

LAS ENCRUCIJADAS EN EL ARTE MEXICANO

—

Antonio Durán Ruiz
duran_ru@hotmail.com

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS, MÉXICO



Para citar este artículo:

Durán, A. (2018) Las encrucijadas en el arte mexicano. *Espacio I+D Innovación más Desarrollo*, 7 (17) 30-44. Recuperado de: http://www.espacioimasd.unach.mx/articulos/vol.7/num17/pdf/03_Arte.pdf

RESUMEN

En las expresiones artísticas de México aparecen con frecuencia las encrucijadas que, si bien remiten a un símbolo de presencia universal, adquieren en el contexto de este país rasgos propios. El presente trabajo es parte de un proyecto sobre la presencia de las encrucijadas en el arte mexicano, aborda algunas expresiones de considerable valor artístico: la escultura de Coatlicue, desde la perspectiva de Justino Fernández; el *Popol Vuh*; el *Memorial de Sololá*; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; algunas canciones de José Alfredo Jiménez, entre otros. Si bien el *Popol Vuh* y el *Memorial de Sololá* se crearon dentro del actual territorio guatemalteco, comparten la visión de las culturas mayas de México.

Palabras clave

Encrucijadas; Mesoamérica; Arte mexicano; Coatlicue.

THE PRESENCE OF CROSSROADS IN MEXICAN ART

— *Abstract*—

The idea of crossroads appears quite frequently in Mexican art, and, though a fairly universal symbol, within the context of the country's artistic expression it takes on its own particular features. The present work is part of a project concerning the presence of crossroads in Mexican art, and deals with a number of works of considerable artistic value, viz. the sculpture of Coatlicue, as interpreted by Justino Fernández; the *Popol Vuh*; the *Memorial de Sololá*; the novel *Pedro Páramo* by Juan Rulfo; various songs by José Alfredo Jiménez, among other works of Mexican artistic expression. Although the *Popol Vuh* and *Memorial de Sololá* were made in what is currently the country of Guatemala, they share the vision of the Mayan cultures of Mexico.

Keywords

Crossroads; Mesoamérica; Mexican art; Coatlicue.

Netzahualcóyotl escribió, en el siglo xv, que «de cuatro en cuatro nosotros los hombres, / todos habremos de irnos, [...]. / Como una pintura / nos iremos borrando» (José Luis Martínez, 1984, p. 203). El poeta de Texcoco parece indicar en estos versos que el hombre es un desleimiento continuo; sin embargo, como las flores, es bello en su transitoriedad; la vida presenta un agujero por donde se camina hacia su hermana gemela: la muerte; el cuatro indica su confluencia, el abrazo de sus fronteras.

En las encrucijadas los protagonistas arriban a los umbrales de la desaparición; se dice que La Llorona mexicana –cuya leyenda arraiga en la *Cihuacóatl*, la mujer-serpiente– abandonó a su hijo *Mixcóatl* en una encrucijada de caminos, a la que regresa frecuentemente para llorar por su vástago perdido, «pero sólo encuentra en ese lugar un cuchillo de sacrificios», dice Yólotl González Torres (1995: 38-39). Fray Francisco Ximénez (1999, p. 140) señala que uno de los ritos de los indígenas de Guatemala se llevaba a cabo en las encrucijadas:

Si los niños eran ya grandecillos íbanse juntos a las faldas de los montes, y si no los había a las encrucijadas de los caminos (*en estas encrucijadas de los caminos tenían y aún tienen hasta el día de hoy muchas supersticiones, como queda dicho*)¹ y allí comenzaban los padres a sacrificarse y sacar sangre de muchas partes de su cuerpo con unas piedras y navajas y enseñaban a los hijos a hacer lo mismo.

Allen J. Christenson, en su comentario al *Popol Vuh*, (2012, nota 176) afirma que, entre los mayas, las encrucijadas se consideraban peligrosas «por ser puntos focales de los poderes ocultos que pueden venir de cualquier dirección». Christenson dice también que Fray Francisco Ximénez «escribió que los k'iche' antiguos reunían ceremonialmente los pecados de toda la comunidad y los abandonaban en una encrucijada».

Tezcatlipoca, una de las deidades más enigmáticas del mundo náhuatl, representaba a la fatalidad, andaba en el cielo, en la tierra y en el infierno; se aparecía al hombre como fantasma, masa informe o sombra gris. Westheim (1985, p. 14) anota que los mexicanos le erigían asientos de piedra «en la encrucijada, lugar de la incertidumbre, donde el caminante duda qué camino tomar».

Justino Fernández (1959) demostró que la escultura de *Coatlicue*, obra cumbre de la historia indígena mesoamericana, corresponde a una estructura

1 Las cursivas son del autor.

fundamentalmente cruciforme, si se le mira de frente anterior y posterior; y piramidal, si se le observa lateralmente. La configuración de esta diosa cifra la cosmovisión de la sociedad azteca y de los demás grupos mesoamericanos.

Fernández observa que los componentes fundamentales de esta divinidad remiten a los números simbólicos y religiosos de dos y cuatro; dos estructuras básicas, dos garras, dos colgajes de plumas, dos colgajes de cuero, dos serpientes por cincho, dos cráneos, dos brazos, dos serpientes por manos, dos pechos, dos serpientes por cabeza, dos caras. Sus estructuras fundamentales cuentan con cuatro partes: la cruz con sus cuatro direcciones, cuatro partes componen la estructura piramidal, cuatro las uñas frontales de las garras, cuatro ojos sobre las garras, cuatro cabezas de águila o de serpiente cubren parcialmente los brazos, cuatro pulseras, cuatro partes forman los colgajes frontales de las pulseras, cuatro manos en el collar al frente y cuatro corazones, cuatro manos sobre hombros y espalda y dos corazones más, cuatro colmillos por lado tienen las serpientes de la gran cabeza, con cuatro ojos sobre las dos caras, y todas las lenguas de las serpientes son bífidas, así se vuelven cuatro en las cabezas de serpientes colgantes del cincho, cuatro en las serpientes que hacen de manos y cuatro en las que hacen de cabeza; cuatro son las plumas grandes sobre los colgajes de cuero. El número *cinco* aparece en los elementos del collar, pues al centro y de frente las cuatro manos y los cuatro corazones rematan en el cráneo colgante.

Justino Fernández dice que Coatlicue objetiva una concepción religiosa, cósmica, mítica, mágica y poética del pueblo azteca como heredero de viejas tradiciones de las culturas indígenas que la precedieron, que absorbió y enriqueció con sus propias creaciones; su estructura obedece a un orden primordial, mítico, por medio del cual el hombre debió sentir cierta seguridad ante el caos. Cuatro fueron los dioses principales, hijos del principio dual, masculino y femenino, que residía en *Omeyocan*, el lugar 2, y que tenía por nombres *Ometecuhli*, Dos señor, y *Omecíhuatl*, Dos señora. Los cuatro hijos de la divina e indivisible pareja fueron: *Tezcatlipoca*, representado por el color negro y correspondiente al Norte; *Huitzilopochtli* o *Tezcatlipoca* azul, que pertenecía al Sur; *Tezcatlipoca* rojo, también *Xipe* o *Camaxtle*, de la dirección Este, y *Quetzalcóatl* o *Tezcatlipoca* blanco, del Oeste. Por otra parte, el principio o pareja divina representaba la dirección central, arriba y abajo, el cielo y la tierra. Cuatro veces habían sido creados el mundo y el hombre, cuatro soles también, y cuatro cataclismos habían terminado con todo; se vivía en el quinto sol, el quinto mundo, destinado a perecer por temblor o terremoto. Esta concepción dinámica del mundo y del hombre, de creación y destrucción, daba a la existencia un sentido inflexible de caducidad, de muerte, pero también de resurgimiento constante.

Un rasgo central del cráneo humano que porta la *Coatlicue* radica, según Justino Fernández, en que se representa viva; su lugar en el ombligo de la diosa refiere a lo más central y profundo de la Tierra.

El autor de *Estética del arte mexicano* sostiene que para los mesoamericanos el mundo estaba construido sobre una cruz, sobre el cruce de caminos que conducen del Este al Oeste y del Norte al Sur. La cruz era el símbolo del mundo en su totalidad. Pero estos caminos tuvieron un sentido dinámico hacia lo desconocido: el misterio, porque el centro también significaba el cruzamiento de lo alto y lo bajo, que era la quinta dirección, con lo cual se completaba la concepción dinámica del espacio: la forma piramidal de ascenso y descenso, que va desde el fondo de la tierra, el mundo de los muertos, hasta el más alto sitio: *Omeyocan*.

Justino Fernández concluye afirmando que *Coatlicue*, por su expresividad artística y belleza trágica, está viva; no es una reliquia de nuestro pretérito sino que su presencia constituye una fuente de sugerencias que mueve nuestros intereses estéticos, históricos, vitales y mortales.

Rubén Bonifaz Nuño (1995, pp. 19-31) encuentra en la cultura olmeca el origen del quincunce o cruz de San Andrés, que abunda en la plástica Mesoamericana, el cual, bajo las diferentes formas de su representación (puntos, bandas cruzadas o enlazadas, cuadrado con círculo y cuadrantes interiores, aspas con variados centros, y otras más) han recibido de los estudiosos diferentes interpretaciones; sin embargo, no hay, hasta hoy, para ellas una cabal explicación teórica. En busca de tal esclarecimiento, y con fundamento en un texto antiguo cuya verdad se comprueba con abundancia de imágenes creadas en diferentes épocas y lugares de la cultura prehispánica, presenta una hipótesis: los cinco puntos del quincunce simbolizan el poder creador aplicado a la materia de la creación, así como el desarrollo evolutivo de ésta. El quincunce es símbolo de lo precioso, del cielo y la tierra: estos son el fruto inmediato del acto supremo del poder; es símbolo del espacio del mundo, porque el espacio es el ámbito que cobra su cabal sentido al poblarse con lo creado; es su movimiento: la creación no es un hecho estático, sino un proceso permanente; es símbolo de este mismo proceso: representa, en su punto central, la época presente, y en los restantes, la existencia de las épocas que la precedieron.

El quincunce así entendido, agrega Bonifaz Nuño, adquiere la plenitud de su significado en las imágenes donde se relaciona con las serpientes y el ser humano; aquellas representan a los dioses capacitados para la creación; éste, la entidad que les dio el impulso y les proporcionó la materia necesaria para

efectuarla. El hombre es condición sin la cual el universo no existiría; él es medio insustituible de su preservación y su desenvolvimiento.

El autor de *El cercado cósmico* hace referencia a un mito cuya interpretación aclara y establece el significado del quincunce. «Es el texto contenido en la *Histoyre du Mechique*, insustituible como clave para comprender los valores originales de nuestra antigua cultura.» He aquí el relato:

Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte: dos dioses, Çalcoatl y Tezcatlipuca, trajeron a la diosa de la tierra Atlalteutli de los cielos abajo. La cual estaba plena en todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las cuales mordía como bestia salvaje; y antes que la hubieran bajado, había ya agua, la cual no saben quién la creó, sobre la cual esta diosa caminaba. Viendo esto los dioses, dijeron: «Hay necesidad de hacer la tierra». Y en diciendo tal, se cambiaron los dos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa desde la mano derecha hasta el pie izquierdo, otra de la mano izquierda al pie derecho, y la oprimieron tanto que la hicieron romperse por la mitad, y de la mitas hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo.

Para Bonifaz Nuño, el texto expone el desarrollo de la creación universal. Sus elementos son cuatro: una previa junta de aguas sin creador conocido, dos dioses que se cambian en serpientes y una forma humana. «Cambiados en serpientes, los dioses –opuestos principios divinos de la creación- se llegan a esta forma, cuya vista los hizo sentir la necesidad de crear, y de esa forma humana, de su mismo cuerpo, hacen la tierra y el cielo.» En el instante de la unión de las serpientes divinas con la forma humana, se integra el poder creador de la suma versal. Ese instante se halla representado en la cultura mesoamericana por la imagen de la entidad llamada Tláloc por los nahuas, y cuya representación tiene origen en los olmecas. Pero, a continuación de ese instante, la creación se efectuó.

Imagínese, dice Bonifaz Nuño, ahora el momento donde ambos dioses, cambiados en grandes serpientes, se ponen a la tarea creadora: uno de ellos ase a la forma humana de la mano derecha al pie izquierdo; el otro, a la inversa, de la mano izquierda al pie derecho. Al hacerlo, señalan necesariamente cinco puntos: los correspondientes a las extremidades, manos y pies de la forma humana, y el central, aquel que sus cuerpos ofidios engendran al cruzarse en uno sobre el otro. Un punto en el centro; otros cuatro señalando los ángulos de una superficie ideal: allí está el quincunce o también llamada cruz de San Andrés. Esos cinco puntos representan el poder de los dioses que, aplicado a la forma humana, creará el universo. Son, de tal suerte, signos de la acción cosmogónica.

Bonifaz Nuño, basándose en el estudio de relaciones iconográficas y textuales, dice el quincunce fue inventado por los olmecas a fin de expresar sus concepciones fundamentales del hombre y del mundo, se transmitieron, guardando sus originales significados, a los ámbitos y los siglos de múltiples manifestaciones de la cultura mesoamericana.

El sentido de estas cruces no quedó totalmente sepultado en el pasado; aflora frecuentemente en rituales enmascarados con el símbolo de la cruz cristiana. Actualmente, diversos rituales en Chiapas lo son de encrucijadas; en Tuxtla Gutiérrez aún se observa una danza cuyos pasos trazan cruces. El Maestro Baile de la Mayordomía Zoque, Víctor Manuel Velázquez López, cuenta el simbolismo que tienen dos «danzas de carnaval», las cuales remiten a ciertos mitos nahuas sobre la creación del sol y la luna y también al *Popol Vuh*:

No solamente la danza de San Roque lleva cruces; por ejemplo el baile de Carnaval alude a los cuatro puntos; se danza una cruz parada; es decir, el cielo, la luna, el sol y abajo se halla el *Jocoshto* o el inframundo. Se danza hacia la salida del sol y hacia el ocaso; el penacho, o el personaje que lo lleva, debe hacer la reverencia hacia los cuatro puntos, no a los cardinales, pero sí a los cuatro puntos sagrados; aunque hacemos la danza para las virgencitas, hay otros puntos; ellas son las diosas; entonces se les tiene que hacer la reverencia, como un saludo; y es como se va formando el *Yomo-Etzé* para posteriormente ejecutarse la danza del *Napapok-Etzé* o Carnaval; se hace alusión a los cuerpos celestes y al inframundo, el *Jocoshto*, como decían unos viejitos, así le decían, que era el señor malo y estaba abajo. El *Yomo-Etzé* es la danza de la fertilidad; anteriormente todas las danzantes llevaban en la cabeza un sombrero; pero por cuestiones de que va pasando el tiempo, las personas lo dejaron de hacer, y se fue perdiendo hasta que sólo la señora del baile lleva el sombrero; ella es la que también hace y lleva el penacho y marca esos puntos: hacia el frente, hacia atrás y hacia los dos lados, ella junto con el penacho. Como esta fiesta es la más grande de Tuxtla, se unen las dos danzas; primero se da la danza de las mujeres y posteriormente la danza del Carnaval. Se danza desde el 30 de enero hasta el 2 de febrero, y de ahí se vuelve a danzar en unión hasta el 14 y el 23 de octubre. La del *Yomo-Etzé* hace el giro a la inversa de las manecillas del reloj; en medio hay una casita donde están sembrados regadillo, maíz, plátano y otras plantas; al término del doceavo, las viejas de Carnaval y los danzantes del *Yomo-Etzé* corren y adquieren uno de estos productos; le llamamos «La robadera», es sagrada; cuando ya están sentadas las vírgenes, podemos sembrarlos en los patios para tener buenas cosechas. Danza de Carnaval se le puso para que pudiera subsistir a la conquista europea, pero esta danza alude al tiempo, el sol y la luna. La niña, que es la luna, lleva cuatro espejos que son las cuatro fases lunares, y el penacho es el sol; ellos dos juegan un papel fundamental dentro

de la danza, desde su inicio hasta su final. La música empieza desde la mañana y termina por la tarde, al ocaso. Cuentan que estas mujeres, «las Viejas», son las muertas en parto que dieron a luz a un hijo guerrero; y los garabatos son para defender al sol y a la luna en su paso por el inframundo. El mundo está acá pero ellos van trascendiendo todo el tiempo; cuando llegan a pasar hacia la noche, ellas los ayudan a emerger para que pueda subsistir otra vez durante el día, la tarde y otra vez el ocaso. Los hombres se visten de mujer porque aluden a aquellas mujeres guerreras².

Jacques Soustelle (2012, pp. 164-166) dice que el centro es el punto de contacto de los cuatro espacios, de nuestro mundo y de la otra vida, la encrucijada por excelencia; las *Cihuateteo* y *Tezcatlipoca* aparecen por la noche en los cruces de caminos. Toda encrucijada es un punto ambiguo, peligroso e inquietante, donde llegan a chocar influencias diversas, donde las coyunturas de las apariencias pueden distenderse un momento para dejar lugar a lo extraordinario y a lo horrible que yace oculto detrás de las cosas que vemos. El mundo está constituido sobre una cruz, sobre el cruce de los caminos. Soustelle considera que a ese pasado remiten la cruz y los signos cruciformes entre los tarahumaras, también entre los indios que se han cristianizado y en los no cristianos.

Los ritos conjuraban el caos del mundo, permitía a las comunidades mantener su unidad, a no desorientar la ruta de su existencia. Muchos mexicanos que participaron en movimientos armados, como la Revolución Mexicana o el movimiento cristero, lo hicieron bajo el simbolismo de la cruz con su sentido aparentemente cristiano y dejaron la marca de ello en diversas canciones como «La cama de piedra»:

El día que a mí me maten
que sea de cinco balazos
y estar cerquita de ti
para morir en tus brazos.
Por caja quiero un zarape;
por cruz, mis dobles cananas,
y escriban sobre mi tumba
mi último adiós con mil balas.

2 Véase Antonio Durán Ruiz (2017, pp. 71-72).

El sujeto lírico de «La cama de piedra», añora partir con «cinco balazos» y que su sepultura tenga «por cruz» sus «dobles cananas», con las que se jugó la vida; es decir, como en el poema de *Netzahualcóyotl*, se va con el cuatro y el cinco, los números mágicos del México profundo. En el mural «Sueño tarde dominical en la Alameda Central» de Diego Rivera, la hebilla del cinturón de la Catrina luce el signo *Nahuiollin*, que representa al sol con los cuatro rumbos cósmicos y su centro. Este signo se halla, pues, sobre el ombligo de la Catrina, en el lugar del ser y del no ser.

Juan Rulfo (1997, p. 877) habló sobre el pensamiento profundo, relativo a la cruz, entre mayas tzeltales contemporáneos, durante una charla, en marzo de 1974, con estudiantes de la Universidad Central de Venezuela:

En Tenexapa³ tienen, como en todos los pueblos de esa zona, muchas cruces. Tienen unas frente a la iglesia, tienen otras por todos los caminos que entran al pueblo. Y siempre, al salir o al entrar, se arrodillan, se persignan y no sé cuántas cosas le dicen a la cruz. Y dice uno: «Hombre, ¡qué religiosa es esta gente!, ¿no?» Después supe, porque le pregunté a uno de los principales, a un mayordomo que era bilingüe: «-Oye, ¿por qué son tan devotos los indios aquí? Veo que cuanta cruz encuentran, allí se arrodillan y empiezan a rezar».- «No-dice-, no rezan. Las cruces son las puertas de los caminos; les piden a la cruz que se abra para dejarlos pasar, porque si no la cruz no los deja entrar ni salir del pueblo. Pero no rezan, no saben rezar».

Las cruces son las puertas de los caminos, de ahí parten los senderos del hombre y ahí confluyen. El mayordomo ofrece revelaciones fulgurantes porque las palabras que los tzeltales dirigen a las cruces, como la substancia poética de la que habló José Gorostiza, es mágica y abre los caminos interiores.

Las encrucijadas también juegan un papel central en las canciones de uno de los compositores más populares de México, José Alfredo Jiménez (2002, p. 91); ahí aparecen referidas con el número cuatro:

Cuatro caminos hay en mi vida,
¿cuál de los cuatro será el mejor?
Tú que me viste llorar de angustias,
dime, paloma, por cuál me voy.

3 Rulfo se refiere al pueblo tzeltal de Tenejapa, Chiapas.

La pregunta formulada en esta estrofa por el sujeto lírico es semejante a la consulta que los protagonistas del *Popol Vuh* (p. 54) hacen a los cuatro caminos en su viaje hacia el *Xibalba*, el mundo de los dioses de la muerte. Ante la duda de los viajeros, el camino negro les dice: «Yo soy el que debéis tomar porque yo soy el camino del Señor».

Otra canción de José Alfredo Jiménez (2000, p. 92) dice:

Me invitas una copa o te la invito,
tenemos que hablar de nuestras cosas.
No vamos a llegar a emborracharnos,
nomás nos tomaremos cuatro copas.

Cuatro copas suponen para el mexicano el viaje hacia una situación donde no actúan la razón ni el pudor sino, con frecuencia, los anhelos reprimidos; el sujeto lírico formula la invitación de salir del mundo de las razones y las convenciones para arribar a un lugar de libertad amorosa, más allá de la razón y de las leyes opresivas de este mundo.

En el *Popol Vuh*, los dioses gemelos *Hun Hunhpú* y *Vucub Hunahpú* recorren los lugares que conducen al reino de la muerte: escaleras muy inclinadas, orilla de un río que corre entre los barrancos *Nuziván Cul* y *Cuziván*, río que avanza entre jícaros espinosos, orilla de un río de sangre, un río de agua y un río de podre, la región donde habitan los pájaros *Molay* y, finalmente, la encrucijada de cuatro caminos. Las parejas toman, por último, el rumbo del camino negro.

Un sustrato de esto se halla presente en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (2007); el camino de Juan Preciado hacia Comala es parecido al de los muertos que se dirigen al *Mictlán* y al de los héroes mitológicos del *Popol Vuh* hacia el *Xibalba*. Juan Preciado se encuentra con el arriero Abundio en una encrucijada: «Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzan varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre» (p. 67).

En «Los Encuentros» comienza el extravío; el protagonista arriba a un tiempo y espacio laberínticos. Comala es al mismo tiempo el ombligo del mundo, el lugar donde confluyen y de donde parten los cuatro caminos, la encrucijada cósmica y, al mismo tiempo, la profunda encrucijada humana con sus cargas de soledad y angustia.

Las encrucijadas del arte contemporáneo mexicano, salvo en ciertas expresiones populares, presentan generalmente las encrucijadas en el

sentido negativo, como un desarraigo de la vida, como puertas que se abren para lanzarlos hacia tierras baldías.

En el mundo prehispánico, se observa que la marcha al inframundo lo es también hacia el renacimiento. En *Pedro Páramo*, sin embargo, la muerte es estéril. Abundio ya está muerto cuando se encuentra con Juan Preciado y se dirige hacia otra encrucijada: «Yo voy más allá, donde se ve la trabazón de los cerros. Allá tengo mi casa»⁴ (p. 71). Abundio vive en el ombligo de la soledad, en el centro de la nada, a donde no se puede llegar.

Comala remite a la mítica *Tulán*, de donde decían proceder los nahuas y los cakchiqueles. En *Memorial de Sololá* (1980, p. 48) se dice: «De cuatro [lugares] llegaron las gentes a Tulán. En oriente está una Tulán; otra en *Xibalbay*; otra en el poniente, de allí llegamos nosotros, del poniente; y otra donde está Dios. Por consiguiente había cuatro Tulanes ¡oh hijos nuestros!»

La Tula «donde está Dios» y la Tula de «*Xibalbay*» pertenecen a los dominios del cielo y del inframundo. En *Pedro Páramo*, se da el siguiente diálogo entre Juan Preciado y la hermana de Donis:

—[...]. ¿Cómo se va uno de aquí?

—¿Para dónde?

—Para donde sea

—Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá— y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. (p. 110).

Los personajes rulfianos deambulan, con su fe deshabitada, en busca de la redención, pero están lejos del mundo y de ellos mismos. Juan Rulfo presenta ese México que Octavio Paz (2008, p. 423) observa tan vivo, profundamente tradicional, atado a sus raíces y rico en antigüedad legendaria.

4 Gerald Martin, en su comentario a *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias (1981, pp. 429-430, nota 424), ofrece una explicación sobre la confluencia de cerros: «*Los cerros que se juntan* [...]. Sahagún nos relata que cuando moría un hombre o una mujer en el México antiguo, amortajaban al difunto con mantas y papeles y con algunos bienes materiales, y le decían lo siguiente: 'Veis aquí con que habéis de pasar en medio de dos sierras que están encontrándose una con otra' [...]. Iguales creencias persisten entre los actuales chortís de Guatemala».

Yo creo que la historia auténtica de una sociedad tiene que ver no sólo con las ideas explícitas sino sobre todo con las creencias implícitas.[...] Las creencias viven en capas más profundas del alma y por eso cambian mucho menos que las ideas [...] Lo que me interesó en el caso de México fue rastrear ciertas creencias enterradas.

Quien parece cifrar pictóricamente la realidad interior de los personajes rulfianos, sobre todo femeninos, es el cuadro «Tata Cristo» de Francisco Goitia; ¿por qué este título? ¿Qué miran esas mujeres? ¿Qué las hace sufrir? Paul Westheim (1985, p. 12) dio la respuesta: «Están llorando lágrimas de nuestra raza, penas y lágrimas nuestras, diferentes de la de los otros. Toda la congoja de México está en ellas.» Esas mujeres parecen representar a Cristo en el momento de sentirse abandonadas por Dios.

Las encrucijadas simbolizan al hombre estructurado por una falla fundamental; de acuerdo con la teoría de Lacan, hay un trazo, una marca de la falta ahí donde nace un sujeto. Cuando nace el sujeto, algo constitutivo se queda en lo oscuro y va a pulsar en el dolor de existir. La falta constitutiva del sujeto abre un vacío que no se colma; esta abertura constituye la errata en el corazón del ser que, según se observa en varios poemas de Rosario Castellanos, marca la lejanía con la unidad y, simultáneamente, su añoranza.

El vacío supone, según Jacques Lacan (2009, p. 807), la existencia del Objeto perdido, y es causa de la nostalgia de muerte. La vida crepita sobre la muerte anhelando la unidad perdida y recordada al nivel de la reminiscencia platónica. El sujeto, en tanto sujeto de la falla, lo es también de la soledad: «Esto porque el significante como tal, al tachar al sujeto, de primera intención, ha hecho entrar en él el sentido de la muerte. (La letra mata, pero esto lo aprendemos de la letra misma). Por esto es por lo que toda pulsión es virtualmente pulsión de muerte».

En el ámbito de la literatura mexicana, la poesía de Rosario Castellanos (2004, p.19) expresa la sensación de ese desamparo metafísico: «Abandonados siempre. ¿De qué? ¿De quién? ¿De dónde?/No importa. Nada más abandonados.» La plenitud es imposible. La falla fundamental no se colma, torna al hombre en clepsidra donde gotea la arena de la muerte y provoca el dolor de existir. La falta se vive: «La pulsión de muerte, dice Jacques Lacan (2004, p. 53), es sino darnos cuenta de que la vida es improbable y completamente caduca».

En la lírica de Rosario Castellanos, el hombre aparece desleído y extraviado en su propio laberinto, esencialmente desconocido y afantasmado por el tiempo, en permanente estado de moribundez: «[...] es animal de soledades, / ciervo con una flecha en el ijar /que huye y se desangra» (p. 177). Por la rasgadura constitutiva,

el hombre también es un crucigrama con gazapos; se halla en la encrucijada de caminos. La vida es la errata en el crucigrama porque no hay unidad, algo ha fallado, algo no embona, como se expresa en el poema «Valium 10»:

A veces (y no trates
de restarle importancia
diciendo que no ocurre con frecuencia)
se te quiebra la vara con que mides,
se te extravía la brújula
y ya no entiendes nada.
[...]
Y tienes la penosa sensación
de que en el crucigrama se deslizó una errata
que lo hace irresoluble.

La muerte vive muriéndonos como aparece en Muerte sin fin de José Gorostiza. En el centro de la cruz, el hombre camina entre el cielo y la tierra, la existencia es puesta en trance de vida y muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Asturias**, Miguel Ángel (1981). *Hombres de maíz*. Texto establecido por Gerald Martín. México: Fondo de Cultura Económica / Editions Klincksieck.
- Castellanos**, Rosario (2004). *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durán Ruiz**, Antonio (2017, enero-diciembre). Entrevista con Víctor Manuel Velázquez López. *Artificio*, 3. 71-72.
- Fernández**, Justino (1959). *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- González Torres**, Yolotl (1995). *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Editorial Larousse.
- Jiménez**, José Alfredo (2002). *Cancionero completo*. México: Océano / Turner.
- Lacan**, Jacques (2004). *Seminario 4*. Traducción de Eric Berenguer. Buenos Aires: Paidós.
- (2009). *Escritos* (t. 2). Traducción de Tomás Segovia. México: siglo XXI.
- Martínez**, José Luis (1984). *Netzahualcóyotl*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública.
- Memorial de Sololá**. *Anales de los Cakchiqueles* (1980). Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Popol Vuh** (2012). Traducción del quiché al inglés, notas e introducción de Allen J. Cristenson. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rulfo**, Juan (2007). *Pedro Páramo*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.
- Rulfo**, Juan (1997). *Toda la obra*. Edición crítica de Claude Fell. Madrid: ALLCA XX / Universidad de Costa Rica.
- Soustelle**, Jacques (2012). *El universo de los aztecas*. Traducción de José Luis Martínez (Cap. I) / Juan José Utrilla (Caps. II-IV). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ximénez**, Francisco (1999). *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapas y Guatemala de la Orden de Predicadores*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Westheim** Paul (1985). *La calavera*. Traducción de Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública.