, se realizaban en “el tablado o teatro, que está destinado para representar las comedias que han acostumbrado a hacer cada año en las fiestas del pueblo”.

Los actores de estas obras dramáticas eran los indígenas y “gentes de razón”, que las tradujeron a “nuestro castellano”, como menciona fray Antonio Victoria. Sin embargo, tanto los indígenas como las “gentes de razón”, podemos suponer españoles o criollos, actuaban con “grave escándalo, irrisión y desprecio” (Victoria f. 195r.).

Los ensayos de estas Pasiones empezaban a la mitad de la Cuaresma, según don Cristóbal Fierro y don Julián Amestoy Torres, personajes importantes en el proceso de censura de estas piezas dramáticas, pues mandaron recoger los libretos y suspender las representaciones. Se pudieron haber ensayado en patios de vecindades, en la escuela, pero con certeza “en la casa de Antonio Cornejo” que se encontraba en la

provincia de Chalco, y, por lo general “se hacen de noche, convocan gente que asista, y el modo de congregarla es a son de caja, que salen tocando por las calles y plaza desde la oración hasta las nueve de la noche, que dan principio el ensayo, el que se finaliza y termina a más de media noche, de que se originan muchas ofensas a Dios por lo ocasionado de la hora” (Victoria f. 195v.). Francisco de Larrea confirma lo anterior, pues en su dictamen menciona que cuando una vez estuvo cerca de un ensayo de la Pasión oyó decir que “San Juan había desflorado a la Virgen y Judas a la Magdalena”, al referirse acerca de lo que hacían los actores.

El 18 de marzo de 1768 llegó al Tribunal de la Inquisición la denuncia de la Pasión que se representaba en Ozumba:

... se representa teatralmente y en disposición cómica la Sagrada Pasión de Nuestro Redentor Jesús, el Domingo de Ramos anualmente, por la que llaman gente de razón en esos pueblos, dando principio a ello a las cuatro de la tarde, y interviniendo varios visajes y gestos en el que representa a Judas, que causa irrisión, y saliendo al teatro el que hace el papel de Jesucristo desnudo públicamente con grande indecencia y escándalo, con la gravísima circunstancia de que cuando se hace la Cena simula éste que consagra, alza una hostia y se hincan todos a adorarla (Fierro et al. f. 558v.)

Las mismas ideas se repiten en los demás documentos del proceso inquisitorial a las Pasiones del siglo XVIII novohispano, las cuales son: la comicidad, lo deshonesto y la idolatría.

4. En la actualidad la Pasión de Jesucristo se representa el Viernes Santo.

Para fray Antonio Victoria, don Cristóbal Fierro, don Julián de Amestoy y Nicolás Abad, un tema religioso y tan solemne no podía ser dramatizado cómicamente, pues ofendía a Dios y a la religión cristiana. Judas era el personaje que hacía reír al público, en la representación o en el ensayo de la obra, además de que se ponía una peluca que lo hacía ver ridículo, es decir, era el gracioso de la obra, personaje importante para una comedia, que no para una tragedia, como el martirio de Jesucristo.

Otra razón importante para censurar las Pasiones fue que estaban escritas y dialogadas en lengua vulgar: en náhuatl y en castellano, mientras que las materias religiosas se debían expresar en la lengua culta: el latín.

Fray Francisco de Larrea (f. 222v.), en su dictamen, no comparte las razones antes mencionadas para censurar las Pasiones. Expone que sí es lícito que estas obras se representen en lengua vulgar, pues sirven para adoctrinar, “siempre y cuando la malicia no abuse de ellas”. En cuanto a la comicidad, se muestra a favor, ya que con el deleite se aprenden, con más facilidad, las virtudes:

Esta especie de representaciones cómicas no se opone a nuestra santa fe, a la sana doctrina ni a las buenas costumbres: antes bien, como tan devotas, y fundadas en la fe y sus misterios, radican la fe, aumentan la devoción, promueven la esperanza, excitan al bien obrar, fomentan la caridad, inclinan a la humildad, enseñan la fortaleza, demuestran la prudencia, mueven al odio de los pecados, al desprecio de lo terreno y de sí mismo (Victoria f. 225r.).

Con respecto a los personajes de Jesucristo y Judas, comenta que no observa nada deshonesto ni risible, respectivamente. Concluye su dictamen con las siguientes palabras:

Vuestra Señoría Ilustrísima puede permitir la representación teatral de la Pasión y muerte de nuestro Redentor con las moderaciones expresadas, que no canten himnos, que no se hincuen de rodillas, ni adoren, y digan *relative* las palabras en la consagración; que se enmienden los cuadernos por los peritos de las impropiedades que tienen, y que asistan a las representaciones y ensayos sus curas, o vicarios, para impedir, con su respecto los desórdenes (f. 228r.).

Además, Francisco de Larrea expone en su dictamen seis razones para no censurar las obras: 1) No hay ninguna ley humana ni divina que prohíba las representaciones de Cristo; 2) los comediantes, dado el caso que la Pasión se representara como una comedia, no son ilícitos porque su oficio es el divertimento humano; 3) si en España se representan autos sacramentales de Calderón y comedias de la santísima Virgen, se pregunta, ¿pues por qué siendo objeto del Santo de los santos ha de ser reprehensible la representación teatral de la pasión y muerte de Jesucristo?, 4) las Pasiones que él observó como espectador no se oponen a la santa fe católica; 5) si se hacen ejecuciones *quasi* teatrales con las esculturas que representan la Virgen de los Dolores y a Cristo en Semana Santa, ¿por qué prohibir una obra dramática del martirio de Cristo con indígenas?, y 6) el motivo de las Pasiones no es el interés ni la codicia, como el teatro profano o de Coliseo, sino la devoción que se tenía por la crucifixión.

Por tanto, Francisco de Larrea aprueba que se representen con condiciones, y Victoria, Fierro, Amestoy y Abad las censuran definitivamente. Con estos criterios, fray Antonio Victoria, recoge el 20 de marzo de 1768 un cuaderno de la Pasión que se iba a representar en Ozumba, y el 12 de abril de 1768 “En el pueblo de Mecá=Mecá, tres cuadernos, y un papel suelto, en que está escrita la sentencia de Pilatos” (Victoria 199r.)⁵.

Breve comentario acerca de la *Passio Domini de Amecameca*

El valor de esta *Pasión*, hasta donde se ha mencionado, es social, pues, gracias al apartado anterior nos pudimos dar cuenta de una tradición teatral novohispana, pero también es necesario detenernos en su importancia literaria, la cual radica en la estructura de la obra, los tópicos literarios y en el lenguaje, pues el tema es más que obvio, y en cuanto a los personajes recurre a los mismos del *Nuevo Testamento*⁶.

La estructura de esta *Pasión* es muy parecida a la que nos narran los cuatro evangelistas (San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan), sin embargo se suprimen pasajes de las Sagradas Escrituras y se añade otros. Las partes eliminadas son: la unción de Betania, la muerte de Judas, la sepultura de Cristo, el mensaje de la resurrección, la aparición en Galilea, porque lo primordial era el sufrimiento de Cristo para la salvación del hombre. Los pasajes añadidos son dos: cuando se despide la Virgen de Jesucristo y el diálogo de Cristo con la cruz⁷. Ambos son de gran dramatismo, con un lenguaje metafórico donde la “tormenta” representa el desconuelo de la Virgen: “Señor mío, que me dejáis en medio de la tormenta, sin tener a qué asirme, batallando entre la embravecidas olas de tristezas”, en el primero; y de Cristo: “yo he deseado desposarme contigo, descanso mío, único alivio y fin glorioso de mis tormentos”, en el segundo.

Es importante el tópico de la tormenta en este drama novohispano, pues viene desde la época clásica con autores como Lucano, Virgilio, y también tiene su tradición en los Siglos de Oro, en dramaturgos como

Lope de Vega, Calderón de la Barca, etcétera. “La tormenta [tiene] múltiples valores metafóricos [pero la más usual es] la representación del caos humano o natural” (Fernández Mosquera 17). Se observa que en esta *Pasión* representa eso mismo, además de que va acompañada de elementos naturales afines como “las embravecidas olas”.

También se observa una *amplificatio*⁸ al momento que Jesús, en la escena XII que corresponde a la sentencia de Pilatos, mira la cruz donde se le dará muerte. La amplificación, como asevera fray Luis de Granada en el Libro III de su *Ecclesiasticae Rhetoricae*, se puede hacer por hacer por varias estrategias elocutivas, las cuales son: 1) Incremento (*incrementum*), que consiste en añadir palabras u oraciones cuya gradación sea de menos a más, en algunas ocasiones se llega a lo inefable; 2) comparación (*comparatio*), donde hay un trabajo intelectual de asemejar una cosa menor con una mayor; 3) ratiocinación (*ratiocinatio*), cuando se amplifica una cosa adyacente, para engrandecer otra, y 4) congerie (*congeries*), la cual es una acumulación de palabras o sentencias casi sinónimas que indican una gradación en los asuntos. Además recomienda el uso de figuras elocutivas, como la hipérbole, para amplificar el discurso. Podemos apreciar en la siguiente apóstrofe, pues el Hijo de Dios le habla a la Cruz, que hay congerie en cuanto el madero es un instrumento de consuelo y símbolo del triunfo cristiano:

Dios te salve cruz preciosa, por mí tanto deseada y con amorosas ansias solicitada; no deseó tanto tiempo Jacob el desposorio

5. Otras consideraciones para censurar las Pasiones dieciochescas novohispanas fueron las ideas de la Ilustración, pues “la tendencia era apartar el teatro de la Iglesia, purificar la fe, limpiarla de supersticiones” (González Casanova 61), además de que “la mezcla de lo sagrado y lo profano, y en particular la parte sarcástica y la posiblemente cómica [de las Pasiones], parecen haberlos hecho difíciles de aceptar a los ojos de un gobierno español y novohispano de orientación ilustrada” (Leyva 23).

6. La *Pasión de Ozumba*, antes citada, en este aspecto es mucho más enriquecedora, ya que emplea a uno de los personajes más atractivos en la Nueva España, desde las crónicas del siglo XVI por parte de los soldados españoles, hasta la literatura religiosa de los siglos XVII y XVIII, es decir, el demonio. Éste en la *Pasión de Ozumba* es quien incita a los judíos, en el concilio general, a aprehender y dar muerte a Cristo.

7. En fin, la estructura de esta *Pasión*, según mi consideración, consta de trece escenas: I. La conspiración de los judíos, II. El Domingo de Ramos, III. Traición de JUDAS, IV. Última Cena e Institución de la Eucaristía, V. JUDAS cobra el dinero, VI. La oración en el huerto, VII. Prendimiento de CRISTO, VIII. CRISTO ante CAIFÁS, IX. La negación de PEDRO, X. CRISTO ante PILATOS y HERODES, XI. CRISTO es ultrajado, XII. Sentencia de PILATOS, XIII. Camino al Calvario y muerte de CRISTO.

de su amada Raquel, como yo he deseado desposarme contigo; descanso mío, único alivio y fin glorioso de mis tormentos, principio de mi gloria, centro de mi reino, triunfo de mis victorias, insignia de mis capitanes y estandarte real de mis ejércitos; ven a mis brazos, amada mía, descansa tú en ellos que luego descansaré yo en los tuyos; ven en hora buena que en ti se ha de obrar la salud y redención de los hombres que tanto he deseado; ven árbol, entre todos el más precioso, que tú has de ser la cama en que tengo de dormir el último sueño.

En cuanto al lenguaje empleado en los diálogos y acotaciones en la *Pasión de Amecameca*, podemos apreciar un mínimo uso de la lengua culta, pero sí bastante de la popular y coloquial, además de que se mezclan pronombres arcaicos con los vigentes.

El lenguaje culto lo encontramos en el título original de esta *Pasión*, el cual está en latín: *Passio Domini nostri Jesuhcristi*. Aunque esto no quiere decir que el autor o el copista de la *Pasión* hayan tenido un conocimiento de la lengua latina. También hay palabras que provienen del latín y que están escritas en un nivel evolutivo, tal como *delicto* que proviene de *delictum*. Tal vez el autor trató de hacer del lenguaje castellano más culto, al poner en el texto palabras que se acercaran a la grafía latina, o quizá, todavía, en los pueblos de Amecameca, Ozumba, Chalco, se hablaba de esta manera.

El lenguaje popular se distingue porque algunas palabras que están escritas en esta *Pasión* tienen variaciones fonéticas, lo que quiere decir que no se escriben correctamente, sino como eran pronunciadas. Las variantes fonéticas que encontramos son por disimilación (cuando en una palabra se cambia

una vocal, porque tiene, en diferentes sílabas, el mismo sonido vocálico, por ejemplo, *veniste* por *viniste*), por metátesis (cuando se cambia de lugar una letra o una sílaba dentro de la palabra, por ejemplo, *Gesetmaní* por *Getsemaní*), por epéntesis (adición de una letra en medio de la palabra, como *priesa* por *prisa*). También hallamos fenómenos fonéticos como la apertura de la vocal *u* en *o*, como el caso del pronombre de segunda persona del singular *tú* que se escribe *to*, lo cual nos indica la pronunciación de las clases sociales bajas, como la indígena. Además algunos verbos se conjugan por analogía, es decir, se confunde, en el pretérito perfecto simple, la segunda persona del singular (tú) con la segunda del plural arcaico (vosotros), así, en lugar de *viste*, el copista escribió *vistes*.

Hay pronombres arcaicos como el uso de *vosotros* y no el de *ustedes*. Lo anterior no es raro en textos novohispanos religiosos, como esta *Passio Domini Nostri Jesuhcristi*, ya que “hace años se podía escuchar *vosotros* en cierto tipo de habla sumamente formal, como en la oratoria sagrada” (Moreno de Alba 220). Otro pronombre antiguo en el texto editado es el *vos* de tipo –áis, –éis, –ís, el cual “podría denominarse el más ortodoxo, en cuanto corresponde plenamente al paradigma (en la segunda persona del plural)” (Moreno de Alba 233). A su vez, se manifiesta el pronombre *tú*, como en un parlamento de Herodes: “¿Eres tú aquel a quien mi padre les quitó la vida a los niños inocentes?” Lo que demuestra que en este siglo la *Pasión de Amecameca* manejaba un vocabulario en transición.

También el texto registra el pronombre *os* que indica objeto, tanto en forma proclítica como enclítica, como “*os* arrebatá [a] la muerte” y “*confortaos*”, respectivamente. Armijo Canto, con respecto a los enclíticos menciona que “En el español de hoy, la

8. Diego Valadés menciona que las amplificaciones “son muy necesarias [...] pues con ellas no sólo es coloreado, sino también es dilatado el discurso por medio de la amplificación. Ésta se define: amplia y copiosa decoración de alguna cosa, donde los argumentos mismos son dilatados ampliamente, tanto con palabras como con objetos, a fin de conmover más a los mismos oyentes” (Valadés 577).

posición de estos pronombres, salvo raras excepciones [...] es cosa puramente literaria; a veces se emplea [...] en el diálogo teatral para provocar efectos de pedantería cómica” (220). Es cierto que se refiere, la autora citada, al español actual, pero ¿podría caber la posibilidad de que en el español del siglo XVIII novohispano tuviera las mismas consecuencias, el uso de los proclíticos?

También en el lenguaje de esta *Passio Domini Nostri Jesuhristi* hay un vocablo que se repite constantemente: hechicero. Falsamente, a Cristo, en esta obra, se le acusa porque los judíos piensan que conoce y hace uso de la hechicería y “que tiene pacto con los demonios”. Por tanto, además de representar el calvario de Cristo, la *Passio Domini* de Amecameca intentaba instruir a los espectadores indígenas a que no crean en la hechicería ni en los hechiceros, pues caerían en superstición. En el siglo XVIII, no sólo los indígenas, sino también los españoles, tenían muchos remedios, como el chocolate, para enamorar, y como el peyote, para adivinar. Así, esta *Passio Domini* tiene dos fines: representar la Pasión de Cristo e indirectamente enseñar a los espectadores a no creer en supersticiones.

La *Pasión de Amecameca* es un ejemplo de este tipo de teatro callejero. Es importante el rescate de esta obra dramática, por las novedades a las que recurre en dos pasajes, los tópicos literarios, los recursos lingüísticos y el lenguaje en transición que emplea, así como por su finalidad en contra de las supersticiones.

A modo de conclusión

El tema de la Pasión de Cristo se difundió en Nueva España debido a las cruces de atriales, a la escultura, a la pintura y a la poesía. Además en la época colonial las monjas, aunque también los frailes, intentaban imitar, flagelándose o cargando cruces por el patio conventual, el martirio de Jesucristo. Esta última actividad que realizaban los religiosos

tenía visos de teatralidad, mismos que también se pueden observar en las procesiones de sangre que hacían los niños, las mujeres y los hombres de Sinaloa para conmemorar la muerte del hijo de Dios, según testimonio del jesuita Pedro Juan Castini, en el siglo XVII, aunque seguramente desde la centuria anterior los *nixcuitiles* ya se llevaban a cabo para adoctrinar a los nativos, es decir, la Pasión se representaba con una finalidad teatral.

Esta finalidad se puede observar en las Pasiones de Ozumba, Amecameca, Tenanco y demás pueblos de Morelos, las cuales fueron censuradas por la Inquisición en el siglo XVIII. Estas representaciones, que se realizaban el Domingo de Ramos en cementerios o en tablados, fueron mal vistas por algunos clérigos porque actuaban indígenas y no “gentes de razón”; en las noches, después de los ensayos, se hacía gran alboroto que ofendía a Dios; la Pasión se actuaba cómicamente, en particular el papel de Judas; Cristo, en alguna escena aparecía desnudo; se consagraba el vino y la hostia; y sus diálogos estaban en castellano y no en latín. Sin embargo, Francisco de Larrea aprueba estas representaciones porque, dice, sirven para adoctrinar de manera cómica, lo cual no es ilícito, y no van en contra de la fe católica, entre otras consideraciones.

Una de estas Pasiones es la de Amecameca, la cual cuenta con una estructura propia ya que elimina pasajes de las Sagradas Escrituras, pero añade otros dos; cuenta con lenguaje figurado, en particular con el empleo del tópico de la tormenta; asimismo cuenta con el recurso retórico de la *amplificatio*, y con un idioma culto, en las frases latinas, y a la vez popular, como se demostró con las variaciones fonéticas de algunas palabras.

La *Pasión de Amecameca* es una obra teatral que vale la pena estudiar detenidamente, pues cuenta con un lenguaje estético. Habrá que analizar en un estudio más amplio todos los recursos literarios y retóricos. Además es importante rescatar estas obras ya que forman parte de la historia literaria y teatral de México.

Anexo**Personajes de la *Passio Domini* de Amecameca**

ANÁS

MAESTRO

ÁNGEL

MAGDALENA

APOSENTADOR

MAL LADRÓN

APÓSTOLES

MALCO

BUEN LADRÓN

MAYORDOMO

CAIFÁS

PILATOS

CENTURIÓN DEL CASTILLO

PREGÓN

CENTURIÓN DE CAIFÁS

PRÍNCIPE 1

CENTURIÓN DE ANÁS

SAN JUAN

CRISTO

SAN PEDRO

ENFERMOS

SOLDADOS

ESCLAVA

TESTIGO 1

HERODES

TESTIGO 2

JUDAS

TESTIGO 3

JUDÍOS

VIRGEN

Fragmentos de la *Passio Domini Nostri Jesuhcrisi* de Amecameca⁹

**[ESCENA XI]
[JESÚS ES ULTRAJADO]**

PILATOS (dice a los SOLDADOS):

Entrad a ese hombre, atadlo a un pilar, azotadlo a vuestro gusto para satisfacer vuestro enojo.
(*Desnudan a CRISTO y uno le dice:*)

[SOLDADO:]

Vaya allí a ese pilar.
(*Y CRISTO va por su pie, lo atan y le dice uno:*)

[SOLDADO:]

¿[Por] qué tiembla, no dice que es hijo de Dios?, pues dígame a Dios que lo libre de nuestras manos, que no lo hará porque no a de salir de aquí con vida.
(*Lo atan con las manos por delante, lo azotan dos sayones; después lo atan con las manos por detrás y lo azotan otros dos; vienen otros dos, lo atan como al principio y lo azotan, y cuando ya se desmaya llega uno y le dice:*)

[SOLDADO:]

Ya este hombre se muere, ¿cómo le quitas la vida sin estar sentenciado?
(*Sin aguardar respuesta saca el cuchillo y corta los cordeles, cae CRISTO desmayado y se está así un rato, y cuando comienza a tomar aliento vuelven a azotarle, y después con el pie lo vuelven boca arriba y así lo azotan; después [CRISTO] se levanta buscando su vestidura, los ángeles le ayudan a vestir y el CENTURIÓN [DE ANÁS] lo lleva a PILATOS y le dice:*)

CENTURIÓN [DE ANÁS]:

Este hombre ha querido hacerse rey, dadme licencia para coronarlo y hacerlo Rey de Burlas.

PILATOS:

Andad y hacedlo.

CENTURIÓN [DE ANÁS] (a CRISTO):

Ya se os han cumplido vuestros deseos de ser rey, porque el presidente de los romanos nos ha declarado que lo sois y que os demos la posesión de rey de Judea en nombre del senado. Así amo, desnúdese, vuestra majestad, de sus pobres vestidos, le vestiremos púrpura real.
(*Le desnudan la túnica y le ponen la vestidura encarnada, una caña en la mano y al coronarlo le aprietan la corona con un palo y le dice uno:*)

[SOLDADO:]

¡Oh gran Rey!, alegraos cuanto habéis merecido una dicha como ésta que os coronen los soldados romanos, alzad esa cabeza.
(*Le pone la corona y le dice uno:*)

[SOLDADO:]

Ya tenéis corona y cetro, y tenéis púrpura y soldados de guardia, ¿qué más queréis?
(*Se van hincando [los SOLDADOS] y le dicen:*)

[SOLDADOS:]

Dios te salve, Rey de los judíos.
(*Y le da uno con la caña, otro una bofetada, y así los demás; después de esto:*)

PILATOS (a los SOLDADOS):

Subid acá [a] ese hombre.
Uno (a CRISTO):

9. Esta obra dramática se localiza en un manuscrito del Archivo General de la Nación (México), Ramo Inquisición, volumen 1072, expediente 10, con 16 folios, del 278 recto al 294 recto. Es un cuaderno suelto que mide 21.5 X 15 cm y lleva por título original *Passio Domini Nostri Jesuhcrisi*. Está escrita en tinta color sepia, a renglón seguido, y se encuentra en buen estado de conservación. En este mismo volumen y en el mismo expediente, hay otras tres obras dramáticas de la Pasión de Cristo con el mismo título en latín. Estas obras se recogieron en el pueblo de Amecameca, de Ozumba y de Tenanco. En la presente edición fijamos la *Pasión de Amecameca* por las siguientes razones: *La Pasión de Ozumba* ya está editada y anotada por Juan Leyva, y además la *Pasión de Amecameca* cuenta con tópicos y analogías más cercanos a

[SOLDADO:]

Levántese de allí y vamos.

(Al levantarse, por débil, cae y a tirones lo levantan; lo suben a PILATOS.)

PILATOS:

Veis aquí el hombre, miradle si está bien castigado, si por envidia le procurabais la muerte, ya tenéis que esto [no] está para tenerle envidia sino lástima.

JUDÍOS:

Quítalo allá, ¡quítalo, crucificalo!

PILATOS:

Si vosotros tenéis ley para quitar la vida a los inocentes llevadlo allá, y según esa ley crucificaldo; porque he de obrar conforme a ley no puedo condenarlo, porque es inocente y sin culpa.

JUDÍOS:

Nosotros tenemos ley, y según nuestra ley ha de morir porque se hizo hijo de Dios.

PILATOS (aparte, a CRISTO):

¿De dónde eres tú?, ¿de dónde veniste?
(No responde CRISTO)

PILATOS:

¿No me respondes? ¿No ves que soy juez y tengo potestad para librarte y para crucificarte?

CRISTO:

No tuvieras potestad alguna sobre mí, sino fuera dada de lo alto, y por eso pecas porque usas mal de ella; mayor pecado han cometido los que me han entregado a ti.

PILATOS:

Llevadlo a la sala de justicia.

(Bajan a CRISTO y después de desatado le dice uno:)

[SOLDADO:]

Vaya el embustero y recoja presto su ropa.

[ESCENA XII]**[SENTENCIA DE PILATOS]****PILATOS:**

Veis aquí a vuestro rey.

TODOS:

¡Quítale!, ¡quítale!, ¡allá, crucificalo!

PILATOS:

¿A vuestro rey queréis que crucifique, gente maldita?

TODOS:

Nosotros no tenemos más rey que el César, y si no crucificas a ése, eres traidor al César.

PILATOS:

Pues, ¿qué he de hacer del Rey de los judíos?

TODOS:

¡Crucificalo!, ¡crucificalo!

PILATOS (lavándose las manos):

Yo estoy inocente en la efusión de sangre de este justo, allá os lo halláis vosotros.

TODOS:

Su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos.

(Se sienta PILATOS y firma la sentencia y se la notifica a CRISTO, y baja CRISTO la cabeza y la besa, le quitan la ropa encarnada y le ponen la túnica, le preparan la cruz, y mirándole CRISTO le dice:)

CRISTO [A LA CRUZ]:

Dios te salve cruz preciosa, por mí tanto deseada y con amorosas ansias solicitada; no deseó tanto tiempo Jacob el desposorio de su amada Raquel, como yo he deseado desposarme contigo; descanso mío, único alivio y fin glorioso de mis tormentos, principio de mi gloria, centro de mi reino, triunfo de mis victorias, insignia de mis capitanes y estandarte real de mis ejércitos; ven a mis brazos, amada mía, descansa tú en ellos que luego descansaré yo en los tuyos; ven en hora buena que en ti se ha de obrar la salud y redención de los hombres que tanto he deseado; ven árbol, entre todos el más precioso, que tú has de ser la cama en que tengo de dormir el último sueño.

[ESCENA XIII]

[CAMINO AL CALVARIO Y MUERTE DE CRISTO]

[UN LADRÓN:]

Levántate hipócrita, hechicero, ¿no decías que eras hijo de Dios?, ¿cómo no tienes fuerzas para llevar esa cruz que te ha de servir de cama?

UN SOLDADO:

Date prisa que en llegando allá descansarás a tu gusto.

(Se levanta y camina; echan el pregón, y da la segunda caída y dice uno:)

[UN SOLDADO:]

¿No decías que habías de reedificar el templo en tres días? Buenas fuerzas tuvieras para tanta obra, pues, ¿cómo no las tienes para llevar ese

madero? ¡Levántate, embustero!

(Se levanta, camina, encuentra con la VIRGEN y se quedan mirando, uno al otro; echan el pregón, y le tiran y cae la tercera vez, buscan [a] CRISTO y lo ayudan y se levanta, y prosiguiendo vuelve a las personas que le siguen llorando y les dice:)

CRISTO:

Hijas de Jerusalén, no queréis llorar sobre mí, sino llorad por vosotras y vuestros hijos, porque vendrá días en que se dirá bienaventurados los vientres que no concibieron y los pechos que no criaron, porque si en madero verde se hace esto, ¿qué se hará en el seco?

(Llegan al Calvario, dice uno a CRISTO:)

[UN SOLDADO:]

Tire ahí esa cruz y desnúdese esos vestidos que son nuestros, que a nosotros nos pertenecen.

(Le quitan la túnica, y la VIRGEN se quita las tocas, las echa a CRISTO en las espaldas, y CRISTO, hincándose, se las ciñe por cendal; llega uno, le da el vino, miralo y le dice:)

[UN SOLDADO:]

Beba eso.

(CRISTO lo prueba y no lo bebe.)

OTRO [SOLDADO]:

Acuéstese, le mediremos la cama.

(CRISTO se tiende en la cruz, y miden los barrenos y dice uno:)

[UN SOLDADO:]

Levántese de ahí.

(Se levanta CRISTO y se hinca, y cruzados los brazos ofrece al Padre Eterno el sacrificio; barrenan la cruz y le dice uno:)

[UN SOLDADO:]

¡Ea!, venga el embustero, tiéndase ahí.

(Llega CRISTO, le clavan la mano derecha y, para que alcance la izquierda, tiran una y otra con cordeles, y para los pies hacen lo mismo, atándole con un cordón por debajo de los brazos para remachar los clavos; vuelven a CRISTO atado contra la cruz boca abajo, y sola una piedra remachan, y levantándolo lo ponen en el hoyo; CRISTO alzando los ojos dice:)

CRISTO:

Padre Eterno, perdónalos [por]que no saben lo que hacen.
Otro le dice:

[SOLDADO:]

Tú eres el que habías de derribar el templo de Dios y reedificarlo en tres días, sálvate a ti mismo.

UN MAL LADRÓN:

Si eres hijo de Dios, libérate a ti mismo y libéranos a nosotros.

EL BUEN LADRÓN:

¿Ni temes a Dios estando en la misma condenación? Nosotros es justicia que p[a]dezcamos, pero este hombre es inocente y justo.

OTRO [SOLDADO]:

¿No decía que era hijo de Dios y confiaba en Él?, veamos ahora cómo se libra.

OTRO [SOLDADO]:

Si es Rey de Israel, baje de la cruz y creémos en él.

BUEN LADRÓN:

Señor, acuérdate de mí cuando vinieres a tu reino.

CRISTO:

De verdad te digo que hoy serás conmigo en el Paraíso.

(A la Virgen.)

Mujer, ahí tienes a tu hijo.

(A San Juan.)

Ahí tienes a tu madre.

(En voz alta.)

Dios mío, Dios mío, ¿por qué me desamparaste?

[CENTURIÓN DE ANÁS]:

A Elías llama, veremos si viene a librarlo.

CRISTO:

Tengo sed.

(Levantado los ojos al cielo le dan el vinagre en la esponja.)

CRISTO:

Ya se cumplió y consumó la obra de la redención.
(Levantando los ojos al cielo, en voz alta dice:)

CRISTO:

Padre eterno, en tus manos encomiendo mi espíritu.
(Un soldado le da la lanzada.)

CENTURIÓN:

Verdaderamente este hombre era el hijo de Dios.

Fin

Obras citadas

“Habla a los cielos y a los hombres mira”: los sonetos al Calvario de Juan de Palafox y Mendoza. Editado por José Pascual Buxó. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001.

ARMIJO CANTO, Carmen. “Colocación de los pronombres átonos lo, la, le durante los siglos XVI al XIX en documentos mexicanos”. *Scripta Philologica. In honorem Juan M. Lope Blanch*. Coordinado por E. Luna Traill. vol. I. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1992.

BONIFACIO, Alonso. *Carta del Padre Alonso Bonifacio, Rector del Colegio de la Compañía de Jesús de México, a los superiores y Religiosos de esta provincia de la Nueva España: acerca de la muerte, virtudes, y ministerios del P. Pedro Ihoan Castini*. Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1664.

DE GRANADA, Luis. *Rethórica eclesiástica o de la manera de predicar*. Imprenta de Juan Jolis y Bernardo Pla, 1778.

DE LA ROZIERE, Sonia. *México: Angustia de sus Cristos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967.

DE LARREA, Francisco. *Disertación sobre las representaciones teatrales de la Pasión de Jesucristo a propósito de la obra Passio Domine Nostri Jesuchristi*. Archivo General de la Nación, ramo Inquisición, vol. 1072, exp. 10, 1768.

DE LETONA, Bartolomé. *Perfecta religiosa*. Editado por la Viuda de Juan de Borja, 1662.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Iberoamericana-Universidad de Navarra-Vervuert, 2006.

FIERRO, Cristóbal *et al.* *Prohibiciones a las representaciones de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*. Archivo General de la Nación, ramo Inquisición, vol. 1072, exp. 10, 1768.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. “El teatro religioso”. *La literatura perseguida por la Inquisición*. Grijalbo, 1991.

HORCASITAS, Fernando. “La Pasión del Domingo de Ramos”. *Teatro náhuatl. Época novohispana y moderna*. Vol. I. 2ª edición. Prólogo de Miguel León Portilla. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

LEYVA, Juan. *La Pasión de Ozumba. El teatro religioso tradicional en el siglo XVIII novohispano*. Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2001.

MORENO DE ALBA, José. *El español en América*. 3a edición. Fondo de Cultura Económica, 2001.

Passio Domini Nostri Jesuchristi. Archivo General de la Nación, ramo Inquisición, vol.1072, exp. 10, 1768.

VALADÉS, Diego. *Retórica Cristiana*. 2a edición. Introducción de Esteban J. Palomera. Preámbulo y traducción de Tarcicio Herrera Zapién. Fondo de Cultura Económica, 2003.

VALVERDE RAMÍREZ, Marisela. “Ignacio Berben, pintor en la Nueva Galicia”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 79, 2001, pp. 171-178.

VICTORIA, Antonio. *Censura contra la Passio Domine Nosstri Jesuchristi*. Archivo General de la Nación, ramo Inquisición, vol. 1072, exp. 10, 1768.

VIVEROS, Germán. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2001.

_____. “Representaciones indígenas de la Pasión en un pueblo novohispano: Xochitlán”. *Des-tiempos*. Mayo-junio de 2008, <<https://books.google.com.mx/books?id=G30GG1r1EB0C&pg=PA226&lp-g=PA226&dq=%E2%80%9CRepresentaciones+ind%C3%ADgenas+de+la+Pasi%C3%B3n+en+un+pueblo+novohispano:+Xochitl%C3%A1n%E2%80%9D&source=bl&ots=CXqeaY2mJF&sig=ZUMfE5Peh15j6kQuamJuksIdQe}Y&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiA8cTutbvWAhUCSSYKHbz8B88Q6AEISjAM#v=onepage&q=%E2%80%9CRepresentaciones%20ind%C3%ADgenas%20de%20la%20Pasi%C3%B3n%20en%20un%20pueblo%20novohispano%3A%20Xochitl%C3%A1n%E2%80%9D&f=false>>



MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA