

FRAY JOAQUÍN BOLAÑOS, *La portentosa vida de la Muerte*. Ed., introd. y notas de B. López de Mariscal. El Colegio de México, México, 1992; 409 pp.

La muerte no es un tema literario. Aun si se le considera desde el punto de vista limitado de la literatura, la muerte es algo más que un tema: es el ámbito propio de la escritura y el horizonte póstumo de la lectura. Los muertos también leen. Era un lugar común del espiritismo imaginar unos ojos invisibles leyendo, detrás de los nuestros, el libro que tenemos en nuestras manos. A menudo se escribe para los muertos, pero los muertos también escriben, si nos atenemos, por lo menos, a los dictados de la escritura automática. Hay libros para los vivos y libros para los muertos. Uno de estos últimos, el *Barco Thödol* o “Libro tibetano de los muertos”, se lee en voz baja ante el cadáver, a su oído, dentro de una ceremonia destinada a transmitirle instrucciones concernientes al colapso de la muerte y a los acontecimientos ulteriores. El muerto se vuelve entonces —en un fenómeno límite de la historia de la lectura en voz alta— oyente silencioso.

La cultura literaria novohispana (no sé si la cristiana) desconoce esos ejemplos extremos. Bastaría, no obstante, revisar el *Periquillo Sarniento*, con su recurso constante al poderoso *memento mori*, con su estructura testamentaria (Cros<sup>1</sup> *dixit*) y su carácter de escritura agónica y lectura póstuma, para sentir el aliento de la muerte en la letra y las letras novohispanas —*ars moriendi* barroco, popular, cristiano, que se inscribe ya, desde un principio, como un *ars scribiendi*.

Ningún libro como *La portentosa vida de la Muerte*, de fray Joaquín Bolaños, nos ayuda a entender esa poética, esa estética de la muerte novohispana. Sátira y meditación, imagen visual y alegoría, sermón e improvisación, copla, décima y *grafitti* —todos estos elementos se entrecruzan en la ficción mestiza de Bolaños, que alterna lo solemne y lo chusco, lo trágico y lo cómico, lo terrible y lo grotesco, en un libro que a ratos se incluiría en nuestra “antología del *humor negro*”. No en balde la única referencia que se ofrece (o que nuestra ignorancia le ha ofrecido) son los grabados de Posada, y en particular sus “calaveras”, evidentemente herederas (¿por qué caminos?) de las que ilustran la obra de Bolaños.

Hace falta algo más que una burda afirmación nacional, folklorista, para apropiarse, en un sentido psíquico, cultural, literario, de *La vida de la Muerte*. Ni el texto de Joaquín Bolaños, ni las estampas de Francisco Agüera han sido objeto de un estudio correspondiente al valor *imaginario* del libro. En su tiempo, fue censurado; luego, se olvidó; más tarde, se recuperó, con las mismas censuras. Hace unos años se publicó en facsímil.

<sup>1</sup> Cf. EDMOND CROS, “Structure testamentaire et discours réformiste dans *El Periquillo Sarniento*”, en *De l'engendrement des formes*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1990, pp. 149-176.

mil, con la censura fundadora de Alzate, para volver al olvido otra vez —juego de espejos fatales de la Muerte.

Dos siglos después de que Bolaños diera a la prensa su libro, Blanca López de Mariscal nos entrega una edición anotada, acompañada de un estudio crítico rico en informes y en discusiones. El rigor del trabajo es indudable, aunque pueda pecar de excesivo en lo que se refiere a la señalización del texto (que dificulta la lectura) y a algunas notas biográficas (que la desvían). La puntuación no es siempre la adecuada, sujeta como está a la fluctuación entre la puntuación original y la moderna, y más generalmente, entre una forma de “puntuar” que obedece a una *entonación* de la lectura, y otra que pretende retratar la corrección gramatical, sintáctica.

Fuera de estas dificultades técnicas, por lo demás menores, la edición que comento nos ofrece una aportación fundamental: el manuscrito descubierto en los archivos franciscanos del convento de Guadalupe, Zacatecas, por Blanca López de Mariscal, elaborado por un copista y corregido por el autor, con *variantes* menores (pero significativas) con respecto al impreso original. En palabras de la editora, estas variantes obedecen a tres tipos de “exigencias”: lingüísticas, estilísticas y “culturales”. Veamos el caso de las últimas:

Tenemos por un lado una obra enfocada a la meditación, que necesariamente tendrá que pasar por una serie de censuras, y por el otro el sentido del humor incontenible del padre Bolaños. Si observamos detenidamente las correcciones hechas por el autor nos damos cuenta de que, en todos los casos, las ideas que aparecen en el manuscrito y que han sido suprimidas en la edición de 1792 resultan demasiado atrevidas, y en algunos casos hasta irreverentes para la moralidad de la época (p. 57).

Vale la pena preguntarse si (como éstas) las otras “correcciones” no son fruto de una “autorregulación” (*id.*), o lo que es lo mismo, de la *autocensura*. Quien quiera averiguarlo sólo tiene que confrontar las variantes del texto. Las cosas “regulables” no conciernen únicamente a la ideología, la ortodoxia, la doctrina. A veces se reducen a un énfasis insignificante en las modalidades de lectura, aunque no involucre nada más que fumarse un cigarro después de un padrenuestro:

[*Impreso:*] Concluyo el presente capítulo para pasar al siguiente; reza un Padre Nuestro...

[*Manuscrito:*] Concluyo el presente capítulo para pasar al siguiente. *Refresca tu cabeza con un poco de tabaco (si lo tienes)*... y reza un Padre nuestro (pp. 57-58).

Son pocos los detalles conservados de la vida de fray Joaquín Bolaños. Se sabe que fue hijo natural (p. 11) y tomó el hábito de San Fran-

cisco en el convento de Guadalupe, Zacatecas, “punta de lanza de la evangelización de los territorios del norte” (p. 12). Esta última circunstancia se *filtra*, por así decirlo, en el octavo capítulo de la obra, en que *Celebra la Muerte un conciliábulo para deliberar sobre la materia de poblar cuanto antes las colonias de la Tierra Adentro*. Allí, la Muerte confunde sus rasgos con los del Imperio hispánico, que puebla las tierras conquistadas de muertos y sepulcros:

Habiendo yo sido exaltada a la monarquía universal sobre todos los vivientes, estantes y habitantes en las más remotas partes del universo, aunque sean de diferentes naciones, distintos dogmas y costumbres..., me veo en el empeño de llevar a debido efecto mis intentos a pesar de la humana naturaleza y de poblar cuanto antes las colonias de *tierra adentro* de cadáveres y esqueletos, moradores propios para habitar y cultivar los *países baxos* de los sepulcros (pp. 141-142; las cursivas son mías).

Si esta macabra alusión a los “territorios del norte”, familiarmente conocidos entonces como “la Tierra Adentro”, y más, a los Países Bajos (rebeldes a la “monarquía universal” de los españoles); si esta demoníaca alusión es fruto de una chusca voluntad de escarmiento o emerge de las profundidades del inconsciente, no podemos saberlo: la sátira recobra aquí toda su fuerza ambivalente. Lo que no podemos ignorar es que la *letra* (que con sangre entra) transfiere a un ámbito político a la “aljabá” —herencia *romancesca* de los misioneros.

Cuando Bolaños publicó su obra, fue objeto de una violentísima censura por parte de José Antonio Alzate, ardiente defensor de un espíritu ilustrado en las letras. (La crítica fundadora de Alzate debiera haberse incluido, por cierto, en un apéndice del libro.) Blanca López de Mariscal piensa, con toda razón, que los términos de esta censura se explican por el “racionalismo” de Alzate y su rechazo del espíritu barroco que inspira la obra (p. 47): fruto de “un paladar muy estragado”, como las “comedias” de Calderón, *La portentosa* transgrede los valores del sentido común y del “buen gusto” (p. 48). Pero ¿no existirían otras razones, insidiosamente políticas, para borrar la memoria del libro? ¿Qué sustratos imaginarios se mueven al leerlo? Tratar a la muerte “con gracejo” es algo que perturba profundamente a Alzate, y tratar a la muerte “con gracejo” es lo que hizo el rebelde Posada en sus estampas revolucionarias. Hablar coloquial, familiar, vulgarmente equivale a revolcarse en las *heces*, pero es la palabra coloquial, familiar, vulgar, la que le da una voz al *Periquillo*, la que ofende los oídos del censor de Lizardi y de Bolaños.

La suerte de la novela se juega en la palabra hablada. Y el asco fisiológico de Alzate ante cierta *entonación* de la lectura (o ante su *falta de tono*) no hace más que evidenciar la resistencia del académico frente a la “plebe novelera”:

Le resulta intolerable toda inclusión de registros de habla coloquial y, como buen ilustrado, considera que dicho estilo “no puede pasar. Mucho menos lo de que «en aquella junta presidida por el dios Baco habría borrachitos, borrachones y borrachos de todos tamaños». Semejante estilo debe abandonarse para que lo use la hez del pueblo” [p. 48, modifíco ligeramente la puntuación].

Precisando un poco, se diría que lo que realmente perturba los sentidos —oído, gusto, olfato, sentido común— de los intelectuales novohispanos es esa mezcla de registros de estilo que llega a convertirse en el programa del *Periquillo Sarmiento*, y que en otra parte he llamado “politonalidad” de la lectura<sup>2</sup>. Todavía en el siglo xx, el mismísimo Agustín Yáñez rechaza, con palabras que recuerdan las de Alzate y hablando de la obra de Bolaños, ese curioso mestizaje estilístico. Así lo constata Blanca López de Mariscal en una sección de su estudio dedicada a “La crítica del siglo xx”:

En cuanto al estilo del autor, [a Yáñez] le parece inapropiado que se mezclen “sin gusto registros distintos: sentencias literarias y refranes del vulgo; notas de humor y disquisiciones soporíficas; pasajes alambicados y sermones gerundianos”. Y, por último, [el mismo Agustín Yáñez] menciona que el autor incurre en “descuidos, chabacanerías, ineptias y disparates gramaticales” (p. 54).

Los *caprichos* y *disparates* goyescos, el “estilo chabacano” del cual se vanagloria Lizardi, el tono de humor negro de las *calaveritas* populares: todos estos elementos amenazan la autoridad del escritor y el pintor, de la imagen, del libro y la letra —sometiéndola a una “fluctuación” peligrosa, a esa aleatoria lectura callejera de la sátira novohispana.

Sería excesivo, sin embargo, atribuir al padre Bolaños una voluntad subversiva. El análisis introductorio de Blanca López de Mariscal no deja lugar a dudas en lo que se refiere a la intención reflexiva, meditativa de la obra. Su acertada discusión sobre el carácter de la novela novohispana subraya la experiencia moral —y “espiritual”— de la lectura:

La necesidad de novelar aflora, en muchos de los casos, en obras destinadas a la formación moral y espiritual de los individuos. La profusión de sermones, amonestaciones, y [el] tratamiento de problemas morales, pedagógicos y filosóficos, que siempre se han visto en estas obras como sus defectos, son en realidad su razón de ser, el verdadero origen de la obra. Y lo otro, la narración novelesca, la aventura y el personaje son artificios que se agregan a ella. Artificios [¿diabólicos, quizá?] en los cuales nos vemos obligados a buscar el origen de nuestra novela (p. 24).

<sup>2</sup> “El loro de Lizardi: lectura en voz alta del *Periquillo Sarmiento*”, *LMM*, 3 (1992), p. 24.

La novela no surge de una necesidad estética. No solamente *contra-hace* una experiencia real, y actualiza una experiencia verbal: ella misma es el *vehículo* de una experiencia espiritual, y en este caso, de la experiencia espiritual extrema —la experiencia de la muerte. De ahí la fluctuación y la teatralidad que Blanca López de Mariscal le atribuye a *La vida de la Muerte* (p. 34): la Muerte como máscara y ritual; las ansias de las postrimerías como escena ejemplar de la lectura.

*Memento mori*, lectura ritual, pintura emblemática: aspectos todos que se transfiguran en el plan de la obra de Bolaños, y que confluyen en el texto impreso (mezcla de sermón popular, poesía oral y sátira alegórica) como una meditación de la muerte, en el *momento* y el *lugar* de la muerte. *La vida de la Muerte* cumple, así, con una exigencia tripartita de la cultura novohispana: la ceremonia de la muerte, la educación de los difuntos, la nulidad de todo testamento. Queda, solamente, aquella “meditación emblemática” —aquel recuerdo sin vida, aquel *teatro de la memoria* de la muerte— que Santiago Sebastián ha establecido como una especie de arquetipo de la pintura novohispana<sup>3</sup> y que, valiéndose de novelarías, el fraile franciscano reconstruye como vehículo de “buen morir”, pero también de una “novela emblemática”.

Para la editora del libro, la “actitud de irreverencia” ante la Muerte —que ella cree descubrir, no sólo en la obra de Bolaños, sino también en los *Coloquios* de Eslava— “no es común en el comportamiento español” (p. 32). Habría, por tanto, que atribuir esa falta de respeto, esa conducta “irrespetuosa”, como sugiere Blanca López de Mariscal, a una influencia del “pensamiento mesoamericano” —al universo indígena (p. 32). Ahí se encontraría el origen de esa “Muerte mexicana”, “bastante malintencionada y perversa”; de esa “Muerte chapucera” y ansiosa de aliarse con el Diablo para arruinar a la “especie humana”: “lo que sí es propio de la Nueva España” (p. 35).

De qué modo la Muerte prehispánica penetra en la letra novohispana; a través de cuáles testimonios es posible afirmar que el “pensamiento mesoamericano” sí acepta ese vejamen de la Muerte; por qué las expresiones del vejamen —“dientes de haca”, “espantajo de higuera”, “rana desollada”, “estatua de palo”, “vieja clueca carcomida”— serían impropias de ese “comportamiento español” son cosas que quedan en la sombra.

Los coloquios de Eslava, es cierto, inventan una nueva *entonación* poética: una entonación mexicana. La figura de la *Muerte* que aparece en su *Entremés de la Vida y la Muerte* (si es lícito designar de ese modo el comienzo del *Coloquio XII*) es una expresión “espantada” del mismo *tono* mexicano que nutre, por la vía germanesca, el *Entremés de los dos Rufianes*. Pero quien traza esta figura alegórica, verbal y teatral, es el folklóri-

<sup>3</sup> SANTIAGO SEBASTIÁN, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, México, 1992, p. 142.

co *simple* de los entremeses españoles —encarnado en un pobre americano. Para encontrar al indio alegórico hay que asistir al *Coloquio de los Siete Fuertes*, en que la *Carne*, el *Mundo* y el *Demonio* “salen... con arcos y flechas, como chichimecas”<sup>4</sup>. Allí, el *Demonio* se alía con la *Muerte*, allí, las “flechas ponzoñosas” de los indios se vuelven aljabas misioneras; y allí, los “Siete Fuertes” coloniales se expresan en alegorías sacramentales:

MUNDO: ¿Qué hacéis, Carne y Demonio,  
capitanes escogidos?  
DEMONIO: Mundo, flechamos perdidos,  
de lo cual dan testimonio  
tanto muertos y heridos (*id.*).

Hay que escuchar el *Coloquio de la Pestilencia que dio sobre los naturales de México* para encontrar, de nueva cuenta, el vínculo de la Muerte imperial con el indio alegórico. Allí, la *Pestilencia* “sale... vestida de un justillo lleno de muertes”<sup>5</sup>, como una figura *real* en el sentido total del término. La *Muerte* es una mascarada: *Carne*, *Mundo*, *Demonio*, *Pecado*, *Conquista* y *Pestilencia*. Más allá del origen cultural, castellano o indígena, la figura de la Muerte organiza un extraño ritual (sacramental, político) que absorbe y libera la energía del exorcismo y el tributo. Es anarquía, pero también una máscara del Imperio:

PESTILENCIA: Todos atentos estén  
a ver mi trono real,  
y tema quien es mortal,  
porque yo destruyo el bien  
con la fuerza de mi mal.  
Para ser bien conocida  
del que me ve de esta suerte,  
sepan que soy flaca y fuerte,  
enemiga de la Vida  
y querida de la Muerte.  
Este basilisco fiero  
mata a todos cuantos mira;  
por mí la Muerte con ira  
hace las vidas terrero  
de las flechas con que tira.  
He triunfado de esta tierra  
como Reina vencedora,  
porque es aquesta mi hora;  
y de ver que le doy guerra

<sup>4</sup> FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed., pról. y notas de J. Rojas Garcidueñas, Porrúa, México, 1972, t. 1, p. 157.

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 143.

es la causa porque llora.  
 Yo soy la red barredera  
 en quien todo mal se incluye,  
 yo quien todo lo destruye  
 y doy muerte al que me espera  
 y también al que me huye.  
 Recréanse mis deseos  
 con el llanto y amargura,  
 conózcame la criatura  
 en las armas y trofeos  
 que traigo en mi vestidura... .

FUROR: Quedan pueblos asolados,  
 sin quedar a quien matar;  
 con razón puedo contar,  
 los brazos traigo cansados  
 de herir y destrozar (*ibid.*;  
 pp. 143-144, 158).

La “pestilencia” de 1576 mató a dos millones de indios y tocó a los españoles, señalando la muerte de una imagen —igualadora y “democratizadora” dice López de Mariscal, p. 36— de la Muerte. Junto a la vieja justiciera implacable, nace otra Muerte *chapucera* que enmascara y da voz a la injusticia. Esa es la Muerte del libro de Bolaños: imagen absoluta del poder absoluto —aunque su Imperio universal se cierna “sobre todo el género humano” (p. 121). Herejes, indios, moros, judíos: tal es el universo de sus víctimas —el *Imperio portentoso de la Muerte*. Y esa es la conjunción de la Muerte en tierras novohispanas: la actitud *chapucera* que parodia el absoluto de la Muerte, y la de “Vuestra Mortandad”, que mata con decretos.

Vale la pena citar extensamente una de esas sanciones. Su estilo abstracto no surge de una entonación popular, pero el tono parodia, cruelmente, la ley mortal de la escritura:

La muy poderosa emperatriz de los sepulcros, la enemiga belicosa de los vivos, la Muerte horrible y espantosa, la vengadora de los agravios de la humana naturaleza...

A todos mis vasallos descendientes de Adán, estantes y habitantes en mis dominios, que son a la presente y fueren en los venideros siglos en cualesquiera parte del orbe universo, os hago saber a todos los hombres que se visten de carne y sangre de cualesquiera estado y condición que sean..., esta mi real pragmática sanción que habré de llevar a debido efecto...

Siendo como sabéis, el imperio de la Muerte el más dilatado que se estienda de polo a polo y de cabo a cabo, y abraza todas las monarquías del mundo, y domina sobre todo el género humano... es mi voluntad que todos, sin

lograr alguno el privilegio de exclusiva, me habéis de pagar el tributo de vuestras propias vidas (p. 122).

Sería necesario volver al *Túmulo Imperial* levantado en la ciudad de México, cuando la muerte de Carlos V, para reconocer el modelo parodiado por el padre Bolaños. Allí, el monumento es el espacio (político y ritual) de la escritura; allí se genera la estampa, la calavera; allí se conmemora la muerte del Emperador. Allí los indios celebran la Conquista, Cortés “derroca” a los ídolos y “Montezuma” y “Atabalipa” se inclinan ante el Monarca: cadáver absoluto del Poder. Indios pintados e indios reales proclaman una eterna sujeción. Y el espectáculo se “cifra” en el Triunfo Imperial de la Muerte:

En el remate de todo el Túmulo se puso otra Muerte también de bulto, de tanta grandeza que de abajo podía muy bien verse. Poníase una corona imperial en la cabeza, dando a entender que es poderosa sobre todos los príncipes y monarcas, y con ella se remata y acaba todo lo que hay en el mundo...

Y luego, de cuatro en cuatro, cada uno según su preminencia, iban más de doscientos señores de los pueblos sujetos a estas cabeceras, muy enlutados, con silencio y muestra de tristeza; y por la misma orden, también enlutados, iban hasta dos mil, que todos eran principales y gente noble; porque la plebea... serían más de cuarenta mil<sup>6</sup>.

La *mexicana alegría* de la Muerte tiene raíces más sombrías que las que el folklore le atribuye. En los tiempos de la antigua religión, la *alegría* significaba sacrificio. Luego, franciscana sumisión. Pero la Muerte siempre fue la cara —a pesar de las burlas— del Poder. Por eso, la anarquía de la Muerte es otra cara de la servidumbre, un ritual estatal, *la* forma de aceptar todo decreto como barbarie sacramental:

Por tanto: he venido en decretar, que luego en aquel instante así como acabéis de espirar y me paguéis el tributo de la vida entre angustias, amargos parasismos, y mortales agonías, luego al punto sean arrojados vuestros cuerpos de vuestras mismas casas, y separados de vuestras familias, para que en el término de veinte y quatro horas y no más, sea entregado en poder de los sacristanes y sepultureros, a quienes damos plenaria facultad para arrojarlos a los horrores del sepulcro, pisarlos y cubrirlos de tierra (p. 122).

Máscaras y fluctuaciones, danzas y ceremonias emblemáticas. Más allá de la oscura discusión entre lo hispánico y lo indígena, lo que tenemos es materia teatral, católica y cruel, sacramental y artaudiana: una la-

<sup>6</sup> FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554. Túmulo Imperial*, ed., pról. y notas de E. O’Gorman, Porrúa, México, 1978, pp. 196-197 y 207-208.



tente dramaturgia ritual que hace falta recuperar cabalmente para inventar otro *teatro de la muerte*—que solamente podría articularse a través de las voces, los rictus y las *ansias* de la escritura novohispana.

ENRIQUE FLORES

Universidad Nacional Autónoma de México

JOHN W. KRONIK, y HARRIET S. TURNER (eds.), *Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de "Fortunata y Jacinta"*. Castalia, Madrid, 1994; 209 pp.

Los trabajos críticos recogidos en este volumen fueron presentados en octubre de 1987 en la Universidad de Harvard en un congreso celebrado bajo los auspicios de la Asociación Internacional de Galdosistas. Según exponen los editores del libro en su introducción, el objetivo unificador de la reunión era plantear la debida inserción de Galdós en la narrativa europea del siglo XIX, motivo al que se unió la celebración del centenario de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y un homenaje a Stephen Gilman, reconocido galdosista y profesor de la Universidad de Harvard, desaparecido en 1986.

Los artículos recopilados en este libro se agrupan en apartados: "La narrativa del primer Galdós-Galdós cuentista", "Lecturas de *Fortunata y Jacinta*", "Notas" (que reúne textos escritos por discípulos de Stephen Gilman) y, finalmente, "Coloquio: la originalidad de Galdós". A esto hay que añadir la conferencia inaugural del congreso a cargo de J. P. Stern, "*Fortunata y Jacinta* in the context of European realism" y la conferencia de clausura, "*Fortunata y Jacinta* en el vértice de la modernidad" dictada por Germán Gullón.

"*Fortunata y Jacinta* in the context of European realism", de J.P. Stern, es un extenso artículo, precedido de un breve resumen en español que no da idea cabal de lo tratado en el texto. Stern, especialista en literatura alemana y autor de un libro llamado *On Realism* donde comenta el clásico de Erich Auerbach, *Mimesis*, contextualiza la novela de Pérez Galdós en la literatura de su tiempo mediante un análisis de aquellas características que definen el realismo literario. Establece que el estudio de un texto considerado realista supone analizar las maneras en que el texto *crea* un mundo y cómo este mundo *se corresponde* con un mundo histórico dado, teniendo en cuenta que si algo caracteriza la literatura de la época son los vínculos sociales e institucionales del individuo.

Dentro del apartado dedicado al primer Galdós, M. del Pilar Palomo ("El artículo costumbrista y *La fontana de oro*"), estudia un artículo de Galdós aparecido en 1871 en *El Correo de España*—incluido como apéndice— para poner de manifiesto la estrecha relación del primer Galdós