



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

T E S I S

Mito y realidad en el pensamiento mexicano.

**El «mundo raro»
de José Alfredo Jiménez.**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Filosofía

Presenta:
Javier Nava Quintana

Asesor(a):
Dr. Juan José Monroy García

Toluca, Estado de México, 2024

INTRODUCCIÓN

En 2015 la Academia Sueca otorgó el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan. Entonces, por primera vez fue galardonado un autor por su obra musical y no por un producto poético, de cuento, ensayo o novela. A diferencia de reconocer una destacada producción en el campo de la literatura, la razón principal que expuso la Academia Sueca para conceder tal distinción al cantautor estadounidense fue la de haber creado una nueva expresión, sí poética, pero dentro de la gran tradición norteamericana de la canción.

Para ciertos círculos literarios resultó desconcertante la concesión de este galardón a un creador de contenido musical, sobre todo porque estimaron que en ese año gozaban de mayor reconocimiento otros literatos cuya obra era calificada como digna de esa distinción.

No es posible ocultar la influencia evidente de Dylan en el ámbito musical dentro de la cultura norteamericana. De hecho, puede ser concebido como un icono mundial dentro la canción popular (*pop*) en el Siglo XX, extendiéndole con ello al *rock* una dimensión profunda revolucionaria al mezclar sus poemas contestatarios con una armonía musical sencilla y digerible, alejada de la pretensión erudita de sus contemporáneos, aún los estadounidenses. Incluso, es innegable que la música de Dylan proyectó la dinámica de la experimentación musical a espacios nunca concebidos; pero lo cierto es que, en núcleos académicos cerrados, la elección de ese premio en 2015 podría ser calificada como un desprestigio a la institución del Nobel; era, pues, un atrevimiento al culto literario.

Por otra parte, independientemente del merecimiento cuya apreciación es subjetiva, se percibió «oficialmente» a la canción popular como una variante de la obra literaria. Es decir, dicha condecoración impulsó a la canción de autor (*cantata*) al campo de la omnisciencia intelectual despojándola del calificativo vulgar en los círculos literarios. A partir de dicho acontecimiento se puede catalogar de manera formal a la canción de autor como una contribución académica en el ámbito de las letras.

El caso de Dylan no es único a nivel mundial, de hecho, ésta fue una de las objeciones más enérgicas a la concesión del premio. Causa extrañeza que justo sea estadounidense la nacionalidad del primer galardonado en literatura cuya obra sea calificada como canción de autor. Otros casos similares que resultaron destacados en los orígenes de la cultura pop del

Siglo XX fueron los representados por Edith Piaf en Francia, Carlos Gardel en Argentina o David Bowie en Inglaterra, según sus respectivos contextos regionales.

México no es la excepción. José Alfredo Jiménez “es la institución de instituciones dentro de la vida mexicana gracias a su poesía popular”, refiere Carlos Monsiváis.¹ Su obra, es inicio, puente y llegada del caminante mexicano que cruza por la tierra inhóspita –socialmente hablando– simbolizada en el «mundo raro» de la inferioridad, la soledad y la melancolía que caracteriza a los coterráneos del Anáhuac.

Su producto inacabado no es otra cosa que la «canción de autor», cantata popular que es, a su vez, vernácula; dicho de otro modo, es una obra endémica musical de México que ya puede ser estudiada, incluso, por sectores literarios en la academia gracias a la nueva concepción nobeliana.

En su novela *El Dialecto de la Vida*, Fernando Savater afirma que José Alfredo Jiménez, es “el más estupendo poeta de México, con permiso del estupendo Octavio Paz”², pero ¿cómo pudo el filósofo español llegar a elucubrar dicha afirmación?

Pues bien, él mismo cuenta que, a principios de la década de los cincuenta del siglo pasado, Octavio Paz radicaba en París como agregado cultural de la embajada de México en Francia. Allí recibió una llamada nada menos que de Jean Paul Sartre el cual, por aquellos tiempos, enarbolaba la filosofía de la libertad, y era mundialmente reconocido por su célebre *El Ser y La Nada*, publicado en 1943.

Sartre era ya considerado un sabelotodo, existencialista, ateo y, por si fuera poco, comunista (calificativos que honran su memoria). Incluso, contrario al condecorado Dylan, en 1964 rehusó aceptar el Premio Nobel de Literatura al ser elegido para tal distinción, en gran medida, por su consabida novela *La Nausea*, de 1938.

Jean Paul Sartre gozaba entonces de fama mundial y ahora precisaba de platicar con Octavio Paz. Esta situación colmaría de alegría y orgullo al próximo Nobel mexicano y, básicamente,

¹ Cfr. MONSIVÁIS, Carlos, “José Alfredo Jiménez. ‘Les diré que llegué de un mundo raro’”, *La Jornada Semanal*, 30 de mayo de 1999.

² SAVATER, Fernando, *El Dialecto de la Vida*, Plaza & Janés Editores, S.A., Barcelona, 1985, 2ª edición, p. 161.

a cualquier otro en su circunstancia. Acordaron reunirse en casa del filósofo francés al día siguiente. Esto lo cuenta Savater a quien el propio Paz había compartido la anécdota:

bueno, éste se llevó en su portafolio su *Laberinto de la soledad* recién editado y un ciento de poemas que iban a formar parte de su “Libertad bajo palabra”, título que se le ocurrió en ese instante como un homenaje al gran pensador francés; el mismo Sartre le abrió la puerta, el filósofo llevaba puesta una bata que cubría casi toda su pijama y calzaba pantuflas; lo pasó a la sala, le sirvió café y sin más protocolo le dijo que lo había mandado llamar porque tenía interés en obtener la obra completa de un compositor de música popular mexicana llamado José Alfredo Jiménez; le extendió un álbum que Simone de Beauvoir le había mandado de México, ella llevaba más de dos meses viajando por ese país con un escritor que había conocido hacía unos años aquí en Chicago, Nelson Algren; Simone, que por cierto Sartre cuando se refería a ella la llamaba El Castor, le escribía casi todos los días y en una de sus cartas le había dicho que en ese álbum, muy de moda en México, había varias canciones que la remitían a él, sobre todo la que decía: ‘por la lejana montaña va cabalgando un jinete’; Octavio Paz se quedó perplejo, no sabía nada de ese tal José Alfredo; Sartre, para ver si se le refrescaba la memoria, puso una de las piezas en el tocadiscos. Se empezó a escuchar el mariachi y conforme iba surgiendo la voz del cantante, de Sartre salía un eco ronco con acento francés; por un instante Paz pensó que estaba soñando, que estaba dentro de una historia surrealista; Sartre, sin dejar de cantar, se levantó y empezó a caminar muy lentamente, llegó a la chimenea, puso sus manos sobre la cornisa y le salió una voz que parecía venir de lo más hondo del filósofo: ‘vámonos, donde nadie nos juzgue, donde nadie nos diga que hacemos mal, vámonos, alejados del mundo, donde no haya justicia ni leyes ni nada...’; Sartre, el escritor que no había leído a San Juan de la Cruz ni a Góngora ni a Lope de Vega ni a Quevedo, que no sabía de una poeta(sic) llamada Sor Juana ni de un intelectual prolífico llamado Alfonso Reyes, ahora se desgañitaba con los versos ni siquiera medianos de un tal José Alfredo..., Sartre seguía cantando con su rostro alzado y sus ojos completamente extraviados; Paz optó por abandonar el recinto sin despedirse, no quería sacar al anfitrión de su trance.³

Igualmente, señala Savater que, a los pocos días de ocurrido el acontecimiento embarazador, Carlos Fuentes visitó la embajada de México en Francia y comentó a Paz que estaba trabajando en un proyecto de novela sobre el Siglo XX mexicano; éste se limitó a recomendar que en el epígrafe colocara algún verso de ese «José Alfredo». Quizá la recomendación no haya sido atendida en *La región más transparente* publicada en 1958, pero sí lo hizo en *La muerte de Artemio Cruz* de 1962. Así se lee en el último de los epígrafes:

No vale nada la vida: la vida no vale nada.

³ ZATARAIN, Febronio, artículo: *Las nubes, Paz, Sartre y Savater*, en La Jornada Semanal de 25 de enero de 2009, Núm. 75.

- Canción popular mexicana.⁴

A fuerza de decir verdad, se justifica totalmente al acto por el que Carlos Fuentes ignora a José Alfredo Jiménez al no citar textualmente al creador de dicha frase: en el sector erudito, ya sea académico o vulgar –en el mejor sentido de la palabra– de México, el compositor guanajuatense gozaría a la larga de mayor fama, circunstancia que bien hubiera podido afectar el orgullo del escritor. Evidentemente, el verso de la canción *Camino de Guanajuato* por esa época no era aún popular; más bien, era atribuida a un cantautor cuasi desconocido cuya obra ya era distinguida por el mismísimo Jean Paul Sartre.

Salvo el semanario del diario mexicano *La Jornada* del que se extrajo esta anécdota, no existe constancia de que el encuentro entre Paz y Sartre haya acontecido realmente a inicios de la década de los 50's; menos aún, que Paz lo haya compartido a Savater. Al margen de ello, algunos datos son ciertos como el hecho de que Octavio Paz ya era un autor medianamente reconocido por su obra poética, y que de 1945 a 1951 radicó en París como tercer secretario de la embajada de México.

Además, Simone de Beauvoir había planeado un viaje a México con el escritor Nelson Algren, el cual se materializó en mayo de 1948⁵. Después de viajar por algunos lugares del interior de la República, partieron con destino a New York en julio de ese mismo año, según cuenta en su novela biográfica *La fuerza de las cosas* publicada en 1963. En los poco más de dos meses que duró el idílico viaje con el escritor estadounidense, no pudo haber tenido acceso a grabaciones en disco interpretadas por el propio guanajuatense. Esto, porque él grabó sus primeros fonogramas en 1950 en formato de disco *schellak* o «de pasta», a 78 rpm; su primer disco de larga duración (LP de 33 1/3 rpm) fue grabado después de 1953. Ya en el *Volumen 2*, de 1954, ciertamente estaba contenida la canción *El Jinete*⁶. Cabe aclarar que este tema, entonado por Sartre en la visita de Paz, fue grabado en 1950, primero, por Miguel

⁴ Cfr. FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Punto de Lectura, México, 2015, 19ª reimpresión, 1ª edición.

⁵ Cfr. DE BEAUVOIR, Simone, *La fuerza de las cosas*, Editorial Hermes, México, D.F., 1986, 1ª edición, 2ª reimpresión, pp. 192-195.

⁶ FLORES ESCALANTE, Jesús; DUEÑAS, Pablo, *Y sigo siendo el rey*, (compilación), Sony Music, México, 2013, 1ª edición, p 167.

Aceves Mejía, segundo, por Pedro Infante⁷ y, finalmente, José Alfredo Jiménez lo grabaría el 25 de noviembre de 1952, según el mismo documento consultado.

Con todos estos elementos, aun con la contrariedad señalada, la anécdota no puede catalogarse radicalmente como un suceso improbable. Por el contrario, en realidad puede asentarse que Octavio Paz, como cualquier mexicano que se jacte de serlo, tenía noticia de la obra de José Alfredo, quizá por los dichos de Sartre o, posteriormente, por la referencia de aquella atrevida afirmación de Savater. En todo caso, la cita que hace Carlos Fuentes quedó constatada gráficamente.

Como sea, puede sostenerse que ambos, Jiménez y Paz, quizá junto con Diego Rivera, son los principales expositores de lo que es la «mexicanidad» en las bellas artes. Además, algo innegable es que José Alfredo Jiménez forma parte esencial de la cultura mexicana con capacidad de exportación, por lo que, aun de oídas, es probable que Sartre haya tenido noticias de estos personajes y del mismo cantautor guanajuatense, por las referencias que muchos intelectuales franceses hacían de México y su mexicanidad, según los viajes que algunos de ellos habían realizado en el país.

En este contexto, se puede aseverar que la mexicanidad (ya distinguida en la Francia de mediados de Siglo XX) es la «cualidad de lo mexicano» y que bien puede ser objeto de estudio de una filosofía de lo mexicano. Abelardo Villegas se preguntaba si es posible una filosofía de esto; para responderse recurre al historicismo de Ortega y Gasset: “la verdad de todas las ciencias, y sobre todo la verdad filosófica, que más pretensiones de universalidad tiene, es circunstancial, es relativa al hombre que la pensó y a la circunstancia que es él mismo”⁸. Al amparo de esta premisa se concibe la formulación de una filosofía de lo mexicano, es decir, una filosofía sobre esta circunstancia que es «México»: una filosofía sobre aquello que es propio de México, de lo mexicano, de lo que es ser mexicano, cuya cualidad, en sentido platónico, es la mexicanidad.

Ante la doctrina del historicismo de Ortega y Gasset que traza el derrotero para sustentar una filosofía de lo mexicano con elementos de verdad circunstancial, se contrasta la validez de

⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁸ VILLEGAS, Abelardo, *La filosofía de lo mexicano*, UNAM, México, D.F., 1979, 2ª edición, p. 10.

una verdad universal. Es decir, el historicismo permite sostener que es posible una filosofía de lo mexicano entendiendo como lo propio de México aquella circunstancia en la que se circunscribe y en la que se desarrolla el «hombre» que estudia. Pero ello, únicamente permitiría verdades circunstanciales no universales, lo cual es inmanente a la filosofía calificada como universal por sí.

Ésta, *grosso modo*, no permitiría una verdad histórica, circunstancial. Sin embargo, recurre a la justificación pragmática, pues, Villegas aduce que las filosofías occidentales abstractas y trascendentales se han convertido en letra inútil y ociosa, por lo que es viable hacer una filosofía de lo concreto con miras en problemas más históricos que no desprestigien a la filosofía con tintes, incluso, esotéricos o fantásticos. Así, es posible colocar dentro del concierto de las filosofías occidentales una filosofía europea, la de España, e incluir también, una filosofía de lo mexicano.

En este contexto, es preciso identificar la diferencia entre filosofía de lo mexicano y filosofía del mexicano; entiéndase ésta como filosofía del ser mexicano. En lo inmediato de forma lógica se viene la idea de que la filosofía del mexicano está contenida en la filosofía de lo mexicano. Esto último es el género próximo y la filosofía del mexicano es la diferencia específica. Así, la filosofía del ser mexicano forma parte de un ámbito de conocimiento mayor que corresponde a la filosofía de lo mexicano.

La filosofía de lo mexicano responde, primordialmente, a la pregunta ¿qué es lo mexicano? Entendiéndolo como toda aquella cosa, o ente, a la que se le atribuya la calidad de mexicano (esto implica todo lo propio de México). Por otra parte, la filosofía del mexicano es una antropología filosófica del mexicano⁹ que responde a la pregunta ¿qué es el hombre mexicano?

Este estudio se limitará a hacer una filosofía del mexicano, y una de las primeras personas de quien se tiene constancia que realizó estudios sobre esto fue Justo Sierra, quien identificó tres ideas que persisten en el desarrollo de toda filosofía del mexicano: “la necesidad de investigar

⁹ Para fines académicos, cuando se advierta la palabra «mexicano», en masculino, se refiere a toda persona a la que se le atribuya dicha calidad, independientemente de su género. Lo mismo sucede cuando se emplee el concepto «hombre», que, sin pretender hacer un estudio de género, se referirá a lo que todo el género humano.

nuestra realidad mexicana, la de inventar las soluciones de nuestros propios problemas y la de no desconectarnos de lo universal.”¹⁰

Herederos de esta «nueva» tradición regional de hacer una filosofía propia «no occidentalizada», destacan principalmente los mexicanos Samuel Ramos, Emilio Uranga, el mismo Octavio Paz y, en los años recientes, Roger Bartra. Ellos han conformado esta filosofía del mexicano como una forma de resaltar los aspectos y elementos que pueden definir ciertamente lo que «somos» a partir de fundamentos racionales. Pero en el otro extremo existen otros personajes que aun sin saberlo hacían una antropología del «mexicano»: pictóricamente, como había mencionado líneas anteriores, se ubica Diego Rivera. También, en lo que interesa en este tema, acontece la obra poética-musical de José Alfredo Jiménez, cuya finalidad es describir ese mundo raro en el que, con resignación, habita él y toda aquella persona mexicana: “¿qué voy a hacer si he nacido mexicano y es mi orgullo echarme un trago a salud de una mujer?”¹¹

A reserva de aclararlo de mejor manera en los capítulos subsecuentes, se pretende someramente en esta Introducción, explicar cuál es ese mundo raro del que habla el cantautor guanajuatense; especialmente, por qué tiene el adjetivo «raro» ese lugar o «mundo» denominado México y que, a fuerza de recurrir a la ciencia de la cartografía, está política y etnológicamente bien definido.

Juzgar con el adjetivo duro de «raro» a este lugar llamado México, sólo podría ser concebible para alguien que es ajeno a este sitio. Entre mexicanos, en sentido estricto, México no es raro. Pero un mexicano que describe como rara la actuación del paisano es un visionario poco común. Este calificativo comunmente puede ser usado por alguien que no sea coterráneo. Incluso para los latinoamericanos México no es tan raro ya que comparten algunas características históricas como la lengua, la raza, el antecedente de la conquista, ciertos aspectos culturales, etc. Más bien, la rareza del mexicano es principalmente identificada por los europeos con quienes sí existen diferencias radicales.

¹⁰ VILLEGAS, Abelardo, *op. Cit.*, p. 13.

¹¹ *Sin futuro*, grabada por JAJ el 13 de julio de 1953. Las grabaciones entre 1950 y 1960, fueron hechas en los estudios de Discos Columbia de México, S.A. Aquéllas hechas a partir de 1961 corresponden a los estudios de RCA Víctor mexicana.

¿Qué de raro tiene este México? El común del mexicano, habitante ordinario del país, mira con toda «normalidad» el devenir de su contorno social. Por decirlo de alguna manera, se acostumbra al fenómeno de lo mexicano el cual está lejos de causarle asombro; está habituado al contexto y ha perdido la capacidad de sorpresa de todo lo que acontece. Pero no parece inverosímil que al hacer análisis un más poco racional, se concluya que México tiene el calificativo de «extraño» si se contrastan ciertos comportamientos sociales mexicanos con tamices medianamente lógicos. Jorge Ibargüengoitia describe con cierto espíritu socarrón algunos de estos comportamientos raros en *Instrucciones para vivir en México*, de los cuales, incluso, no se siente ajeno. Con modesta resignación comparte su admiración por este conspicuo país, si de excentricidad se hace referencia:

En primer lugar, debo admitir que, geográficamente hablando, México no tiene peros. Hay de todo. Hay precipicios, llanuras, montañas, desiertos, bosques, ríos que se desbordan, playas, etc. Todo esto cobijado por un clima relativamente benigno. Sobre todo, hay de dónde escoger. Si no le gusta a uno el calor, se va al frío. Si no le gusta a uno la montaña, se va al llano.

Nomás que tiene defectos. El principal de ellos es el estar poblado por mexicanos, muchos de los cuales son acomplejados, metiches, avorazados, desconsiderados e intolerantes. Ah, y muy habladores.

A la mayor parte de estas características, que son responsables, en parte, de que estemos como estamos, yo no les veo compostura ni a corto ni a mediano plazo.¹²

Para el intelectual europeo de la primera mitad del Siglo XX, México representaba un lugar desconcertante, enigmático y atrayente; había cierto deseo jovial de viajar a aquel lugar desconocido. De este modo, se aventuraron en la empresa personajes como Artaud, Eisenstein, Dalí, Breton y Beauvoir, entre otros; algunos más lo harán por necesidades de exilio.

En André Breton (1896-1966) se había generado una fascinación intensa por México lo cual avivó su deseo por viajar a América. Esta inquietud se cifra en *El indio costal*, un libro del francés Gabriel Ferry publicado a mediados del Siglo XIX, en París. En él se cuentan las

¹² IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Instrucciones para vivir en México*, Editorial Planeta, Sello Editorial Booket, México, 2015, 1ª edición, p. 59.

aventuras de un nativo durante la Independencia mexicana. Bretón afirmaba en *Recuerdo de México*¹³ que:

Una de las primeras obras leídas cuando aún era niño y a la que Rimbaud dice haber tenido acceso hacia la misma edad. Si no para él, al menos para mí, el amor de la independencia nació muy probablemente de la lectura de esa obra. En todo caso, la ficción y la historia se codean en ella a las mil maravillas.¹⁴

En 1936, mediante una carta a Luis Cardoza y Aragón —un poeta guatemalteco vecindado en México por aquellos años— solicita que le describa cómo es el país, ya que tenía la intención de visitarlo en cuanto las condiciones se lo permitieran. El poeta Cardoza responde en septiembre de ese mismo año y, entre otras cosas, relata lo siguiente:

El gran poeta André Breton me escribe pidiéndome una vista panorámica del arte entre nosotros y me dice de su inminente viaje a México y de su amor a esta tierra. Olvidemos los nombres, amigos europeos. Permitidme decir algo del perfil sin sombra de México.

No me acostumbro a México: nunca establece rutina en mí. Todo es imprevisto y nuevo y permanentemente como el cielo. Su orden es renovado cada día y siempre con algo de inaudito. Con el agua del río Heráclito por encima de los hombres, no soy el mismo nunca. No soy el mismo nunca, aunque quisiese serlo: me arrastra el impulso, los panoramas disueltos, y el río navega sobre playas inmóviles, a lo largo de sus largas riberas que flotan en su corriente antigua.

...

México es, poéticamente, como un inmenso parque teológico, con sus dioses sueltos, con sus fuerzas sueltas, siempre aclimatados y alertas. Las nubes se posan sobre los cerros y las playas, sobre los techos y las manos, sobre los parpados y el fondo de los lagos. Y los ídolos y todos generadores de amor y poesía saltan a su cielo. En ninguna parte tales expresiones pierden su dominio, su nobleza esbelta. Recuerdo dioses de otras tierras, cautivos en museos europeos, desaclimatizados y en derrota, con pasividad de animales con entrañas de serrín o de paja, o, acaso con vida humillada y vencida de animales degenerados en parques zoológicos.

Sería necesario, André Breton y amigos, que os enviase un poco de México mismo comprimido en una de esas piedras precortesianas, en uno de esos cielos petrificados. Aerolitos de una tierra inaudita, de

¹³ Las impresiones de su viaje quedaron plasmadas en un ensayo intitulado *Recuerdo de México* que se publicó en la revista parisina *Minotaure* en 1939, junto con unas fotografías de Manuel Álvarez Bravo. En México la traducción de ese texto apareció en el número 148 de la revista *Vuelta* dirigida por Octavio Paz, en marzo de 1989.

¹⁴ BRADU, Fabienne, *André Breton en México*, FCE, México, 2012, 1ª edición, p. 31.

una tierra de ensueño. Así sentiríais, amigos de Europa, algo de la formidable fuerza catalítica, algo de su gravitación particular y de su perenne generación de amor. Por el fervor vuestro, por vuestra necesidad de pureza absoluta, por vuestra desesperación, todas estas calcinadas florestas de símbolos reverdecen con nuevos frutos dulcemente fisiológicos.¹⁵

Ésta es la última imagen que tendrá Bretón de México antes de su llegada. El viaje se concreta y arriba a Veracruz el 18 de abril de 1938. Por ciertas artimañas del destino, Breton se hospedará en la casa de San Ángel de Rivera y Kahlo durante toda su estancia, en la que se verá satisfecha su curiosidad libertaria. Fabienne Bradu señala que, oficialmente, Breton impartirá conferencias sobre literatura y el arte francés del Siglo XVIII, misión que será respaldada por el representante de México ante la Sociedad de las Naciones y de la Universidad Nacional en Europa: Isidro Fabela.

El 13 de mayo de 1938 dicta la primera y única conferencia en el paraninfo de la Universidad Nacional cuyo tema fue *Las transformaciones modernas del arte y el surrealismo*¹⁶. La profesora francesa en historia del arte, Claire Lingenheim-Lavelle, destaca la famosa afirmación de Breton sobre México cuando concluyó la conferencia referida:

Je ne sais pas pourquoi je suis ici. Le Mexique est le pays le plus surréaliste dans le monde. J'ai rêvé du Mexique et je suis au Mexique. Le passage du premier au deuxième stade s'est réalisé dans ces conditions sans le moindre heurt. Pour moi, jamais auparavant la réalité n'a comblé avec une telle splendeur la promesse de mes rêves.¹⁷

En otra versión, el poeta francés aseveraría que México es “el lugar surrealista por excelencia”¹⁸. Con dos adaptaciones literales distintas, palabras más o palabras menos, el sentido de la afirmación puede considerarse legítimamente documentada¹⁹. Pero ¿por qué México era ya surrealista en la visión de Bretón?

¹⁵ *Ibid.*, pp. 33-35.

¹⁶ POLIZZOTTI, Mark, *André Breton. La biografía*, Turner Publicaciones, Madrid, 2020, p. 446.

¹⁷ “No sé por qué estoy aquí. México es el país más surrealista del mundo. Soñé con México y estoy en México. El paso de la primera a la segunda etapa se realizó en estas condiciones sin el menor contratiempo, para mí nunca la realidad había cumplido con tanto esplendor la promesa de mis sueños.” (Traducción del sustentante), LINGENHEIM-LAVELLE, Claire “Le mexique vu par Eisenstein” https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiredesarts/option/Tina_Modotti/2_Le_Mexique_vu_par_Eisenstein.pdf.

[Consultada el 31 de enero de 2024.]

¹⁸ POLIZZOTTI, Mark, *op. Cit.*, p. 441.

¹⁹ Incluso, algunos años después, Salvador Dalí, otro destacado surrealista, afirmaría en otra frase filtrada en el círculo intelectual esto: “De ninguna manera volveré a México; no soporto estar en un país más surrealista que mis pinturas”.

En su viaje atestiguó de manera presencial el desarrollo de una sociedad cuya cultura demostraba los postulados descritos en su artículo *Manifiestos del surrealismo*; de la lectura de éstos “surge claramente que el surrealismo no es simplemente una escuela literaria o artística; representa ante todo una concepción del mundo”²⁰. No eran simplemente afirmaciones descriptivas de un modelo artístico de inicio literario, pero aplicados de igual forma a la pintura, escultura y otras artes; eran, más bien, axiomas prescriptivos que evidenciaban que el arte sí puede expresar, en realidad, la libertad y la dignidad de los sujetos. Breton era, pues, un verdadero moralista de la literatura que defendía, principalmente, la libertad de crear y la libertad de amar.

Etimológicamente, el término aludido proviene del francés *surréalisme*, compuesto de la preposición *sur* cuya traducción es «sobre o por encima», más *réalisme*, es decir, «realismo»; para evitar confusiones en la definición, Breton propone, explícitamente, la siguiente:

SURREALISMO: Sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.²¹

La intención de este estudio preliminar no es realizar un análisis exhaustivo del surrealismo que pregonó Bretón. Antes bien, se trata de exhibir que es un modelo discursivo, contracultural en Francia, que altera el orden «normal» de las cosas en el arte y que adopta nuevos «valores» literarios: “André Breton no concebía la poesía sin rebelión”²². Las directrices de esta forma de hacer, en un inicio propio de la poesía, provenía del automatismo psíquico en el que, fuera de toda regla preconcebida, se borronea cuartillas con total menosprecio por las consecuencias literarias; es la expresión pura del espíritu de libertad que manifiesta el funcionamiento real del pensamiento: es una rebelión en contra del *estatus* normal de las cosas del arte en el que se manifiesta honestamente el espíritu.

Lo que interesa, básicamente, es exponer que este movimiento artístico-literario postula que toda forma de hacer arte debe sobrepasar la expresión de lo real reivindicando de forma

²⁰ BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, 2ª edición, pp. 8-9.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

²² MORA, Andrés, “André Breton: las defecciones surrealistas”, en <https://revistas.um.es/sh/article/view/250511/222011>. [Consultada el 31 de enero de 2024.]

radical la imaginación sin respetar parámetros lógicos, lo cual desemboca ineludiblemente en lo absurdo. Y éste es el punto central que se desea emplear: para Breton, México es el lugar por excelencia donde las cosas absurdas acontecen, pero no en un sentido peyorativo; la percepción de lo absurdo, contrario a lo racional, lógico o sensato, demuestra que el arte fue genuinamente creado.

De este modo, México no es el único país donde ocurre lo absurdo, pero sí donde suceden más situaciones absurdas; esto, básicamente, quiere decir que México es un lugar raro, o bien, es un «mundo raro» –uno de tantos que existen–, considerando el calificativo «raro» como antónimo de «normal».

Se dijo líneas anteriores que es posible concebir una filosofía del mexicano cuya pregunta central es qué es el mexicano; pues bien, la hipótesis principal en esto es que la creación literaria de José Alfredo Jiménez contiene una filosofía del mexicano que se sustenta en determinados símbolos, principalmente la Luna, que han acompañado el devenir de lo que se ha llamado México desde la época prehispánica hasta la actual. De ahí que se recurre al artificio literario de un «mundo raro» para designar al lugar denominado México, que es la constante de todo aquello que tiene calificativo de «mexicano». José Alfredo Jiménez escribió: “Les diré que llegué de un mundo raro”, es decir, de México.

Por lo demás, esta investigación aborda otros temas afines. En algunas ocasiones son tratados de manera ligera, principalmente los relativos al marco teórico que sustenta la hipótesis. Al ser asuntos estrictamente filosóficos, es innegable que sería preciso y justo abordarlos con mayor extensión dada la complejidad de las especulaciones empleadas. Sin embargo, se ruega la indulgencia del lector para desviar la exigencia hacia la real intención de esta investigación que es, fundamentalmente, resaltar filosóficamente la obra de José Alfredo Jiménez. Otro modo de decirlo se traduce en la afirmación siguiente: sí es posible analizar filosóficamente la creación literaria de este compositor dolorense.

Si bien los datos y afirmaciones filosóficas que se citan parecerían aglutinadas sin el necesario estudio teórico, no menos cierto es que otra intención subyacente de este trabajo es la de ubicar la obra del compositor en un contexto teórico y literario alejado de toda simpleza;

no por nada Carlos Fuentes, Fernando Savater o Carlos Monsiváis lo citaron con singular desenfado.

Adicional a lo anterior, la idea de analizar filosóficamente el tema planteado surgió del encuentro fortuito y –sobre todo– cotidiano, con su obra. En cualquier reducto de este mundo raro llamado «México», en los medios, en la plaza, en la plática, en términos generales, en el acontecer frontal con la cultura mexicana, diariamente el mexicano tropieza con una canción, una armonía, un verso, una imagen o una simple referencia, del compositor dolorense: ¿qué contiene la obra de este personaje que está inmersa profundamente en la cultura de este país?

Para resolver esta cuestión y para dignificar el verso de José Alfredo Jiménez se emplea como conducto este trabajo. Con apoyo en ella se pretende trasladar su obra de la vulgaridad ingenua del vicioso al análisis filosófico, por ello se acude a la indulgencia metodológica que proporciona la libertad del ensayo, en contraste con la rigidez formalista que exigiría diverso trabajo de investigación más riguroso y duro; también por ello, se pide su gentil comprensión.

Ahora, asumiendo que puede existir una antropología filosófica del mexicano, esta investigación se sustenta teóricamente en la definición que hace del hombre (ser humano) Ernst Cassirer en su antropología filosófica. El mexicano es también, consecuentemente, un animal simbólico, pero a diferencia de otros animales, este ser crea e interpreta sus propios símbolos. Éstos le son característicos y propios, lo que lo hace ser diferente de los demás seres vivos. Esta posición antropológica de Cassirer, principalmente lo relativo al símbolo y a las formas simbólicas, será lo tratado en el primer capítulo.

En el segundo se hará un análisis de la palabra o concepto que da origen al adjetivo calificativo denominado «mexicano», es decir, México. En este apartado se exploran las definiciones que han existido de la palabra México, y en especial aquélla que se asume como cierta para efectos de la presente investigación: la definición de Gutierre Tibón en la cual se involucra, de manera determinante, el concepto de «Luna». Asimismo, se destacarán los mitos, la mayoría prehispánicos, relacionados con la Luna y otros astros, los cuales inciden directamente en el desarrollo de la cultura y del ser mexicano, tales como la leyenda del Quinto Sol, el mito del nacimiento de Huitzilopochtli, el mito fundacional de Tenochtitlan y

los dioses nahuas, así como el *Nican mopohua* que contiene el mito de la Virgen de Guadalupe.

En el capítulo tercero se analizará la relación entre la cultura mexicana y el elemento natural «Luna», en el sentido e influencia que ha tenido este astro en distintas culturas, hasta arribar al estudio de relación entre la Luna y el ser mexicano.

En el capítulo cuarto se aludirán algunos estudios realizados por escritores nacionales respecto al mexicano y la cultura mexicana: Samuel Ramos, Octavio Paz, Emilio Uranga y Roger Bartra. Además de escudriñar en dicho contexto antropológico del Siglo XX.

En el capítulo quinto se destacan los símbolos mexicanos y las formas simbólicas mexicanas que hacen del mexicano diferente a los demás de su especie. En éste se hace una relación sucinta de los mitos mexicanos altivos, *metadiscursivos* y aquellos que se considera como tímidos.

El último capítulo se contiene el desenlace fundamental. Es decir, en él se postula que la obra de José Alfredo Jiménez consiste en una filosofía del mexicano cuyo simbolismo antropológico se centra en muchos elementos mexicanos, sobresaliendo el concepto «Luna». Por ello, se recurrió al recurso metafórico del mundo raro para designar al sitio denominado México que da nombre al calificativo aplicado al objeto de estudio: el hombre mexicano.

A manera de aclaración metodológica, las canciones de José Alfredo Jiménez que se citan en este trabajo fueron transcritas del libro *Cancionero. José Alfredo Jiménez*, del profesor José Luis Fabela García, publicado por Editorial Mexicana de Música Internacional en 2018; en dicho texto y para su pronta localización, las canciones se encuentran ordenadas alfabéticamente, por tanto, se obvia su referencia, dejando en la nota al pie únicamente la fecha en que fueron grabadas por su autor.

Aclarado lo anterior, se espera que se cumpla la expectativa metodológica requerida para defender esta tesis ante el sínodo que eventualmente se constituya y, así, obtener el título de Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma del Estado de México.

CAPÍTULO I

Antropología filosófica del mexicano

Todos los signos parecen indicar
que entramos en una época
dominada por el símbolo,
no por el análisis.²³

1. La antropología filosófica

No puede negarse que la filosofía ha tenido diversos objetos de estudio: definirlos o delimitarlos ya presenta, por sí, un problema filosófico. Desde la época presocrática se identificaban estos objetos sin que por ello se designara por aquel entonces, con una denominación específica, la disciplina filosófica propia de ellos.

Los filósofos de aquel tiempo fijaban su principal interés en la cosmogonía, en el *ἀρχή*, que era un concepto filosófico fundamental que significaba el comienzo del universo o el primer elemento de todas las cosas, es decir, principio, origen o sustancia de todo cuanto existe, aunque también sus investigaciones envolvían tanto el funcionamiento del mundo natural (agua, aire viento y fuego) como la sociedad humana, la ética, el gobierno y la religión. Ahora se sabe que aquella práctica filosófica puede considerarse como metafísica, que es el nombre que dio Andrónico de Rodas a la serie de libros de Aristóteles que concernían a lo que éste llamó «filosofía primera»²⁴. Estos textos estaban detrás de los ocho libros que tratan de la física (*φύσις*), por lo que, literalmente «metafísica» se refiere a las cosas que están detrás de las cosas físicas²⁵.

Platón, en los *Diálogos*, delimitaba el objeto de estudio de cada plática: retórica, amistad, amor, justicia, verdad, entre otros. Así, eventualmente, en las investigaciones filosóficas subsecuentes, al menos de occidente, la filosofía se ha ocupado de estudiar diversos objetos entre los que, en un momento determinado, se incluyó al ser humano.

²³ ELIADE, Mircea, *Una nueva filosofía de la Luna*, Editorial Trotta, Madrid, 2010, p. 16.

²⁴ Cfr. DÜRING, Ingemar, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, UNAM, México, 2005, 2ª edición, 3ª reimpresión, p. 914.

²⁵ Cfr. FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Tomo III K-P, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 2004, 3ª reimpresión, p. 2378.

En el Libro I de *Política*, siguiendo sus reglas lógicas de la definición «género próximo-diferencia específica», Aristóteles avizoró una de las primeras definiciones de hombre que se conoce: por naturaleza, un animal político²⁶. A partir de ahí, en el devenir de los estudios filosóficos, desde la Antigüedad hasta el Siglo XX, se han ofertado innumerables ocasiones para establecer una definición incluyente de lo que es el hombre. Estos intentos están encaminados a conseguir filosóficamente una definición universal.

Pero en los estudios filosóficos donde se estudiaban cosas que se consideraban externas al hombre (un modo de objetivismo), surgió la necesidad de resolver si este ser no determinaba o influía en la comprensión de los mismos objetos que estudiaba, es decir, si no ejercía una influencia en su conocimiento. Como consecuencia de lo anterior, se abandonó el estudio del hombre como una cosa distinta al sujeto que define. Ello propició que esta concepción externa se modificara radicalmente dando origen a un modelo de subjetivismo: una definición consciente de él hecha por el mismo hombre que define, que analiza, que aprehende, que conoce. Fue un nuevo esquema de autorreflexión. Descartes, al parecer, es el primero que hace una definición del hombre como objeto de sí mismo y no en tercera persona: “por lo tanto, no soy, pues, hablando con precisión, sino una cosa que piensa”²⁷.

Emmanuel Kant es heredero de esta forma de pensamiento. En su *Lógica*, describe el contenido de esa «ciencia» denominada filosofía en la que expone textualmente que la totalidad de su obra teórica se despliega al intentar resolver cuatro preguntas principales:

El contenido de la filosofía, en este sentido vulgar, da origen a las cuestiones siguientes:

- 1.^a ¿Qué puedo yo saber?
- 2.^a ¿Qué debo yo hacer?
- 3.^a ¿Qué se necesita esperar?
- 4.^a ¿Qué es el hombre?

²⁶ Cfr. ARISTÓTELES, *Política*, UNAM, México, 2000, 2ª edición, pp. I, 1253a 2-3.

²⁷ DESCARTES, René, *Descartes II, Meditaciones Metafísicas/Conversación con Burman/Correspondencia con Isabel de Bohemia*, Gredos, Madrid, 2014, p. 20.

La metafísica contesta la primera pregunta, la moral a la segunda, la religión a la tercera y la antropología a la cuarta. Pero en el fondo se podrían todas contestar, por la antropología, puesto que las tres primeras cuestiones se reducen en la última.²⁸

Así, en la cita textual se advierte que el tema sustancial en toda la obra kantiana es el problema del hombre, de su definición y de su concepto. Entiende que el conocimiento, la buena conducta y la esperanza, son atribuciones o acciones inherentes al hombre y nada más. Por consiguiente, no se pueden concebir estas facultades en autonomía, sino sólo con relación al concepto antropológico.

En términos muy superficiales, el prusiano sustenta la definición de hombre en su “*¡Sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!*”²⁹, de lo que infería que es un sujeto autónomo, que se manifiesta a través de la razón y de la libertad. A este respecto, Cassirer señala que “Kant nunca tomó el concepto de hombre natural en un sentido puramente físico o histórico, sino en un sentido ético y teleológico”³⁰.

Su investigación crítica-trascendental pretende de forma general constituir bases sólidas que fundamenten la ciencia newtoniana. A través de ello, explica cómo funciona el mecanismo trascendental sobre el cual el hombre llega a ser consciente de qué es posible conocer; en este caso, el fenómeno. Una vez que hay certeza de que, como hombre, es posible el conocimiento, lo arroja a la inexorable libertad en la que habrá de demostrar su sentido ético aplicando los imperativos categóricos. En esto se sostiene su definición de hombre como ser consciente de su razón y de su libertad.

Existen tantas definiciones, conceptos y posicionamientos relativos al «hombre» en la historia de la filosofía, unas más destacadas que otras. No es la intención profundizar sobre el tema en este punto. El propósito únicamente se ciñe a destacar la importancia que tiene el asunto antropológico en la filosofía; más aún, resaltar que la antropología especulativa es una vertiente relevante dentro de los estudios filosóficos. De lo anterior, se puede concluir, en este momento, que la antropología filosófica pretende responder la pregunta qué es el hombre (ser humano).

²⁸ KANT, Immanuel, *Tratado de Lógica*, Editora Nacional, México, 1981, p. 19.

²⁹ KANT, Immanuel, *Filosofía de la Historia, ¿Qué es la Ilustración?*, FCE, Colombia, 1998, 2ª edición, p. 25.

³⁰ CASSIRER, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, FCE, Ciudad de México, 2018, 1ª edición, 8ª reimpresión, p. 181.

Pero, como se dijo líneas arriba, es hasta inicios del Siglo XX donde la disciplina de la antropología filosófica adquiere su formalidad en la academia, por lo que en lo subsecuente el tema se ubica en el centro del análisis filosófico y ha desplazado, incluso, el discurso directo de la metafísica, al cual ahora se llega mediando la reflexión antropológica. Esto en gran medida se atribuye a Kant porque, desde él, el razonamiento especulativo no se hace de lo real o de la metafísica como cosa diversa, sino a partir de la subjetividad que significa la reflexión del hombre hacia el hombre en un sentido funcional.

Consecuencia de ello, evidentemente son los posicionamientos idealistas y los posteriores existencialistas donde la pregunta por el *ser* no es independiente o autónoma, sino que dicha pregunta ahora se extiende invariablemente al «ser de las cosas en el hombre». Dicho enfoque no hace más que reforzar la afirmación de Kant en el sentido que las grandes preguntas filosóficas se responden al tratar los temas del concepto y definición antropológica. Por ello, el contenido de la antropología filosófica ya incluye inexorablemente el pensamiento superior y todo modo de estudio metafísico o especulativo.

2. Ernst Cassirer y su antropología filosófica

Esta investigación tendrá como marco conceptual la antropología filosófica de Ernst Cassirer, principalmente, la concepción del símbolo y de las formas simbólicas. Por esa razón, con el único propósito de darle un sustento teórico, se expondrán algunas de las ideas principales de Cassirer sin profundizar en el tema, en el entendido que es una de las posiciones más complejas del Siglo XX en el ámbito de la antropología filosófica. Por esa razón, con la autorización del lector, se formulan como axiomas algunas de las aseveraciones especulativas que plantea en su discurso antropológico, no sin reconocer que en otras circunstancias dichas deducciones son objeto de un análisis exhaustivo y su correspondiente crítica.

2.1 Aproximación

Se puede considerar a Ernst Cassirer como uno de los herederos más reconocidos del pensamiento kantiano. Para comprender insipientemente cómo fue su relación con la crítica trascendental se considera necesario citar algunos de los rasgos álgidos de su biografía y obra.

Nació en Breslavia, Polonia, en 1874, en el seno de una familia judía, lo que en su momento determinaría su migración a diversos países con motivo de la persecución nazi. A los 18 años ingresó a la Universidad de Berlín donde centraría su quehacer en el estudio del Derecho. Su inquietud filosófica, literaria y, hasta cierto punto, artística, lo llevó a la Universidad de Leipzig y luego a la de Heidelberg. Mauricio Beuchot destaca que en 1894 se inscribió en un curso sobre Kant impartido por Georg Simmel, lo que influyó de manera determinante en su obra posterior³¹.

Por aquellos tiempos, los profesores Paul Natorp y Hermann Cohen habían comenzado un movimiento de estudios filosóficos cuyo principal elemento de unidad era el retorno a Kant: se le denominó neokantismo. Simmel lo remitió a los textos del mencionado Cohen y ahí se gestó la idea de ser su alumno en la escuela de Marburgo, hecho que se efectuó en 1896. Trabajó con él en su sistema filosófico basado, desde luego, en la crítica kantiana. Por su constante relación con la filosofía trascendental, advirtió algunas de sus inconsistencias las que pretendió superar en ese periodo y a lo largo de su vida, complementando, de manera magistral, la posición kantiana respecto de la teoría del conocimiento. A pesar de ello, su disertación doctoral versó sobre Leibniz con la supervisión y asesoría del propio Cohen³².

En 1903 regresó a Berlín donde inició sus propios estudios sobre el problema del conocimiento, por lo que hizo un recuento de toda la historia de la epistemología. Como resultado de lo anterior, y por insistencia de Cohen, en 1904 vieron la luz sus dos primeros volúmenes de *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*, mismos que fueron publicados en 1906 y 1908. Permaneció en Berlín hasta 1919, fomentando su bagaje filosófico. Pero con motivo de La Gran Guerra, Cassirer inició su exploración sobre los mitos sociales estudiados por el francés Georges Sorel (1847-1922), lo que constituyó el fundamento de su teoría de las formas simbólicas:

³¹ CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*, FCE, México, 2016, 3ª edición, 1ª reimpresión, p. 10.

³² Cfr. *Idem*.

Su lectura de Goethe le hizo ver que todas las formas más simbólicas (lenguaje, arte, mito y religión) son una síntesis del mundo y de la mente. Revelan la estructura de la mente humana; por eso él tenía que estudiar la estructura de las formas simbólicas, que, de hecho, era el estudio de la cultura.³³

Como se había mencionado, en 1919 dejó Berlín trasladándose a Hamburgo para impartir cátedras de filosofía en la universidad de aquella ciudad. En ese sitio continuó con su investigación sobre las formas simbólicas, misma que fue facilitada por la enorme biblioteca patrocinada por Aby Warburg y que, por aquellos años, se vinculaba con la Universidad de Hamburgo. El acceso a este gran acervo influyó determinantemente en su posicionamiento sobre la filosofía de la cultura. En 1920 publicó el tercer volumen de *El problema del conocimiento*, pero los efectos «Warburg» más notables fueron las publicaciones en 1923 del primer volumen de la *Filosofía de las formas simbólicas*, dedicado al lenguaje; del segundo volumen, referido al pensamiento mítico editándose en 1925; y, el tercero, en 1929, que trata sobre la fenomenología del conocimiento.

Mientras permaneció en Hamburgo, Cassirer publicó otros libros con cuyo pensamiento pretendió sobrepasar la extensión teórica de los estudios neokantianos forjando así, la posibilidad de que la teoría del conocimiento científico se abriera a la filosofía de la cultura y de la función simbólica. En marzo de 1929 surgió el célebre debate de Davos en el que “Cassirer defendió el punto de vista de la escuela de Marburgo contra la ontología existencial de Heidegger”³⁴.

El ascenso del nazismo en Alemania ocasionó que en 1933 Cassirer dejara Hamburgo y se exiliara en la Universidad de Oxford, Inglaterra. En 1935 se cambia a la Universidad de Göteborg, en Suecia, donde publicó, en 1937, *Determinismo e indeterminismo en la física moderna*, con lo que advirtió cómo la ciencia se encuentra sostenida en diversos sistemas de símbolos. Adicionalmente, en esa estadía escribe en 1940 *Las ciencias de la cultura*, y el último volumen de *El problema del conocimiento* que no sería publicado sino hasta 1950 en inglés, y en 1957, en alemán.

³³ *Idem.*

³⁴ CASSIRER, Ernst, *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y Cultura en la Europa del Siglo de las Luces*, FCE, México, 2014, 1ª edición, 1ª reimpresión, p. 16.

En 1941 se incorpora a la Universidad de Yale como profesor visitante. Ya en Estados Unidos, a petición de algunos colegas suyos según su propio relato, publicó *A essay on man*, traducida al castellano en edición del Fondo de Cultura Económica como *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. En ella hizo un resumen de su posición, además, expuso algunas adiciones y precisiones más a sus tres volúmenes de la *Filosofía de las formas simbólicas*. No volvería a Europa, ya que murió el 13 de abril, días antes de la rendición de Alemania en 1945. De este modo, puede percibirse que Cassirer dedicó sus esfuerzos especulativos al desarrollo conceptual del símbolo, de las formas simbólicas y de la filosofía de la cultura como antropología filosófica, sirviendo como apoyo teórico la crítica trascendental kantiana y su modelo funcional del conocimiento.

2.2. El fundamento de su epistemología

El pensamiento de Cassirer, como ya se vio, surge a partir del contacto que tiene con el movimiento de estudios filosóficos denominado neokantismo, que comenzó Natorp y Cohen a principios del Siglo XX. El influjo de la crítica kantiana se reflejará en toda la obra de Cassirer cuyo proyecto epistemológico se puede resumir, con suma ligereza, en los siguientes postulados:

- Defiende la teoría de la construcción del objeto de conocimiento conformado por las impresiones recibidas por el sujeto desde el exterior.
- Extiende el criticismo kantiano aplicado a la teoría del conocimiento científico hacia otros modos de configuración del mundo, por lo que evoluciona de la «crítica de la razón» hacia una «crítica de la cultura».
- Esta crítica de la cultura hace necesaria la concepción de una capacidad exclusiva del hombre: la función simbólica.
- Su filosofía de la cultura se convierte en una antropología filosófica porque el estudio se centra en el hombre cuya actividad representativa es la creación cultural: el hombre es un animal simbólico.

Desde luego, estas primeras afirmaciones tienen sustento en los postulados fundamentales de la crítica trascendental kantiana de la razón; asimismo, con ellas se advierte que transita de los estudios neokantianos hacia un pensamiento que desemboca, a diferencia de Cohen y Natorp, en un análisis más original que corresponde al ámbito de la filosofía de la cultura. En el fondo reconoce que “la autognosis ha constituido el propósito supremo de la indagación filosófica”³⁵; es decir, toda filosofía, en realidad, es una antropología. Este presupuesto inicia con Descartes, pero para Cassirer, se afirma, tiene en Kant su punto más álgido al concebir la trascendentalidad. Por eso, la teoría epistemológica de Cassirer, convertida en filosofía de la cultura con sustento en Kant, invariablemente se convierte en una antropología filosófica.

Para Cassirer, en la historia de las ideas, desde Platón, la teoría del conocimiento ha planteado diversos posicionamientos más o menos redundantes. La idea central se ha limitado a plantear un acceso a la verdad explicada por medio de la teoría de la adecuación. Por ejemplo, en Platón, los sentidos se hallan separados del intelecto por un abismo infranqueable, es por eso que recurre a un artificio asociado a la teoría de la reminiscencia.

Por otro lado, Aristóteles se aparta de esta concepción platónica. Su posición epistemológica es la realista; según ella, hay cosas «reales» independientes de la conciencia. Asimismo, reconoce que existe un mundo sensible diferente al entendimiento, sin embargo, sí es posible el conocimiento real porque el sentido común permite identificar propiedades de entes allegados mediante la percepción. Ella es una especie de abstracción de la cosa en la que se distinguen sus tres elementos: sustancia, esencia y accidente; ahí se genera el concepto. Es, más bien, una forma de adecuación entre la razón interna y la cosa sensible con sus elementos.

Cassirer señalaría que esta epistemología aristotélica no hace diferente la manera de conocer de los animales a la de los humanos, por eso le llamaría una teoría biológica y no antropológica exclusiva de los seres humanos: el conocimiento en ambos tipos de seres es distinto porque sólo a los seres humanos les es posible hacer definición de cosas. Incluso Descartes, y los demás empiristas con sus evidentes diferencias, no distan mucho del discurso en el que únicamente es posible el conocimiento cuando se actualiza la adecuación del objeto

³⁵ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, FCE, México, 2000, 2ª edición, 19ª reimpresión, p. 15.

en el sujeto. En esencia, ésta es la posición central del realismo aristotélico. Más adelante, en Descartes, esto resulta evidente.

En otro sentido, lo que parece en Hume como un empirismo radicalizado es, sustancialmente, otra posición realista de la adecuación como teoría de la verdad. Para los empiristas, principalmente para el escocés, “las vivencias son cosas en sí mismas”³⁶ y, como no se puede tener vivencia de la sustancia, consecuentemente ésta «no existe». Si el estagirita precisaba que el «en sí» lo tenía la cosa, y los escépticos lo pusieron en las vivencias quitándolo del objeto y del sujeto, se está hablando que el empirismo no es sino un residuo de realismo.³⁷ Si bien puede aceptarse que este empirismo radical de Hume se convierte en un escepticismo, lo cierto es que en la relación de adecuación sus elementos sólo cambian de nombre, pues, en esta posición epistemológica, por un lado, se sigue teniendo al sujeto y, por otro, la cosa, que se transformó en la vivencia «en sí». La teoría de la adecuación de la verdad —el realismo— sigue estando presente: relación dual entre vivencia y sujeto.

Kant es quien viene a evolucionar esta teoría del conocimiento insertando sobre el problema la solución contenida en la relación indisoluble objeto-sujeto. Su análisis especulativo se puede considerar como una posición funcionalista porque subsiste una función del sujeto sobre el objeto («objeto para mí»); el resultado: la crítica trascendental³⁸. El proyecto epistemológico de Cassirer se edifica, en resumen, sobre dos bases kantianas:

- a) Predominio de la función sobre la sustancia³⁹.
- b) El sujeto construye el conocimiento.

Cassirer considera que el sujeto no adecua el conocimiento a la naturaleza⁴⁰. Antes bien, existe una capacidad de creación de conceptos cuya elaboración inicia, por así decirlo,

³⁶ GARCÍA MORENTE, Manuel, *Lecciones preliminares de filosofía*, Porrúa, México, 1973, 4ª edición, p. 151.

³⁷ *Cfr. Ibid.*, p. 152.

³⁸ “Llamo trascendental todo conocimiento que se ocupa, no tanto de los objetos, cuanto de nuestro modo de conocerlos, en cuanto que tal modo ha de ser posible a priori”. (KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, México, 2004, 22ª edición, p. 58.) Asimismo, García Morente afirma lo siguiente: “lo que Kant llama trascendental, es, pues, la condición que descubro en un objeto, pero que ha sido puesta o supuesta por el sujeto en el objeto, para convertirlo en objeto cognoscible”. (GARCÍA MORENTE, Manuel, *op. Cit.*, p. 204.)

³⁹ Para Aristóteles, la sustancia es la unidad que soporta todos los demás caracteres de la cosa; es decir, de la esencia y el accidente.

⁴⁰ “Por eso Kant define la «naturaleza» diciendo que «es la existencia de las cosas, en cuanto determinada por leyes generales.»” CASSIRER, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, p. 199.

cuando se reciben intuiciones⁴¹ en el entendimiento⁴² a través de sus formas puras: “el espacio y el tiempo constituyen la urdimbre en que se halla trabada toda realidad. No podemos concebir ninguna cosa real mas que bajo las condiciones de espacio y tiempo”⁴³. García Morente señala que las formas de espacio y tiempo no son trascendentes. No son propiedades que las cosas tengan por sí y en sí, sino que son propiedades que las cosas tienen porque el sujeto, con ánimo de conocerlas, las ha puesto en el objeto⁴⁴. Por eso, la del sujeto es una posición activa, es decir, funcionalista, no pasiva.

El concepto no es una copia de la *res*. Es, más bien, un producto elaborado en la razón del hombre, es decir, el sujeto es un constructor del conocimiento:

Hemos pretendido afirmar que todas nuestras intuiciones no son más que una representación fenoménica; que las cosas que intuimos no son en sí mismas tal como las intuimos, ni sus relaciones tienen en sí mismas el carácter con que se manifiestan; que si suprimiéramos nuestro sujeto o simplemente el carácter subjetivo de los sentidos en general, todo el carácter de los objetos, todas sus relaciones espaciales y temporales, incluso el espacio y el tiempo mismos, desaparecerían.⁴⁵

Cassirer sigue la idea de Kant en el sentido de que el objeto del conocimiento es la síntesis de esa cosa exterior que se percibe y de un concepto originado por el entendimiento. Igualmente, acepta que existe algo que no es posible conocer: el *nómeno*, cuyo conocimiento, a diferencia del *fenómeno*, es una pretensión inútil porque el entendimiento no recibe de aquél percepción alguna que «modificar» ni con la cual construir conceptos. No existe función que posibilite la creación de conceptos referentes al *noúmeno*. Por tanto, la razón no puede emitir un juicio que califique o defina a la cosa «en sí» (como le llaman los realistas):

El Ser Uno, al cual se aferra el pensamiento y del cual no parece poder desistir sin destruir su propia forma, escapa más y más al conocimiento. Se convierte en una mera X que, entre más enérgicamente afirma su unidad metafísica como «cosa en sí», mas escapa a toda posibilidad de conocimiento, para

⁴¹ “...la intuición es el modo por medio del cual el conocimiento se refiere inmediatamente a dichos objetos y es aquello a que apunta todo pensamiento en cuanto medio. Tal intuición únicamente tiene lugar en la medida en que el objeto nos es dado.” (KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, México, 2004, 22ª edición, p. 65.)

⁴² “La capacidad de pensar el objeto de la intuición es, en cambio, el entendimiento.” (KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, p. 93.)

⁴³ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, p. 71.

⁴⁴ Cfr. GARCÍA MORENTE, Manuel, *op. Cit.*, p. 204.

⁴⁵ KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, p. 82.

ser finalmente arrojada por completo al campo de lo incognoscible. Frente a este rígido absoluto metafísico, se encuentra, pues, el reino de los fenómenos, el campo propiamente dicho de lo que puede saberse y conocerse en su inalienable pluralidad condicionalidad y relatividad.⁴⁶

El sujeto crea el conocimiento a partir de la sensibilidad atribuida al reino de los fenómenos, pero evidentemente, no crea la realidad; esto último sería un posicionamiento del idealismo o empirismo absolutos. No crea realidad y tampoco la adecua, pero sí la interpreta convirtiéndola en «su realidad». El conocimiento es una «realidad interpretada» la cual, en estricto sentido, es una conformación y estructuración de todo el bagaje de intuiciones desordenadas recibidas por el sujeto: éste no adecua el conocimiento a la realidad y tampoco la crea, pero sí construye el objeto del conocimiento al momento de efectuar la función trascendental constituyendo su mundo.

Concibe, como Kant, que el sujeto cognoscente es una cosa distinta del exterior, es decir, hay posibilidad del conocimiento de eso porque, aunque existe relación inevitable en el proceso, no son una misma cosa sujeto y objeto⁴⁷. El hombre, en cuanto sujeto que conoce, está rodeado por la naturaleza, es decir, por una realidad la cual tiene que aceptar inexorablemente como algo *extra*. Él no la produce, pero tiene que interpretarla, y lo hace por medio de la función trascendental de la razón. Al ser un sujeto que no sólo recibe pasivamente el mundo exterior se convierte en un hombre «activo». El producto de esa «mecánica» racional, de esa actividad, no es una «cosa en sí», sino una representación traducida en una descripción objetiva de la naturaleza: en esto se fundamenta teóricamente el proyecto de su filosofía de la cultura.

2.3. El símbolo, la actividad simbólica y las formas simbólicas

Se ha visto que el asidero de la obra de Cassirer es la crítica trascendental kantiana. Esquivó los posicionamientos realistas y empiristas para sustentar que el hombre es un constructor del conocimiento y no un simple sujeto pasivo que copia el objeto. Aquél, entonces, es un constructor de conceptos y, consecuentemente, de «su verdad» respecto de la naturaleza. Esto implica, a su vez, que sea un sujeto activo en el mecanismo del acto cognoscitivo.

⁴⁶ CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*, p. 33.

⁴⁷ Únicamente en Dios es posible la unificación de objeto y sujeto, es la naturaleza unificada por así decirlo. Consecuentemente, ahí no es posible el conocimiento porque Él no conoce, sino que sólo es.

Éstos son componentes relevantes para entender su filosofía de la cultura. Justamente el símbolo, como lo concibe Cassirer, va a ser enclavado en esta función trascendental. Con ello va más allá de la explicación kantiana e inserta este adminículo epistémico para explicar otras formas de actividad humana mediante las que interpreta el mundo (aparte de la ciencia), es decir, la totalidad de la realidad.

Recoge del biólogo Johannes Von Uexküll, entre otras cosas, la idea de que “la realidad no es una cosa única y homogénea” sino que “se halla inmensamente diversificada, poseyendo tantos esquemas y patrones diferentes cuantos diferentes organismos hay”⁴⁸. Cada organismo tiene una forma peculiar de percibir la naturaleza y se halla adaptado totalmente a su ambiente, por lo que se puede afirmar que a cada especie corresponde un mundo propio. Además, los seres gozan de una estructura anatómica que contiene dos sistemas que conforman un círculo funcional. Uno es el «receptor» por el que la especie biológica recibe estímulos externos y, el otro, el «efector», que es aquél que reacciona a esos estímulos; la dialéctica entrambos les proporciona la posibilidad de sobrevivir. Cassirer se cuestiona si este esquema de Uexküll también se puede aplicar al ser humano en su mundo y no sólo a los animales. Es decir, si en el mundo humano se aplican sin diferencia alguna las leyes de los sistemas receptor y efector: la respuesta es negativa.

Cassirer afirma que el ser humano descubrió, por necesidad, un nuevo método para adaptarse al ambiente creando su realidad: “entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como un sistema simbólico”⁴⁹. Con ello, señala, el desenvolvimiento del hombre, a diferencia de los animales, resulta ser más complejo por cuanto hace a que la interacción con su mundo requiere de un sistema más, uno compuesto de símbolos: el ser humano no interactúa o se desenvuelve únicamente en su mundo, sino también tiene que interpretarlo. Para ello, es preciso hacer uso de su sistema simbólico porque su realidad es aún más extensa, sin olvidar que el hombre no solamente vive en una realidad más amplia, sino que habita en una nueva dimensión de la realidad patrocinada por el esquema simbólico.

⁴⁸ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

De este modo, mientras que los animales emiten respuestas inmediatas a los estímulos, el hombre tarda un poco más debido a este proceso intermediario donde el símbolo se halla impuesto entre el objeto y el sujeto. Existe, por tanto, una diferencia que no se puede cuestionar entre las reacciones orgánicas y las respuestas humanas. Del mismo modo, el proceso que da origen a esa respuesta humana –recalca– es insuperable. Luego, ya no habita simplemente en un mundo físico, sino que está condenado a interactuar, desenvolverse y desarrollarse, en un universo simbólico:

El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial.⁵⁰

La definición aristotélica de «hombre» se redujo a encasillarlo como un animal racional. Para Cassirer, esta definición es correcta pero también es incompleta. Según él, en términos de la lógica formal, la definición como «animal racional» se refiere exclusivamente al género próximo, por lo que la diferencia específica la obtendrá de esa característica a la que se encuentra inexorablemente condenado: el sistema simbólico. Consecuentemente, Cassirer ofrece una definición de hombre como un animal simbólico en la que se incluye su carácter racional, más no la excluye.

Asimilar la definición de hombre como animal simbólico no resulta ser una empresa sencilla. Cassirer acepta que esta definición, tomada a la ligera, bien podría aplicarse igualmente para la totalidad de los animales y no sólo al *homo sapiens*, razón por la cual decide profundizar en este tema. Primeramente, afirma que el animal simbólico desarrolla preferentemente dos actividades: el pensamiento simbólico que tiene relación con el sistema receptor y, por otro lado, la conducta simbólica, que implica todo el llamado sistema efector. Si se apuesta llegar hasta aquí, incluso podría afirmarse que la totalidad de los animales realizan únicamente estas dos actividades, sin embargo, esto no es correcto tomando como punto de partida la determinación conceptual del lenguaje.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 47 y vuelta.

Para explicar lo anterior, señala que en el lenguaje existen diversas capas «geológicas» debido a que está compuesto de diferentes elementos que ni biológica ni sistemáticamente se encuentran en el mismo nivel. En el primer sitio de estas capas, por así decirlo, se ubica el lenguaje emotivo que caracteriza a los animales, pero no es exclusivo de ellos porque una parte del pensamiento y conducta simbólica del hombre aún recurre a este lenguaje. En el mundo animal se localiza en abundancia este lenguaje emotivo. A diferencia del lenguaje humano que es evidentemente más sofisticado, no se encuentra en esa emotividad algún signo que posea una referencia objetiva o de sentido, con el que se evidencie, por ejemplo, la rabia, el terror, la desesperación, el disgusto, la solicitud, el deseo, las ganas de jugar y la satisfacción. Así, “la diferencia entre el lenguaje proposicional y el lenguaje emotivo representa la verdadera frontera entre el mundo humano y el animal”⁵¹. Por eso, los ruidos y gestos, propios del lenguaje emocional, que son producidos por los animales, no pueden considerarse jamás proposiciones descriptivas que designen objeto alguno; en cambio, el lenguaje proposicional contiene una carga de sentido total, a través del cual, el sujeto cognoscente confiere significado a su entorno, configura e interpreta su mundo; hace uso, pues, de un lenguaje semántico.

Es en esta diferencia donde inserta, por un lado, la idea de las señales y, por otro, la idea de los símbolos:

Señales y símbolos corresponden a dos universos diferentes del discurso: una señal es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido. Las señales son «operadores»⁵²; los símbolos son «designadores». Las señales, aun siendo entendidas y utilizadas como tales, poseen, no obstante, una especie de ser físico o sustancial; los símbolos poseen únicamente un valor funcional.⁵²

Pero agrega otra diferencia: un signo (o una señal) está relacionado, de un modo único y fijo, con la cosa que se refiere; dicho de otro modo, todo signo concreto e individual se refiere a una cierta cosa individual. Por el contrario, un símbolo no se caracteriza por su uniformidad,

⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵² *Ibid.*, p. 59.

sino por su variabilidad. No es rígido o inflexible, sino móvil⁵³; sin embargo, trasciende una situación concreta.

Aclarada la diferencia, se deduce que el animal posee una imaginación y una inteligencia prácticas que se ponen de manifiesto al exterior mediante las señales. Esto constituye la propiamente dicha reacción animal, pues las señales están vinculadas a una situación específica. Por el contrario, el hombre ha desarrollado una inteligencia y una imaginación simbólicas que dan origen a las respuestas humanas; los animales no poseen, entonces, un sistema de símbolos. Por eso, la manera de conocer, de interactuar, del hombre con la realidad es distinta a aquélla propia de los animales debido esencialmente al símbolo y a la actividad o función simbólica.

Hasta aquí ya se han mencionado ligeramente los conceptos relevantes del pensamiento de Cassirer que sustentan teóricamente el presente trabajo de investigación: el símbolo, la actividad simbólica y las formas simbólicas.

A partir de lo expuesto, se debe considerar que “en un principio se establece como fundamento de la totalidad de los fenómenos un ser individual sensible, una «materia originaria» concreta”⁵⁴, esto es, el sujeto cognoscente. Éste accede al conocimiento de la realidad mediante la relación trascendental objeto-sujeto, mediando de manera inexorable, el símbolo. La acción de conocer se transforma en una actividad simbólica en la que el hombre crea e interpreta la realidad convirtiéndola en *su* realidad.

No deviene infructuoso aclarar que Cassirer adopta el término «realidad» en dos sentidos: el primero, como la totalidad externa de las cosas, es decir, la otredad distinta al sujeto cognoscente; el segundo, el mundo total de las imágenes y símbolos creados por el hombre, con lo que se configura como conocimiento.

Para él, el conocimiento “no es el acto de la comprensión científica y de la explicación teórica, sino toda actividad espiritual por la que nos creamos un mundo en su configuración característica, en su orden y en su «ser tal»”⁵⁵. En este punto estriba el carácter místico de la

⁵³ Cfr. CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*, p. 64.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁵ CASSIRER, Ernst, *Esencia y efecto del concepto del símbolo*, FCE, México, 1975, 1ª edición, p. 194.

teoría del filósofo de Marburgo, ya que atribuye a esta actividad espiritual de la conciencia y, consecuentemente del sujeto, la posibilidad de la «interacción» con la realidad:

Ciertamente nos hallamos aún presos en un mundo de «imágenes», pero no se trata de imágenes tales que reproduzcan algún mundo de «cosas», existente en sí, sino de mundos de imágenes cuyo principio y origen hay que buscarlo en una creación autónoma del espíritu mismo. Sólo a través de ellas descubrimos y nos hacemos de aquello que llamamos la «realidad», pues la suprema verdad objetiva que se revela al espíritu es, en última instancia, la forma de su propia actividad.

...

Pero, ciertamente a la pregunta de lo que pueda ser lo absolutamente real fuera de este conjunto de funciones espirituales, lo que pueda ser la «cosa en sí» en este sentido, el espíritu ya no tiene respuesta alguna, y aprende a reconocerla cada vez como un problema falsamente planteado, como una quimera del pensamiento. El auténtico concepto de la realidad no puede enclavarse en la mera forma abstracta del ser, sino que se disuelve en la multiplicidad y plenitud de formas de vida espiritual, pero una vida tal que lleve impreso el sello mismo de la necesidad interna y, por lo tanto, el sello de la objetividad. En este sentido, cada nueva «forma simbólica», no sólo el mundo conceptual del conocimiento, sino también el mundo intuitivo del arte, del mito o del lenguaje, significa ... una revelación que brota del interior al exterior, una «síntesis de mundo y espíritu» que no asegura verdaderamente la unidad originaria de ambos.⁵⁶

Fue necesario insertar esta abundante cita porque en ella se aprecian diversas cuestiones respecto de su filosofía de las formas simbólicas en la cual se advierte la herencia kantiana. Cassirer señala en *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (1956) que su filosofía de las formas simbólicas no es propiamente una metafísica del conocimiento, sino una fenomenología del conocimiento, aunque aquí se vislumbre un acercamiento más íntimo respecto del idealismo tal cual.

Pues bien, para él el sujeto está condenado, por así decirlo, a percibir la realidad en imágenes; pero dichas imágenes no son copia simple de las cosas en cuanto cosas en sí. El conocimiento de esa pluralidad de imágenes es producto de la creación autónoma del espíritu. Su actividad es la realidad a la que se puede llamar verdad suprema: la creación espiritual de la realidad es el acto del verdadero conocimiento. Entonces, esta creación se convierte en

⁵⁶ CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*, p. 75.

descubrimiento del mundo en cuanto sus formas, que no es otra cosa que una teoría mística-religiosa del conocimiento en modo fenomenológico.

Además de lo anterior, en términos de la crítica trascendental kantiana, no es posible el conocimiento de lo que es la «cosa en sí». Es decir, con todo y su fuerza creadora, al espíritu no le es posible acceder a la verdad de lo que es el noúmeno, lo cual deviene irrelevante. No por ello existe incertidumbre respecto del acceso al mundo exterior ya que sí es posible el conocimiento objetivo, real, por medio de las formas de vida espiritual.

Por último, las formas simbólicas, en cuanto concepto e intuición, son revelaciones que brotan del interior al exterior; es una síntesis (proceso de la razón trascendental) del mundo exterior y del espíritu interior del sujeto cognoscente; son pues, el producto de la función o la actividad simbólica entendidas como las maneras de simbolización del individuo por las que habitualmente crea e interpreta su mundo.

A partir de lo anterior, el símbolo es justamente el lugar de encuentro entre la impresión y la expresión; es, pues, donde se produce la síntesis del mundo y del espíritu. Este sitio contiene algunos rasgos sustanciales que hacen posible el conocimiento:⁵⁷

- Como principio de cuentas, el símbolo no es una construcción mental en términos estrictos del idealismo, sino que implica un dinamismo por el cual el símbolo se reconstruye constantemente con base en la relación del mundo con el pensamiento.
- El símbolo convierte la realidad en objeto *para-ser-conocido*, por eso se concibe como una herramienta que crea significado y contenido derivado de la experiencia.
- Tiene sentido, sí y sólo sí, se ubica al interior de un sistema simbólico, es decir, dentro de una red de símbolos.
- Es el fruto de la actividad espiritual simbólica que se despliega en diferentes direcciones dando origen al lenguaje, al arte, al mito y a la religión, a la historia y a la ciencia.

⁵⁷ “Entiende por conocimiento no sólo el acto de la comprensión científica y de la explicación teórica, sino toda actividad espiritual por la que nos creamos un «mundo» en su configuración característica, en su orden y en su «ser tal».” (CASSIRER, Ernst, *Esencia y efecto del concepto del símbolo*, p. 194.)

- Está inmerso y disperso en las diferentes creaciones de la cultura; en su concepto universal es, propiamente dicho, la cultura.

La posibilidad de crear y comprender la cultura, entonces, radica en la actividad simbólica del hombre cuya fuerza creadora proviene del espíritu. En consecuencia, se infiere que esta capacidad es exclusiva de la raza humana y de su conciencia; con aquélla se transita de un contenido individual sensible a un conocimiento universal del concepto.

Al respecto, la revelación que brota del interior al exterior se manifiesta a través de la forma simbólica; es, como se dijo, una síntesis entre mundo y espíritu:

El mito y el arte, el lenguaje y la ciencia son, en este sentido, creaciones para integrar el ser, no son simples copias de una realidad presente, sino que representan las grandes direcciones de la trayectoria espiritual, del proceso ideal en el cual se constituye para nosotros la realidad como única y múltiple, como una multiplicidad de configuraciones que, en última instancia, son unificadas mediante una unidad de significación.⁵⁸

Como se ve, el animal simbólico, como definición antropológica, tiene una actividad principal que lo diferencia de los demás seres, esto es, la función simbólica; la creación de ésta es el símbolo y la consecuente forma simbólica en sus diversas direcciones. Esto, a su vez, produce cultura –toda la cultura–, que no es otra cosa que el desarrollo total de la actividad del hombre y el modo mediante el cual interactúa con la realidad externa: la cultura se crea y se interpreta continuamente. El hombre es únicamente en cuanto cultura; por eso se dice que la antropología filosófica de Cassirer es una filosofía de la cultura, pues confeccionó una teoría antropológica en la que la creación cultural era el fin y medio de la actividad del hombre.

Por decirlo de manera sencilla, la cultura tiene muchas dimensiones por donde se encamina la fuerza del espíritu. Éstas son las llamadas formas simbólicas dentro de las cuales destacan el mito y la religión, lenguaje, arte, historia y ciencia. Son las formas simbólicas el medio por el que se transforma la impresión en expresión liberando de manera progresiva al espíritu:

⁵⁸ CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*, p. 71.

“sólo así, en la función fundamental de la simbolización en general y en sus distintas direcciones, se distingue verdaderamente la conciencia espiritual de la conciencia sensible”⁵⁹.

2.4. Las formas simbólicas arquetípicas

Ya se ha visto que las formas simbólicas son dimensiones de la cultura hacia las que se dirige el espíritu en su actividad simbólica. Las más importantes son el mito y la religión, el lenguaje, el arte, la historia y la ciencia. Aunque todas ellas tienen como sustento común al símbolo, por naturaleza, poseen direcciones distintas en su creación e interpretación cultural. Basta recordar que “los símbolos cambian incesantemente, pero el principio que se halla en su base, la actividad simbólica como tal, permanece la misma”⁶⁰. Asimismo, cada forma simbólica representa con un tinte peculiar las impresiones recibidas y, por supuesto, cada una de ellas significa un escalón en ascenso hacia la toma de conciencia, es decir, en su interpretación reflexiva de la vida. Señala, incluso, que la cultura se halla dividida en actividades que siguen líneas diferentes y persiguen fines diferentes⁶¹ dentro del mundo de la realidad al que el sujeto está inexorablemente conectado: “el mito, el arte, el lenguaje y el conocimiento (ciencia) se convierten en símbolos, no porque designen alguna realidad presente ofreciendo una imagen, una alegoría indicadora y explicativa, sino en el sentido de que cada uno de ellos crea y despliega de sí un mundo propio de sentido”⁶².

En adición a lo anterior, todas esas dimensiones culturales del espíritu dirigidas hacia la toma de conciencia, y que entre ellas hay un cierto tipo de ascenso, no significa que todas convivan en armonía, “por el contrario, contemplamos la lucha perpetua de diversas fuerzas en conflicto. El pensamiento científico contradice y suprime el pensamiento mítico. La religión en su desarrollo teórico y ético más alto se halla bajo la necesidad de defender la pureza de su propio ideal contra las fantasías extravagantes del mito y del arte”⁶³. En fin, estas diversas formas simbólicas, cambiantes y combatientes entre sí, tienen como objetivo que el hombre se adapte e interprete a la naturaleza.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁰ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, p. 115.

⁶¹ *Cfr. Ibid.*, p. 111.

⁶² CASSIRER, Ernst, *Esencia y efecto del concepto del símbolo*, p. 84.

⁶³ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, p. 111.

Y corresponde a la filosofía la tarea de encontrar el común denominador de todas estas diferencias entre las diversas direcciones de la actividad simbólica hacia las que se dirige el espíritu. Dicho de otro modo, la labor de la filosofía, según Cassirer, es la de hallar la unidad del proceso creador, o bien, localizar un carácter universal en el que concurran y se armonicen todas las formas simbólicas; por virtud de dicha intención se le ha denominado a la obra de este autor como una filosofía de la cultura.

2.4.1. Mito y religión

El mito ocupa un lugar relevante dentro de toda la obra de Cassirer. Su interpretación queda inserta en su red de formas simbólicas como una modalidad típica de conformación espiritual de lo real, misma que es autónoma e irreductible. Puede llegar a pensarse que el mito conforma el sustrato, no cronológico, de las demás formas simbólicas.

Es claro que en la filosofía existe una confrontación directa entre la forma de conocimiento mítico y la de aquélla correspondiente a la ciencia; es decir, subsiste en la conciencia una pugna entre mito y ciencia lo cual se puede afirmar, categóricamente, incluso al exterior de la filosofía de las formas simbólicas. Lo cierto es que la filosofía occidental, sobre todo la surgida después de la Edad Media, ha pretendido desacreditar la legitimidad y objetividad del conocimiento mítico en contraste con el de la ciencia; esta discrepancia es aún más perceptible cuando el positivismo emerge con una hegemonía relevante en el Siglo XIX. Como resultado de lo anterior, al mito le fue designado un *status* de mera «ilusión» con cuyo adjetivo se califica a todo pensamiento proveniente de ese lugar. Por eso, mucha energía filosófica se dirigía a señalar al mito como un conocimiento innecesario y, por tanto, absurdo, razón por la cual parecería necesario desdeñarle.

Cassirer intenta reivindicar la forma simbólica del mito no tanto como una legitimación de su existencia sobre algún otro símbolo (sobre todo aquél que proviene del empirismo), sino que elabora una filosofía donde lo considera como parte elemental de la cultura, vista ésta desde una perspectiva de su unidad sistemática de interpretación de la realidad; dicho de otro modo, se le toma como parte integral de la red formal-simbólica que interpreta al mundo. No prestar atención a ello desacreditaría cualquier posición filosófica a la que por ese hecho se

le pudiera estimar como escéptica. Habida cuenta, el mito es fundamental dentro del conjunto de formas simbólicas necesarias para interpretar e interactuar con la naturaleza.

En los cimientos del devenir de la ciencia (como saber acabado) se ubica el pensamiento mítico; relegar al mito al perímetro de la simple ilusión podría colapsar la construcción teórica de todo lo cognoscente. Por ello, la totalidad de las cosas existentes en la realidad se pueden someter al tamiz primigenio del pensamiento mítico y transitarlo hasta el de la ciencia «perfecta», pero no como si fuera una circulación temporal y sólo en una dirección sin retroceso: “no existe fenómeno natural ni de la vida humana que no sea capaz de una interpretación mítica y que no reclame semejante interpretación”⁶⁴.

El mito representa el primer peldaño en el ascenso filosófico por el que se desenvuelve el saber, es decir, es el inicio y plataforma, por así decirlo, de todas las formas simbólicas hasta llegar al saber de la ciencia, recordando que “el mito es ficticio, aunque se trata, más bien, de una ficción inconsciente”⁶⁵; aun así, para Cassirer, no es un saber inútil.

También es menester exponer que, a diferencia de la evolución del conocimiento entre los estadios teológico, metafísico y científico, que propone August Comte, el progreso en el saber (del primer escalón representado por el mito, al último y más acabado que se configura en la ciencia) no es del orden cronológico, sino de conformidad con el proceso de la percepción de cada forma simbólica. Es por lo que aún en la actualidad existe en los sujetos el conocimiento primitivo calificado como mítico.

El mito guarda una relación inequívoca con la poesía, aunque eso no quiere decir que no existan diferencias entre el mito y el arte. Al poeta se le caracteriza por su mente mitopoyética porque de manera distorsionada tiene una visión del mundo y porque su objetivo principal es la creación artística. Pero no sólo el poeta tiene una mente mitopoyética, sino que dicha capacidad también es propia de cualquier sujeto. La finalidad del mito no es elaborar una creación artística, antes bien interpretar objetivamente, por así decirlo, el mundo, aunque de hecho no lo consiga de esa manera; eso sí, recurre a elementos diferentes que el pensamiento científico. No puede perderse de vista que el objeto primordial del mito es la realidad; si se

⁶⁴ *Ibid.*, p.114.

⁶⁵ *Ibid.*, p.116.

estima que no fuera esa su finalidad, perdería su base dentro de la construcción del conocimiento.

En este punto, para entender lo que es el mito, luce preciso insertar esta cita en toda su extensión:

El mito... no es una mera masa de ideas confusas y sin organización; depende de un modo definido de percepción. Si el mito no percibiera el mundo de un modo diferente no podría juzgarlo o interpretarlo en su manera específica. Tenemos que acercarnos a esta capa más profunda de la percepción para poder comprender el carácter del pensamiento mítico. Lo que nos interesa en el pensamiento empírico son los rasgos constantes de nuestra experiencia sensible. En ella hacemos siempre la distinción entre lo que es sustancial o accidental, necesario o contingente, invariable o transitivo. Con esta discriminación nos vemos conducidos al concepto de un mundo de objetos físicos dotados de cualidades fijas y determinadas que implica un proceso analítico opuesto a la estructura fundamental de la percepción y del pensamiento míticos. El mundo mítico se halla, como si dijéramos, en un estado mucho más fluido y fluctuante que nuestro mundo teórico de cosas y propiedades, de sustancias y de accidentes. Para poder captar y describir esta diferencia podríamos decir que lo que primariamente percibe el mito no son caracteres objetivos sino fisiognómicos. La naturaleza en su sentido empírico o científico puede ser definida como “la existencia de las cosas en cuanto está determinada por leyes universales” (según Kant). Semejante “naturaleza” no existe para el mito; su mundo es dramático, de acciones, de fuerzas, de poderes en pugna. En todo fenómeno de la naturaleza no ve más que la colisión de estos poderes. La percepción mítica se halla impregnada siempre de estas cualidades emotivas; lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. No es posible hablar de las cosas como de una materia muerta o indiferente. Los objetos son benéficos o maléficos, amigables u hostiles, familiares o extraños, fascinadores y atrayentes o amenazadores y repelentes.⁶⁶

Como anteriormente se afirmó, el mito es una forma simbólica por medio de la cual se interpreta y se crea una «realidad», la cual deriva de la naturaleza. Este conocimiento primitivo no es, en modo alguno, una “masa de ideas confusas y sin organización”, como muchas posiciones filosóficas propusieron. Evidentemente, existen diferencias entre la forma simbólica que representa el mito y las otras como el arte o la ciencia. El método para definir al mito y las otras formas simbólicas, es el del contraste de ellas con la ciencia. La cita comienza aseverando que el paso inmediato para producir al mito, al igual que las demás

⁶⁶ *Ibid.*, p. 119.

formas, es la percepción. Sin embargo, esta percepción es distinta de las demás, lo cual es innegable al considerar que esa misma diferencia convierte al mito en disímil de las otras. De lo contrario, todas serían una misma y sola forma simbólica.

Pues bien, esta percepción mítica (a diferencia de la percepción científica) no distingue entre sustancia o accidente, necesario o contingente, invariable o transitivo; es decir, en la percepción mítica no es posible discriminar las cualidades fijas y determinadas en los objetos, con lo cual se desarrolla el proceso analítico del conocimiento. Por el contrario, el mundo mítico se caracteriza por la fluidez y fluctuación porque en él no hay leyes de la naturaleza que proporcionen dicha estabilidad.

La percepción en el mito se limita a obtener caracteres «fisiognómicos» de los objetos. “La fisiognomía es el arte que permite conocer el carácter o la condición psicológica de una persona a partir de sus rasgos físicos”⁶⁷ y esto, Cassirer lo aplica a las cosas mas no a los sujetos. Mediante la percepción de los rasgos físicos se infiere una especie de condición «psicológica» de los objetos. Esto es posible si se especula que esos rasgos físicos de los que habla no son otra cosa que «cualidades emotivas». Por lo tanto, en este tipo de percepción se impregnan siempre cualidades emotivas de los objetos. Con esto se obtiene una manera de conocimiento del mundo que caracteriza al mito: en el proceso de percepción radica, esencialmente, la diferencia entre el mito y las demás formas simbólicas.

El mito, al igual que las demás, es un proceso intermedio por el que se intenta sustentar la verdad del exterior; “el proceso mitológico es el proceso de la verdad que se está re-creando continuamente y realizándose así”⁶⁸. Pero lo realmente interesante de esta forma simbólica no concierne al mero contenido material de lo mítico, sino en la intensidad con que se le vive y se cree en él como sólo se puede creer en algo real y objetivamente existente⁶⁹. Es decir, la creencia en el mito o la mitología (nombre dado *a posteriori* a la cadena mítica en la historia de un pueblo) no guarda relación con el contenido puramente material, incluso éste puede mutar (de hecho, lo hace), pero lo que en sí origina la confianza en su verdad es el proceso creador en la mente mitopoyética, porque el mito no posee ninguna realidad fuera de la

⁶⁷ PSEUDO ARISTÓTELES, *Fisiognomía*; ANÓNIMO, *Fisiólogo*, Gredos, España, 1999, p. 9.

⁶⁸ CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, II. El pensamiento mítico*, FCE, México, 2002, 2ª edición, 3ª reimpresión, p. 24.

⁶⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 22.

conciencia. Entonces, “el proceso mitológico no tiene que ver nada con objetos de la naturaleza sino con las puras potencias creadoras cuyo producto original es la conciencia misma”⁷⁰.

Ahora, como se había dicho anteriormente, las formas simbólicas no se hallan autónomas en relación con las demás. Juntas conforman un sistema en el que el espíritu se desenvuelve hacia la realidad, la interpreta y crea el símbolo, con el cual se relaciona con el mundo, pero la relación que existe entre el pensamiento mítico y el religioso es única porque en ellos no hay diferencia radical.

En el desarrollo de la cultura no se puede fijar el punto donde cesa el mito y comienza la religión:

En el curso de su historia la religión permanece indisolublemente conectada e impregnada con elementos míticos. Por otra parte, el mito, hasta en sus formas más crudas y rudimentarias, alberga algunos motivos que, en cierto sentido, anticipan los ideales religiosos superiores de después. El mito es, desde sus comienzos, religión potencial.⁷¹

En la religión el espíritu evoluciona. Esto no quiere decir que se entienda a la religión fuera del mito, es decir, por sí sola. “El pensamiento mitológico es un proceso teogónico: un proceso en el cual Dios mismo deviene, en el cual se va creando progresivamente a sí mismo como el verdadero Dios.”⁷² Aunque muy parecidos, y considerando que la religión está inmersa dentro del mito, sí existe un espectro en el que son diferentes. “La religión es la expresión simbólica de los ideales del hombre más supremos”⁷³. Si bien en el mito se perciben las cualidades emotivas de los fenómenos naturales, en la religión la explicación y la relación entre el hombre y dichos acontecimientos radican en la existencia de un ser o seres supremos, con múltiples poderes superiores. De esta manera se crea una forma simbólica para interpretar el mundo a partir de la suposición de algo externo cuya creación y desarrollo no se puede controlar.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁷¹ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, p. 135.

⁷² CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, II. El pensamiento mítico*, p. 23.

⁷³ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, p. 143.

Cassirer hace suya la posición de Henri Bergson en su afirmación que para llegar a la verdadera esencia de la religión y comprender la historia de la humanidad es necesario transitar de la religión estática y externa, a la religión dinámica e interna. La religión estática es, pues, un producto de la presión social; la dinámica se basa en la libertad del hombre. Asimismo, la primera gobierna la vida social primitiva y se reduce a una religión de presión. La otra rompe las cadenas a las cuales el hombre se halla sujeto en la sociedad y lo concibe como un ser libre: es una religión de llamamiento. En consecuencia, no se puede entender la forma simbólica de la religión sino se detecta la transición entre una y otra.

En esta transición se ubica en primer término la religión, en cuanto a que se concibe que los sentimientos, los pensamientos y todos los actos del hombre, no procedían de él mismo, sino que eran impuestos por una fuerza al exterior del sujeto, por eso es «de presión» y es externa. Así han devenido los entes de poderes superiores, desde donde no existe la mínima diferencia entre ellos y los símbolos míticos hasta donde se les concibe ya antropomórficamente: “la humanización de los dioses representó un paso indispensable en la evolución del pensamiento religioso”⁷⁴. En este periodo existe una completa dependencia de la conducta humana en la voluntad de los dioses. Aunque en el inicio del pensamiento religioso esta influencia de los poderes externos superiores sobre la existencia de los hombres era reducida y tangencial. Conforme el pensamiento avanzó, la determinación del quehacer del sujeto dependió más profundamente de la voluntad de las deidades.

El hombre primitivo inicial rechaza y no identifica las diferencias entre los reinos (animal, vegetal y humano), ya que no atiende a las mismas categorías del pensamiento científico; es decir, no clasifica ni sistematiza los objetos porque su intención en el conocimiento no son propósitos teóricos sino una expresión de ideales éticos. Sin embargo, no se debe pensar en el hombre primitivo como un ser de la prehistoria, sino que se puede entender que Cassirer rescata el modelo del hombre primitivo que es simultaneo al hombre científico. No se le puede colocar en un periodo cronológico, porque se refiere a facetas del sujeto en cuanto a su relación con el exterior mediante las formas simbólicas. Por eso, si se afirma que “lo que caracteriza a la mentalidad primitiva no es su lógica sino su sentimiento general con la

⁷⁴ *Ibid.*, p. 139.

vida”⁷⁵, no implica que el hombre moderno excluya a la lógica, –sistematizadora y clasificatoria– por su preferencia hacia el sentimiento para relacionarse con su mundo. El hombre moderno, el científico, convive con el hombre primitivo en el pensamiento humano. Pero también convive con el hombre religioso y el artista: las formas simbólicas son coetáneas entre sí y por ello se hallan en pugna continua.

Si se piensa en la religión como forma simbólica, donde se conciben los poderes externos cuya finalidad sea el cumplimiento de los ideales morales supremos, antes de lo que se ha dicho como deidades humanizadas, también existieron deidades funcionales que tienen una actividad especial. Incluso, algunos dioses se hallan ligados a determinados lugares; éstos son dioses locales como Cassirer afirma. Estas deidades humanizadas o funcionales, se insiste, no son propias de un hombre primitivo de épocas prehistóricas que, por consiguiente, se haya extinguido. Estos modelos de conciencia teológica corresponden al carácter religioso de presión. En la evolución del pensamiento teológico al final se sitúan, lo que Bergson a través de Cassirer expresa, las religiones éticas superiores: las religiones abrahámicas y el zoroastrismo. Estas últimas se impusieron a sí mismas una tarea común: aliviar la carga de la amenaza, de las cosas peligrosas, del sufrimiento y pena ante el desacato de la voluntad de las deidades primitivas, e “injertaron un sentido más profundo de obligación religiosa que, en lugar de ser una restricción o compulsión, era la expresión de un nuevo ideal positivo de libertad humana”⁷⁶. Esta «libertad humana» es la que le concede legitimidad a la fe como piedra angular de su esquema teológico; la virtud y la esencia de la libertad es eminentemente interna.

Ahora bien, es preciso distinguir el adjetivo «mítico» del «mitológico» derivados del sustantivo «mito». Se puede observar que en la traducción de las obras de Cassirer no existe diferencia entre pensamiento mítico y el mitológico, por ello, es preciso acotar la diferencia que se sostiene en esta investigación. El pensamiento mítico es el símbolo por el cual el hombre se relaciona con su mundo en esta etapa; es el símbolo tal cual. Por el contrario, el pensamiento mitológico es un concepto propio del símbolo de la ciencia; contiene conclusiones respecto de un estudio acerca del mito. Es decir, la mitología como proceso

⁷⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 165.

racional siempre es *a posteriori* respecto de su mito. En consecuencia, el «mito» deriva del griego *mythos* (μῦθος), en tanto que «mitológico» de la conjunción de sentidos entre *mythos* y *logos* (λόγος): Lo mitológico es un discurso acerca del mito. Finalmente, “los mitos exigen una lectura especial. No esperemos encontrar en ellos las biografías de los dioses. Los mitos no son historias. Los dioses, como actores que son, cambian de figura en los relatos míticos al desempeñar papeles diversos”⁷⁷.

2.4.2. El lenguaje

Habiendo explicado en qué consiste la posición de Cassirer respecto del mito y la religión, corresponde ahora exponer brevemente lo relacionado al lenguaje como forma simbólica. Éste, como principio de cuentas, debe considerarse en cuanto al concepto en su carácter universal, por tanto, cuando se refiera a él, debe dirigirse el entendimiento a la pluralidad de lenguajes con sus respectivos rasgos fonéticos característicos, lo cual trae aparejada una marcada diversidad dependiendo también de la región geográfica en la que se utiliza. En ese sentido, no quiere decir que el lenguaje sea único y propio de una creación de la subjetividad, sino, al igual que con las demás formas simbólicas, se particulariza, primero, individualmente y, después, regionalizado.

Entendido lo anterior, se puede afirmar que “el lenguaje no es simplemente un agregado de sonidos y palabras, sino un sistema. Por otra parte, su orden sistemático no puede ser descrito en términos de causalidad física o histórica. Cada lenguaje posee una estructura propia, tanto en un sentido formal como material”⁷⁸. A partir de esta afirmación, también es viable considerar que podría haber tantos lenguajes como personas existen; algunos pueden concurrir en determinadas características y circunstancias, por ello es posible la comunicación. No obstante, es verosímil que la irrupción de una Torre de Babel sea contenida por la presencia del espíritu cuya intención es la de interactuar objetivamente, entre las personas, con el mundo exterior.

Por lo citado textualmente del maestro de Marburgo, no puede concluirse una definición precisa de lo que entiende como lenguaje, pero sí se percibe que no es un fenómeno reductible

⁷⁷ LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, “Fases y faces de la Luna. El personaje astral en la mitología mesoamericana”, en *Arqueología mexicana*, (Núm. 186, mayo-junio 2024), México, p. 27.

⁷⁸ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, p. 187.

a un mero conjunto anárquico de sonidos y palabras, sino que implica una explicación mucho más elaborada y compleja. Reconoce que a lo largo de la historia no se puede encontrar un punto determinado donde nace el lenguaje y esto ha sido un problema relevante de la filosofía porque ninguna teoría lingüística lo explica de modo definitivo.

Con todo lo mencionado se percibe en el hombre una facultad lingüística al amparo de la influencia de la función mitopoyética. En este hombre existió una evolución del habla; primero, de carácter mágica la cual fue deviniendo en palabra semántica. En el mito y en la religión es concebible esa función mágica en el lenguaje a través del cual, con la sola palabra, se «podía» controlar la naturaleza e influir en la voluntad de los dioses, de ahí la existencia de los conjuros, oraciones, ritos o alabanzas, entre otras palabras con poderes hasta cierto punto misteriosos. El habla pasó de emplear la palabra mágica a utilizar la palabra semántica; con ella se pretende comprender el mundo dándole al lenguaje su función semántica y simbólica: “lo que originalmente no era sino un caos de sonidos desprovisto de sentido, se convirtió... en el instrumento de pensamiento”⁷⁹.

Las palabras, por ello, significan conscientemente cosas, pero “una palabra no podría significar una cosa si no hubiera, por lo menos, una identidad parcial entre las dos; la conexión entre el símbolo y su objeto debe ser natural y no meramente convencional. Sin semejante nexo una palabra del lenguaje humano no podría cumplir su misión y resultaría ininteligible”⁸⁰. Con esto se deduce que Cassirer recurre a la hipótesis naturalista para justificar el nexo entre palabra y cosa. Sin profundizar más en esta tesis lingüística bastará con señalar que el lenguaje, como forma simbólica, tiene el objetivo de conocer el mundo y, para tal efecto, como se hizo anteriormente, pretende diferenciar el lenguaje empleado por los animales y aquél que caracteriza al ser humano.

El primero es el lenguaje emotivo y, en segundo, el lenguaje proposicional. El emotivo está conformado por expresiones de temor, de violencia, de rabia, de dolor o de alegría; el proposicional se refiere a aquél con el cual se designan y describen las cosas. Esto no significa que el hombre haya prescindido de utilizar el lenguaje emotivo, pues éste subyace aún en el modo en que se desenvuelve en la naturaleza. La diferencia entre ambos es clara, pues el

⁷⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 176.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 171.

primero es enteramente subjetivo expresando estados de ánimo o sentimiento, en tanto que el segundo es capaz de designar o describir objetos⁸¹; es decir, el lenguaje tiene la función primordial de captar el mundo de modo objetivo.

Cassirer explica y justifica una teoría epistemológica del lenguaje que no llega a ser muy clara, por lo que termina recurriendo al artificio de la espiritualidad, el cual está presente en todas las formas simbólicas. Lo importante en esto es comprender que el lenguaje, en el que ya están incluidos los procesos de clasificación conceptual y significación de las palabras, es una forma en la que el espíritu, en ejercicio de su creatividad, crea símbolos, algunos más sofisticados que otros y, a través de ellos, comprende e interactúa con el mundo creando una naturaleza en la que deviene la actuación humana.

Por esa razón, resulta irrelevante si, en efecto, existe un vínculo indisoluble ontológico, teológico o hermenéutico, entre la palabra y la cosa externa, pues, lo que realmente importa no es descubrir la veracidad, realidad o existencia de dicha conexión, sino entender que a través del lenguaje se crean símbolos cognoscibles e interpretables con los que es posible la convivencia con la realidad, la naturaleza o el mundo. En términos de lo visto anteriormente cuando se analizaron las formas simbólicas: “el lenguaje se convierte en el instrumento espiritual fundamental gracias al cual progresamos pasando del mundo de las meras sensaciones, al mundo de la intuición y representación”⁸². La forma más acabada del proceso por el que transita el lenguaje es la expresión conceptual por medio del cual es posible la comunicación.

2.4.3. El arte

A lo largo de la historia de la humanidad, la idea de belleza ha estado vinculada invariablemente al concepto de arte. Éste ha acompañado al ser humano en el devenir de su existencia desde que se le admite como ser pensante. Es una forma simbólica que también permite la interacción, comprensión, interpretación y «creación» del mundo: crea igualmente sus símbolos con elementos propios pero distintos de las demás formas simbólicas. En la historia humana de la cual se hizo referencia, el arte y el lenguaje –aclara Cassirer– tienen su

⁸¹ *Cfr. Ibid.*, p. 175.

⁸² CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*, p. 47.

origen en una imitación: el primero, en una imitación de las cosas exteriores y, el segundo, en cuanto imitación de los sonidos.

No es permisible pensar que el arte pueda ser reducido a una imitación mecánica de la realidad, antes bien, es indispensable considerar la creación del artista (es imposible no pensar en el espíritu). Esto, porque si fuera una imitación tal cual no habría espacio para la inclusión de la idea de belleza. Hay algo más. Por ello es evidente que para el ser humano no todas las cosas son bellas y no todas pueden calificarse como creaciones artísticas aun cuando su pretensión teleológica sea una imitación; por otro lado, también debe suponerse que la belleza tampoco es la justificación ontológica del arte. Se estima que el concepto «bello» es sólo un rasgo secundario y derivado. Por esta razón, la estética imitativa avanzó hacia una estética característica que evalúa al arte como algo bello, no importa que sea de forma secundaria.

Entonces, el arte es bello y también es imitativo, pero hay algo más allá que impulsa al sujeto creador a generar arte, es decir, a crear algo culturalmente bello. Al respecto, el artista tiene un «propósito», por lo que en toda creación artística se halla una estructura teleológica definida: “lo mismo que las demás formas simbólicas, tampoco es el arte mera reproducción de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad”⁸³.

Ciertamente, el propósito del arte es definirse como medio que muestra una visión objetiva del mundo, no obstante, la subjetividad inmanente a la admiración de lo bello. Esta subjetividad es la que proporciona el sesgo de belleza que también le caracteriza, por lo que al ser un medio que objetiviza el mundo, adicionada con ese elemento característico, se deduce que esta forma simbólica produce una intensificación de la realidad: no sólo hay símbolos, sino hay símbolos bellos. En ese sentido, el arte conforma una experiencia mucho más rica a diferencia de la experiencia sensible de la ciencia. Ésta, al ser abstracta en los conceptos, reduce el espectro de conocimiento mundano. El artista, por el contrario, potencializa las posibilidades en su creación la cual no inventa arbitrariamente las formas de

⁸³ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, pp. 213 y vuelta.

las cosas. El arte, mejor aún, es una forma de lenguaje que trata justamente sobre las formas de las cosas. Esto, como se dijo antes, origina en el ser humano una percepción de la realidad en cuanto sus formas, no tanto una conceptualización al modo de la ciencia. Abunda, además, que el arte enseña a visualizar y no simplemente a conceptualizar, es decir, a percibir potencialmente las formas de las cosas. Éste es el propósito del arte.

Pero hay otra cosa. Es cierto que la belleza tiene su propio talante filosófico y profundizar en él no tiene sentido para los fines de la presente investigación académica. Por ello, se asume que el concepto de belleza es entendible en términos tradicionales. Esta «belleza»⁸⁴, que trae a cuenta la visualización potenciada de las formas de las cosas, concede un elemento de gozo en la percepción de realidad. Sin más, Cassirer define a esta forma simbólica de la siguiente manera:

En el arte nos hallamos absortos en su apariencia inmediata y gozamos de esta apariencia plenamente en toda su riqueza y variedad...

El arte nos proporciona una imagen más rica, más vivida y colorida de la realidad y una visión más profunda en su estructura formal. Caracteriza a la naturaleza del hombre que no se halla limitado a una sola manera específica de abordar la realidad, sino que puede escoger su punto de vista y pasar así de un aspecto de las cosas a otro.⁸⁵

2.4.4. La historia

La forma simbólica que representa la historia es también parte relevante en el pensamiento de Cassirer: “el hombre no tiene naturaleza, tiene historia”. Así sentencia tomando como referencia a Ortega y Gasset. En este juicio se encuentran inmanentes dos conceptos: ser (del hombre) y devenir (en la historia). Es relevante esta forma simbólica porque expulsa de la tradición filosófica griega un concepto inmutable del «ser» del hombre, resaltando ahora el de su «devenir» en la historia. Ésta supone un concepto del hombre que deviene en el tiempo. No solamente es su naturaleza donde es preciso acudir para definirlo, sino que es menester concebirle en el devenir histórico para hacer una antropología filosófica eficiente como se reclama en los estudios especulativos del Siglo XX. En este punto radica la importancia de

⁸⁴ “La verdad de la belleza no consiste en una descripción o explicación teórica de las cosas; consiste, más bien, en una «visión simpática» de las cosas” (*Ibid.*, p. 250).

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 250 y vuelta.

la historia: “no buscamos en la historia el conocimiento de una cosa externa sino el conocimiento de nosotros mismos”⁸⁶.

El propio Cassirer reconoce que su estudio simbólico de la historia desemboca irremediabilmente en una filosofía de la historia en el sentido tradicional del término, pero, para su teoría especulativa, es preciso abordar el tema desde esta perspectiva para analizar al organismo de la civilización humana. En el caso particular de esta investigación académica, es esencial concebir igualmente, en el devenir del tiempo, al hombre como ser simbólico ya que en el fondo se trata, pues, de una antropología filosófica.

De este modo, en la teoría simbólica de Cassirer, habrá que destacar algunos conceptos esenciales para que se pueda comprender esta forma en su carácter simbólico, desde luego, relacionado con las características generales del símbolo expuestas con anterioridad.

El ser humano desarrolló la idea del hombre histórico a partir de la actualización de una conciencia histórica. Ésta surgió en la medida en que tomó conciencia de su naturaleza temporal pero constante en la historia. En el mito no hay conciencia histórica, sino que la noción de «tiempo eterno» está arraigada por que se apoya en la idea de una cosmología y genealogía de dioses quienes determinan todo cuanto acontece. No existe diferencia entre pasado, presente y futuro porque se hayan fundidas en un sólo tiempo. Conforme el hombre evolucionó en las formas simbólicas, perfeccionó esta conciencia histórica generando teorías cada vez más complejas en las que ya se discierne como distante uno del otro, el pasado del futuro.

La conciencia histórica, a su vez, pretende conseguir una verdad histórica. La historia comienza y concluye con hechos, pero no cualquier hecho sino con hechos objetivos. Éstos se dividen en hechos físicos y hechos históricos: los primeros se hallan determinados por la observación y el experimento, son los objetos de estudio, *prima facie*, de la ciencia. Frente a ellos se encuentran los hechos históricos, que son los hechos del pasado que no regresará y que se ha marchado para siempre, como señala Cassirer. Esta conciencia histórica supone a la persona, al historiador, como un ser temporal que no puede estar presente en el acontecer del hecho que sucedió y que describe. Por lo tanto, se asume como un ser que no puede repetir

⁸⁶ *Ibid.*, p. 298.

el hecho porque sería uno nuevo distinto al que pretende estudiar. Al respecto, el historiador se involucra en un problema impulsado por su «defecto» temporal.

Por tanto, conoce de la existencia de una pluralidad de hechos históricos que en su conjunto conforman un universo simbólico. Los hechos históricos son símbolos, y “mediante los símbolos se accede a los datos históricos”⁸⁷. Así, el hombre historiador obtiene datos sensibles que llegan en forma de símbolos para, entonces, convertirse en datos históricos. Estos son, invariablemente, información proveniente de los símbolos obtenidos por los datos sensibles. Únicamente por medio del hombre es posible la conversión de los datos sensibles en datos históricos porque sólo en él se genera este proceso de historicidad. Por esta razón, las cosas históricas tienen un sentido histórico a las que le concede una nueva profundidad. En términos contundentes, se puede inferir algo que parecería afectado de obiedad: no existe forma simbólica autónoma al ser humano: la historia, y otras más, justifican tal contundencia.

Los datos sensibles están constituidos por los documentos y monumentos los cuales son evidentemente objetos físicos materiales. “El historiador, lo mismo que el físico, vive en un mundo material, pero en los inicios mismos de su investigación, no encuentra un mundo de objetos físicos sino un universo simbólico, un mundo de símbolos”⁸⁸. Estos documentos y monumentos deben leerse e interpretarse por el historiador para generar historia, la cual contiene un lenguaje propio que debe también ser descifrado. De ahí se deduce la tarea del historiador, que puede ser resumida en lo siguiente, tomando como sustento su *Antropología filosófica*:

- Descifra el contenido simbólico del hecho.
- Hace hablar a los documentos y monumentos (hechos físicos).
- Hace inteligibles los datos sensibles.
- Busca la materialización del espíritu de una edad pasada.
- Debe estudiar las causas de las cosas en lugar de juzgar su valor.

Por otro lado, es posible acotar la forma simbólica de la historia a partir de esto:

⁸⁷ *Ibid.*, p. 258.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 257.

- Es un intento de coordinar todos los elementos dispersos del pasado sintetizándolos y amoldándolos en una nueva forma.
- No puede predecir los acontecimientos; únicamente puede interpretar el pasado.
- Empleada de forma adecuada, proporciona una versión más libre del presente y refuerza la responsabilidad respecto del futuro.
- Su finalidad es, sin duda, un autoconocimiento; es, pues, antropomórfica: su meta última es la comprensión de la vida humana.

Por tanto, la historia tiene que ser objetiva para poder ser eficaz. Es decir, tiene que ser lo más apegada a la realidad. En la consecución de este factor radica el hecho de que alguien sea un gran historiador, señala Cassirer. Para hacer historia, el historiador debe desprenderse de la subjetividad en la medida de lo posible. Ello lleva a pensar una disputa entre la objetividad de la verdad histórica y la subjetividad del historiador la cual debe ser resuelta para conseguir su plena utilidad. La solución se ubica en una perspectiva ideal, deontológica, de historia, donde el historiador debe desprenderse de su interés por las cosas y los acontecimientos para que los pueda ver de forma verdadera, es decir, debe liberarse de los prejuicios:

...el historiador que ignora el mundo de las pasiones –de las ambiciones políticas, del fanatismo religioso y de los conflictos económicos y sociales– nos ofrecería una seca abstracción de acontecimientos históricos, pero si pretende llegar a la verdad histórica no puede permanecer en este mundo⁸⁹.

Es evidente que no se puede borrar el aspecto humano en el quehacer de la historia; lo que arroje en la medida de lo posible, desdeñando cualquier impulso pasional, será historia transformada en autoconocimiento. La finalidad concluyente de esta forma simbólica no es el conocimiento de las cosas o acontecimientos externos, sino, como ya se dijo, un autoconocimiento: la historia en el fondo es también una antropología filosófica. El historiador no es un simple codificador de acontecimientos ordenándolos cronológicamente, sino que es un antropólogo: si la poesía (arte) no es una simple imitación de la naturaleza; “la historia no es una narración de hechos y acontecimientos muertos. La historia, lo mismo

⁸⁹ *Ibid.*, p. 297.

que la poesía, es un órgano del conocimiento de nosotros mismos, un instrumento indispensable para construir nuestro propio universo humano.”⁹⁰

2.4.5. La ciencia

Hasta aquí se ha visto la idea funcional de las formas simbólicas dentro de la antropología filosófica de Cassirer en el sentido de que, a través del lenguaje, de la religión, de la historia y del arte, el hombre no ha hecho otra cosa que construir su propio universo simbólico por medio del cual puede comprender e interpretar, articular y organizar, sintetizar y universalizar, su experiencia⁹¹. Pues bien, la ciencia no es la excepción, incluso es el proceso más acabado que lleva a cabo esa tarea primordial.

La ciencia, en cuanto al proceso evolutivo de las formas simbólicas, comprende “el último paso en el desarrollo espiritual del hombre y puede ser considerado como el logro máximo y característico de la cultura”⁹². Su finalidad, al igual que las otras formas simbólicas, proporciona la manera de relacionarse con el mundo con la característica esencial de que es la única que concede seguridad a este desenvolvimiento del espíritu. Representa la estabilidad y consolidación del mundo de las percepciones y pensamientos.

Cassirer señala que el lenguaje es el primer intento del hombre para articular el mundo de las percepciones sensibles. Esto es así, porque la manera en que primeramente se asienta la ciencia es a través del nombre de las cosas. Difícilmente podrían expresarse las leyes de la naturaleza y este orden de las cosas sino es por medio de su nominación. Los nombres de los objetos justifican su presencia en el momento que permiten comunicar los pensamientos y coordinar las actividades prácticas. En consecuencia, se le atribuye una función teleológica que redundaría lógicamente en una función objetiva. Pero en un principio, la ciencia aceptó los nombres de las cosas en el sentido que son empleados en el lenguaje corriente; eventualmente, estos nombres se transformaron en una nominación mucho más sofisticada de los entes. La filosofía descubrió este lenguaje sofisticado dando origen a los números. El filósofo expone que “este descubrimiento señala el natalicio de nuestra moderna concepción

⁹⁰ *Ibid.*, p. 303.

⁹¹ *Cfr. Ibid.*, pp. 325 y vuelta.

⁹² *Ibid.*, p. 304.

de la ciencia”⁹³. En ese sentido, la ciencia abandona el lenguaje simple de la experiencia sensible para hacerlo con el lenguaje de los números.

Los números adquirieron su primer momento álgido con Pitágoras y sus seguidores. El número, como símbolo, no explicaba el objeto, sino que ocupaba su lugar: “las cosas no sólo guardaban relación con los números o eran expresables por ellos, sino que eran ellos⁹⁴”. Es decir, no existía una diferencia sustancial entre los números y las cosas.

Se abandonaría esta teoría sustancial en la que se relaciona invariablemente el número con las cosas, sin embargo, dejaría la idea de que el número constituye una de las funciones fundamentales del conocimiento humano –según Cassirer– que se actualiza como un avance necesario en el proceso de objetivación. La ciencia, en este momento, comprende que la naturaleza dispersa en sus elementos puede ser integrada bajo leyes universales que brindan equilibrio al ser humano, es decir, proporciona estabilización y consolidación de las percepciones y pensamientos.

El ejemplo por excelencia del símbolo es el número. La existencia de la ciencia transita sobre estos símbolos por los cuales se explican las relaciones de todo cuanto existe en la naturaleza, abandonando ya la identidad entre cosa y número. Para concluir este brevísimo esbozo de la ciencia como forma simbólica en la doctrina de Cassirer, se nota preciso citarlo:

La obra de todos los grandes científicos no consistió en una mera recolección de hechos; era una obra teórica, y esto quiere decir constructiva. Esta espontaneidad y productividad constituye el verdadero centro de todas las actividades humanas. Es el poder supremo del hombre y señala, al mismo tiempo, los confines naturales de nuestro mundo humano.⁹⁵

Finalmente, sin las formas simbólicas no es posible entender, comprender, actuar, sintetizar o analizar el mundo, y que todos estos sistemas se pueden clasificar desde el más primitivo, el mito, hasta el más evolucionado, la ciencia. En este último paso de la construcción del conocimiento, es donde se logra y se vislumbra con mayor claridad la objetivación del mundo ordenado en el cual el ser humano se desarrolla y se estabiliza. El ser humano interactúa en

⁹³ *Ibid.*, p. 309.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 310.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 323 y vuelta.

todo momento con el símbolo; éste es la base para el devenir del espíritu en su contacto con la naturaleza, con el mundo, con la totalidad de las cosas (fenómenos).

Hasta aquí se precisa el marco teórico en donde se recurre a la teoría de Ernst Cassirer para exponer su antropología filosófica que define al hombre, al ser humano, como un ser simbólico, sin lo cual no podría explicarse que el mexicano es un animal simbólico con determinadas características particulares.

3. Antropología filosófica del mexicano

Anteriormente se había dicho que la filosofía del mexicano está contenida en una filosofía de lo mexicano. Esto es así, ya que ésta es un campo de estudio de mayor extensión que la filosofía del mexicano que la contiene. En la primera, su objeto de estudio es cualquier cosa o ente a la cual se le atribuya la calidad de «mexicano»; por cuanto hace a la segunda, se refiere únicamente al ser humano mexicano, excluyendo otro tipo de objetos externos a este ser. De cualquier forma, hacer una filosofía de lo mexicano también lleva, en cuanto a su particularidad, a una filosofía del mexicano.

Abelardo Villegas, autor citado páginas antes, no hace distinción entre ambos conceptos. Incluso, en su obra no se percibe distinción alguna quizá por confusión, o bien, por así decirlo intencionadamente. Lo cierto es que en el presente trabajo no se abandonará el estudio de una filosofía de lo mexicano, pero sí se direcciona el análisis al ser humano denominado «mexicano».

Una teoría filosófica que se presuma como tal debe ser siempre universal, no regional. La antropología filosófica conduce a la misma suerte. Parece imposible, en cuanto a su especulación, hacer una antropología filosófica de manera segmental. No pensaban así diversos autores mexicanos cuyos esfuerzos intelectuales se dirigían a hacer una antropología filosófica del mexicano: “los intelectuales de la primera mitad del Siglo XX reflexionaban en los límites estrechos del aislamiento mexicano, dependientes de un pensamiento que debía

pasar por París o por Madrid”⁹⁶. Ya se han dado ejemplos de ello y sobre los cuales volverá este estudio más adelante.

¿Cómo es posible adoptar una posición filosófica como la de Ernst Cassirer respecto del mexicano? El mexicano es parte de un campo mayor de seres humanos distribuidos, hasta donde se sabe, en el universo. Todo mexicano es un ser humano, pero no todo ser humano es mexicano. Por ello, los posicionamientos antropológicos de pretensión universalista de Cassirer también se aplican al ser mexicano. El ser mexicano, *ergo*, es un animal simbólico, pero con características especiales distintas a un ser humano francés, nigeriano, ruso o japonés.

Por ello, se hace menester dilucidar qué seres se consideran mexicanos. Bien es posible recurrir a los estratos cívico-políticos para identificar a estos seres. Un acta de nacimiento, por ejemplo, establece ante la sociedad organizada internacional la nacionalidad de las personas. Al respecto, un mexicano puede definirse como tal si dicho documento expedido por la autoridad cívica le concede la nacionalidad mexicana: oficialmente se es mexicano. Por otro lado, existen personas que se consideran mexicanas aun sin poseer este documento de identificación, con esto, la aseveración anterior no puede ser tomada como cierta del todo.

En la actualidad subsiste un fenómeno regional que se manifiesta en la migración hacia Estados Unidos de América; los chicanos (o los pachucos) se identifican plenamente como mexicanos no obstante carecer del documento de identidad que los designe con ese carácter políticamente. ¿Se resolverá el problema designando como mexicanos únicamente a aquéllos que nacieron dentro del límite territorial correspondiente al país de México? Esto tampoco puede ser concluyente puesto que las cartas de naturalización conceden la nacionalidad mexicana, aunque no hayan nacido en este país. Incluso, aquellas personas no nacidas en México son mexicanas cuando, al menos, alguno de sus padres tiene dicha nacionalidad.

Las personas extranjeras también pueden adoptar la nacionalidad cuando cumplen con ciertos requisitos de residencia en el país: ¡menudo problema definir a quiénes se les considera mexicanos! Algo que no es posible desdeñar es el hecho de que existen personas que se

⁹⁶ BARTRA, Roger, *Anatomía del mexicano*, Penguin Random House, Grupo Editorial, México, 2019, 4ª edición, 5ª reimpresión, p. 9.

autodenominan «mexicanas» con cierto orgullo, cuenten o no con el documento identificador; otras tantas que, aunque la autoridad cívica lo haya determinado así en su normativa, no se consideran como tales. De lo anterior, es posible inferir en este discernimiento básico que puede llegarse a definir quién es mexicano atendiendo, primero, a la auto identificación, segundo, a uno que no es voluntario y que se sustenta en el destino.

Hay, entonces, mexicanos por voluntad o por resignación. En el primer caso, cuentan con documento de nacionalidad, o bien, carecen de él, pero se asumen conscientemente como tal. En el otro supuesto, tienen la nacionalidad mexicana pero no se consideran así, aunque aflore su comportamiento. De cualquier modo, para los demás son mexicanos, ¡punto! Como sea, en México no sólo hay mexicanos y no sólo hay mexicanos en México. Están dispersos por todo el mundo.

Se entiende en su plenitud la dificultad que presenta definir quiénes son mexicanos, por tanto, no se puede simplificar dicho problema asumiendo algunas de las respuestas dadas antes. Algo que no es posible ocultar es la designación que hace otra persona de un mexicano: «ésa o ése, es mexicano». Es decir, subsiste al momento un misterio inexplicable que se manifiesta en la declaratoria que hace un no-mexicano de un mexicano, como si en dicho señalamiento radicara con contundencia la identificación nacional. En el imaginario se puede concebir lógicamente que un sujeto cuya conducta es percibida por el otro denote su carácter mexicano y que no se autoelija como tal. En consecuencia, la autodeterminación, resignación oficial, o el señalamiento externo autónomo, circundan a esa calificación adjetiva del ser mexicano.

La señalización del calificativo va más allá de una simple definición conceptual voluntaria, impuesta oficial o subjetivamente, sino que involucra diversos caracteres dignos de estudio. En efecto, para Cassirer es posible definir a un ser humano a partir de concebirlo como un animal simbólico. Pues bien, el hombre mexicano se concibe como el animal determinado por las formas simbólicas mexicanas. En ese sentido, hacer una filosofía del mexicano implica la práctica de una filosofía de lo mexicano y viceversa, pero ambas no son sinónimas.

4. El mexicano es un animal simbólico

La filosofía de lo mexicano, a decir de la posición académica antes dicha, es el estudio de las formas simbólicas mexicanas: mitos, religión, lenguaje, artes, historia y ciencia, todas ellas

mexicanas. Por eso, puede inferirse, no sin ciertos cuestionamientos legítimos, que el hombre mexicano es el animal de los símbolos mexicanos.

Así, para entender el «espíritu» mexicano, eso inamovible o inmanente al ser humano mexicano, es menester acudir a las artes plásticas, a la ficción literaria, al cine, a la televisión, a su música, es decir, a su arte; pero mucho antes, a sus mitos y a su religión; a su historia e, incluso, a su ciencia.

Estos estudios de antropología filosófica del hombre mexicano no surgieron espontáneamente, sino que han transitado sobre los hombros de la historia de oro. Incluso, puede afirmarse que sobresalen etapas de concepción mexicana relacionadas con sucesos definibles: en un primer momento surge una identificación con el indigenismo que se sustenta en la tragedia racial o de la conquista; otro momento, el radicado en el acontecimiento revolucionario cuyo cimiento se haya simultáneamente en el carácter de la reivindicación económica y sobre el valor machista. Por último, en el sentimiento nacionalista, el cual se apoya en la idea de que la fortuna brindó la posibilidad de ser mexicano y que dicha bendición debe ser defendida con orgullo.

En cada una de estas etapas despuntan prototipos de mexicanos y de mexicanas (es preciso hacer diferencia en el género). En el proceso indigenista, obvio decirlo, subsiste el sentimiento de una reivindicación del orgullo racial que ha sido sometido por la avaricia de aquél venido de ultramar: el indígena, el de la raza pura, el no mezclado, el señor que pasó a ser sometido. En el periodo de la Revolución resaltó la figura del revolucionario sombreroado cuyos fenotipos principales estaban constituidos por los zapatistas y villistas. O también al obrero o campesino que se envalentona en contra de la desproporción económica; atrás de ellos, se concebía invariablemente a la Adelita como parte fundamental de la causa armada. Al final, en el nacionalismo, ya están contenidos una variedad de personajes indivisibles, coetáneos y, en algunos casos, unipersonales.

La conformación de este ejército de prototipos, por ejemplo, Roger Bartra lo atribuye al gobierno *sui generis* encarnado en lo que Vargas Llosa llamó «dictadura perfecta». Así, no lo define como un régimen fascista ni como un poder represivo de excepción, más bien como “un gobierno estable basado en una estructura mediadora no democrática, capaz de proteger

el proceso económico de las peligrosas sacudidas de una sociedad que albergaba todavía contradicciones de naturaleza no específicamente moderna”⁹⁷. Pues bien, señala más adelante que esta estructura mediadora, en el campo de la cultura, propició la gestación de una red de imágenes simbólicas que definieron la identidad nacional y el carácter del mexicano. En estas redes ya no sólo se halla al campesino, sino a diversos actores cada vez más ciudadanos cuyo común denominador es la marginación, caracterizada primordialmente por la miseria y represión. Ejemplos que proporciona Bartra son: indios agachados, léperos enmascarados, mestizos relajientos, pelados interiorizados, lidercillos gesticulantes o machos sentimentales. Más adelante se profundizará sobre la posición de Bartra, por lo pronto se transcriben versos de lo que ejemplifica una oda a la desgracia mexicana tal cual se acaba de evocar:

Es mi orgullo haber nacido
en el barrio más humilde,
alejado del bullicio
de la falsa sociedad.

...

...

Voy camino por la vida
muy feliz con mi pobreza.
Como no tengo dinero
tengo mucho corazón.

...

Pero cuántos millonarios
quisieran vivir mi vida
pa’ cantarle a la pobreza
sin sentir ningún temor.⁹⁸

Con el argumento previo, se visualiza al fin una aproximación a la definición del ser humano mexicano, el cual está determinado por las formas simbólicas mexicanas que caminaron por un proceso genealógico e historiograficado particular. Los motivos que propiciaron este

⁹⁷ BARTRA, Roger, *op. Cit.*, pp. 11 y vuelta.

⁹⁸ *El hijo del pueblo*, grabada por JAJ el 10 de octubre de 1951.

proceso no es motivo del presente estudio, más bien, asumiendo como cierto este posicionamiento antropológico, que la creación literaria de José Alfredo Jiménez contiene una filosofía del mexicano sustentada en el simbolismo de elementos característicos, cuyas concepciones han devenido en la historia mexicana como una posición que circunda las formas simbólicas vernáculas. Así mismo, que de la obra josealfrediana emerge una antropología filosófica peculiar y original del ser mexicano, incluso, más arraigada que las expuestas por Octavio Paz o Samuel Ramos; aquélla es una obra que se ha movido invisible entre los cuerpos y las mentes, pero que se ha albergado aún con identidad en el subconsciente social mexicano; como ejemplo se mostró la composición anterior.

CAPÍTULO II

Concepto de «México» y los mitos prehispánicos circundantes

Ya por esto entenderéis
que en este lugar de Coatepec
a de ser México.⁹⁹

1. Definiciones de la palabra «México»

Hasta aquí se ha empleado en múltiples ocasiones el adjetivo «mexicano», el cual deriva del sustantivo «México». Pues bien, ¿qué cosa es México? ¿A qué se refiere alguien cuando emplea el sustantivo «México»? ¿Qué designa la palabra «México»?

Lo cierto es que ensayistas mexicanistas como Ramos, Uranga, Paz o Bartra, entre otros, no han profundizado sobre los orígenes de la palabra México, quizá, por dos principales razones; la primera, porque asumen que los lectores infieren que la palabra México no refiere ambigüedad alguna y que existe la claridad suficiente para entender lo que el vocablo significa. Esto podría reducirse a un supuesto místico en el que por alguna razón desconocida los mexicanos saben el significado de la palabra sin titubeos. En el otro lado está la posibilidad de que los ensayistas, con cierta desesperanza o resignación, reconozcan la complejidad que representa penetrar en la genealogía/arqueología del concepto «México». Habida cuenta, el recuento genealógico del concepto aludido genera un desgaste digno de una explicación especial cuya tarea se le puede asignar a diverso ensayista. Y por ello, no se trata el tema porque es de suyo una labor bastante complicada y podría propiciar distracciones en el análisis puntual.

Pues bien, para los propósitos de la presente investigación, sí resulta necesario involucrar los orígenes de la palabra «México» aunque, por la extensión del tema, no será un estudio profundo, pero sí al menos tangencial. Para tal efecto, se recurre a Gutierre Tibón, un escritor italo-mexicano nacido en Milán, en 1905, y quien en 1940 se trasladaría a México en donde publicaría más de 33 libros; uno de los cuales será el apoyo informativo del presente apartado.

⁹⁹ ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *Crónica mexicana, Manuscrito Kraus 117*, UNAM, México, 2021, p. 184.

En *Historia del nombre y de la fundación de México*, publicado en 1975, Gutierre Tibón pretende regalar una nueva dimensión a todo lo que se ha escrito acerca del estudio sobre los orígenes del nombre de este país. Recurre, así, a la etimología y a la lingüística comparativa, a la geografía y a la cosmología, para escudriñar sobre la simbología que representa el escudo nacional y, sobre todo, el vocablo «México». Como su título lo indica, la obra contiene una historia de la palabra «México» aunque, más bien, en términos foucaultianos, podría ser un ejercicio genealógico de dicho vocablo. Adicionalmente, también expone historias de la fundación de México-Tenochtitlan: no es posible analizar la locución sin recurrir a una historia del altépetl mexica.

Se sabe que el documento más antiguo escrito por los españoles, en lo que sería la Nueva España, fue firmado el 20 de junio de 1519 y se trata de la *Petición de los Vecinos de la Villa Rica de la Vera Cruz, dirigida a su cabildo, alcaldes y regidores*¹⁰⁰, en la que no se advierte que se haya transcrito el consabido vocablo. Para Tibón, la primera vez que Hernán Cortés empleó el término es en la *Segunda Carta de Relación* (fecha el 30 de octubre de 1520), con lo que podría deducirse, hasta donde se tiene constancia, que es la primera ocasión que se escribió en castellano la palabra «México» en un documento, por así decirlo, oficial:

Antes de que comience a relatar las cosas de esta gran ciudad y las otras que en este capítulo dije, me parece, que para mejor se puedan entender que débase de decir de la manera de México, que es donde está la ciudad y algunas de las otras están fundadas y donde está el principal señorío de este Mutezuma. La cual provincia es redonda y está cercada de muy altas y ásperas sierras...¹⁰¹

En adelante, «México» comenzaría a convertirse en un término con mayor uso entre los castellanos, no sin desdeñar la relación semántica inmanente (que iría desapareciendo) entre México y Tenochtitlan. Cabe mencionar que Cortés, en sus *Cartas de Relación* se refería a estos dos vocablos como una unidad geográfica y política. Eventualmente, fue desapareciendo la referencia a la ciudad dual de conformidad con el conjunto de estos dos vocablos; prevaleció, pues, el de México ya que la dicción de Tenochtitlan provocaba mayor

¹⁰⁰ GÓMEZ ZAMORA, Magdalena, “El primer documento conocido escrito en México por los conquistadores españoles” en https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_60_113-124.pdf. [consultada el 7 de mayo de 2024].

¹⁰¹ CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, Porrúa, Colección “Sepan cuántos...”, Núm. 7, México, 2021, 25ª edición, 2ª reimpresión, pp. 76 y vuelta.

complejidad en su pronunciación. Surgió, entonces, la referencia escrita al lugar denominado como México.

Pues bien, aquí se ofrecerán diversas posiciones sobre el origen de este término, relatando aquéllas que parecieran ser más serviles a la finalidad de este estudio. Esta selección, desde luego, parecerá arbitraria, sin embargo, se considera que a nada práctico conduciría citar también aquéllas que no guardan relación con lo que se pretende defender. Por lo demás, a fuerza de decir verdad, la posición fundamental tomada de Tibón no se haya alejada del espectro místico de su propia definición. Esta situación no puede ser ignorada, pues, si algo caracteriza a la tradición y cultura mexicana, es el misticismo en el que está envuelta; no obstante, deviene necesario aclarar que en absoluto se trata de un sesgo romántico sino sólo místico, valorando todo el abismo semántico que separa a ambos conceptos.

El Capítulo Tercero del libro de Tibón trata de las etimologías de México las cuales clasifica con fina paciencia. Deduce que de todo su exhaustivo estudio se puede afirmar la existencia de un total de 70 versiones etimológicas propuestas para México, desglosadas en su relación de la siguiente manera de conformidad con lo que se relaciona:

- 2 veces, Mesías
- 3 veces, ungido (en combinación con trementina)
- 20 veces, maguey (3 liebres, 4 ombligos o centros, 1 Luna)
- 3 veces, barro y méxitl, planta
- 2 veces, mezquite
- 4 veces, manantial
- 16 veces, Luna (3 ombligos o centros)
- 8 veces, eponimias (Mexi, Mexitli, Mecitli)
- 4 veces, gentilicios
- 8 veces, varios¹⁰²

Ahora bien, Tibón infiere que en la etimología correcta del vocablo México confluyen elementos indisolubles en el concepto, por ello, 47 de esas etimologías, según el autor, están muy cerca de resolver el problema sobre el significado; las que en resumen se limitan a 15 que evocan a la Luna; 20 a las magueyeras; cuatro con relación a las liebres o conejos, y siete

¹⁰² TIBÓN, Gutierre, *Historia del nombre y de la fundación de México*, FCE, México, 1993, 3ª edición, p. 141.

que se relacionan con «ombligo». Por lo pronto, se expondrán aquéllas que se juzgan como las más relevantes y que fueron tomadas de forma directa de la obra del italo-mexicano.

En otra clasificación, Tibón afirma que subsisten teorías donde la palabra México la hacen derivar del jefe de la peregrinación, fundador de la capital mexicana o numen tribal, cuyos nombres eran Huitzilopochtli o Mexitli. Para el historiador, no son precisos estos posicionamientos y dirige sus esfuerzos históricos a demostrar que la palabra antecede a la denominación del dios o ídolo azteca.

Primero, existen dos posiciones que hacen derivar México de *mexi*. La primera es de alguna forma religiosa y postula que *mexi* deriva de *mesi*, lo cual sería una apocope de Mesías tal como se le concibe en el cristianismo. La otra es indígena: *mexi* también podría significar «ungido» cuyo plural «ungidos» se traduce al náhuatl como *mexitin*, es decir, pertenecientes a Mexitli. Adicionalmente, este dios habría pedido a una de las tribus peregrinas de Chicomostoc, la azteca, que cambiaron su nombre por el de mexicas en honor a aquél, que era, también, un ungido. Resulta excepcional el relato que Hernando Alvarado Tezozómoc vierte en la *Crónica mexicana*:

Antiguamente ellos se xatauan llamarse *aztlantlaca*; otros les llamaron aztecas *mexitin* (derivado del maguey) que este nombre de *mexitin* es dezir mexicano, como más claro dezir al lagar manantial de la uba, así *mexi*, como si del magué saliera mana<n>tial, y por eso ellos agora llamados mexicanos, como antiguamente se nombraban *mexica chichimeca* (mexicano, serranos, montañeses) y ahora por el apellido de esta tierra y ciudad de México Tenochtitlan.¹⁰³

Como en el caso de Tezozómoc, estudios diferentes refieren que la primera sílaba de México proviene de *metl*, que en náhuatl significa maguey. Una de ellas se decanta por estimar que la segunda sílaba *xi* en realidad es *ci*, apocope de *cintli*, que significa liebre o abuela. De este modo, el locativo en estudio podría significar «abuela de maguey». En contraste con ella se ubica la otra donde se aduce que significa «liebre de maguey» según los informantes de Sahagún. Para Byron McAfee, un nahuatlato connotado según Tibón, México es el «lugar de liebres que corren entre magueyes» y *mecitli* es la «liebre del magueyal». Cabe traer a cuenta que Mecitli, caudillo de la peregrinación azteca, al nacer fue llamado Citli y que, también,

¹⁰³ ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *op. Cit.*, pp. 177 y vuelta.

fue criado en una penca de maguey. Este mismo nahuatlato sustrajo del *Códice Vaticano*, posterior a 1563 y llamado Ríos, otra definición que no está alejada de la anterior, y enseña que México, de donde deriva «mexicano», fue corrompido porque debería decir Mecitli, que significa «indumento de piel de liebre». Silvia Rendón, paleógrafa, traductora y glosadora de las *Relaciones* de Chimalpahin, afirma otra versión: lugar «donde la liebre magueyera» ¹⁰⁴.

Siguiendo la línea donde la primera sílaba deriva de *metl*, está la interpretación que involucra la locución náhuatl *xitli*, que es ombligo, obteniendo como resultado *mexitli* es decir, «ombligo de maguey», cuya divulgación se atribuye a Fray Toribio de Benavente, Motolinía, y a Fray Juan de Torquemada. José María Cabrera señala que, en el tema, México en realidad es *Meixco*, donde ix, proviene de *ixtli*, que es cara, rostro o frente; se obtiene, de este modo, «en el haz del maguey», bajo esta etimología, Martínez Grácida interpreta «en la frontera del magueyal». Un poco más mística es la postura del Ángel María Garibay Quintana que en su visión percibe a un maguey cósmico cuyas pencas están representadas por los montes que rodean el Valle de México. Avilés Solares traducía «centro de la región pulquera», y Francisco Javier Clavijero en un principio lo dedujo como «en el centro de los magueyes». Más tarde refirió que México significa lugar de Mexitli o Huitzilopochtli por el santuario que en la ciudad le erigieron. Aunque Motolinía, en su carta de 2 de enero de 1555 dirigida a Carlos V, escribió lo siguiente:

Después de pasados muchos años vinieron los indios llamados mexicanos, y este nombre lo tomaron, o les pusieron por un ídolo o principal dios que consigo trujeron, que se llamaba *Mexitli*, y por otro nombre se llama *Texcatlicupa*; y éste fue el ídolo o demonio que más generalmente se adoró por toda esta tierra, delante el cual fueron sacrificados muy muchos hombres.¹⁰⁵

Una versión diferente, un tanto vegetal, resulta ser la expuesta por Francisco J. Santamaría a cuya autoría se le atribuyen notables diccionarios: el de *Americanismos* y el de *Mejicanismos*. Este autor señala que los aztecas tomaron el nombre de mexicas al llegar a una tierra desolada donde crecían muchas acacias que llamaban *mízquitl* (mezquite), palabra que se corrompió en mexica. Similar a esta postura, está la de José Corona Núñez en la que mezquite –

¹⁰⁴ Cfr. TIBÓN, Gutierre, *op. Cit.*, pp. 109 y vuelta.

¹⁰⁵ MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, Porrúa, Colección “Sepan cuántos...”, Núm. 129, México, 2021, 1ª edición, p. 295.

mizquilitl— es la planta dedicada a Mexitli o quizá, con mayor propiedad, a la Luna (*metztli*).¹⁰⁶

Acompañando las posturas anteriores, se ubica otra en la que diversos autores hacen derivar la palabra México de su gentilicio. Sin embargo, en palabras de Tibón, esto no es posible, pues, según el jesuita florentino Orazio Carocci, nahuatlato prestigiado: los gentilicios derivan de los nombres de lugar y no al revés¹⁰⁷; consecuentemente, mexicano deriva de México y no México de mexicano.

Ahora, se abordarán las posiciones más interesantes y que son acordes con la finalidad del estudio que se plantea: aquéllas que la relacionan con la palabra *metztli*, la Luna. En primer lugar, Alfonso Caso refiere que México es el centro del lago lunar. Esto se entiende debido a su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia, leído el 11 de febrero de 1946, denominado *El Águila y el Nopal*, que en lo que interesa, se lee:

Tenochtitlan es la ciudad fundada en el centro del Lago de la Luna, el *Metztliapan*, que rememora aquel otro lago que rodeaba la isla de Aztlán, «la tierra de la blancura», de donde salieron los aztecas por mandato de su dios.

Allí en el medio del agua (*anepantla*) estaba la isla que se llamaba México, y cuyo nombre posiblemente deriva de *Metztli* (Luna), *xictli* (ombligo, centro) y *co* (lugar) dando en su composición la palabra *Me-xi-co*, o sea, «en el centro de la Luna», por «el centro del lago de la Luna», que era como se llamaba el gran lago de México.¹⁰⁸

Alfonso Caso, según Tibón, estuvo cerca de acertar a la definición. El error fundamental de Caso estriba en que interpreta que la sílaba *xi* proviene de *xictli*, es decir, centro; sin embargo, México-Tenochtitlan no se ubicaba geométricamente en el centro del lago salobre, sino en la orilla occidental. No se debe olvidar que para Gutierre Tibón, el ombligo representa un centro místico más no geográfico; lógicamente, la sílaba *xi* envuelve un sentido de ombligo como centro de carácter cósmico.

¹⁰⁶ Cfr. TIBÓN, Gutierre, *op. Cit.*, p. 118.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁸ CASO, Alfonso, “El águila y el nopal”, en *El águila y el Nopal, Discursos de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia (1946-1999)*, Academia Mexicana de la Historia, México, 2019, p. 12.

Cristóbal del Castillo proporciona dos versiones lunares del origen: la primera, que el Sol asegura que es la Luna, según la historia en la que Tetzauhtéotl (dios del prodigio o del espanto) dijo que era Metztli, razón por la que se llamaron mexicanos; y otra, no menos clara, que significa «lugar de los hijos de la Luna». Por otro lado, Francisco Javier Clavijero se decanta por la idea de que México es el lugar de Mexitli o Huitzilopochtli, esto trae aparejada la concepción aquélla en la que la Luna está representada en el lago, similar a la concepción de Metztliapan de Caso, en la que el mamífero es una especie de alter ego o nahual de la Luna.¹⁰⁹

Tibón recuerda una versión muy singular que procede de la lengua otomí. En este dialecto, *mexi* se traduce como araña, y la araña vieja en los nativos otomíes del norte, es la diosa araña lunar. Como complemento de ello, entre los toltecas, un mito de Tezcatlipoca indica que descendió del cielo a la tierra valiéndose de una tela o hilo para mostrar su decrepitud física a Quetzalcóatl. Lo que se puede interpretar en el sentido de que el supuesto descenso se efectuó en la oscuridad de la noche donde la Luna aparece. Esta versión parece bastante interesante. Así, México resultaría ser una tierra de arañas.

Se había mencionado que algunas posiciones indican que la primera sílaba proviene de *metl*, que es maguey; para Tibón no hay duda de que ésta deriva de *metztli* (Luna). Sin embargo, ambos conceptos no guardan distancia irreconciliable: el maguey, por ejemplo, es una planta lunar y los Centzon Totochtin¹¹⁰, por otro lado, son los dioses del maguey, del pulque y de la embriaguez ritual. Para Tibón, el Sol se presenta invariablemente en su redondez impoluta, en cambio, la Luna aparece en diversas formas según sus fases. En su fase de cuarto (menguante o creciente) se figura una línea curva, similar a las pencas del maguey maduras que adoptan una forma semi-redonda, por ello, el prefijo *me*, de *metl*, significa «curvo»¹¹¹. De ahí la simpática relación entre maguey y Luna, cuyas fases también representaban un proceso de llenado de *octli* (pulque), así, al ser blanca en su estado de luminosidad total, está llena del líquido fermentado el cual, eventualmente, se vacía de conformidad con la evolución de sus fases.

¹⁰⁹ TIBÓN, Gutierre, *op. Cit.*, pp. 124 y ss.

¹¹⁰ Los 400 conejos son hijos de Mayahuel (diosa lunar del pulque y del maguey) y Quetzalcóatl, que entre los nahuas representan las innumerables conductas humanas consecuencia de la embriaguez.

¹¹¹ TIBÓN, Gutierre, *op. Cit.*, p. 490.

Entre otras más de aquéllas asociadas con la Luna, está también la de Fray Francisco de Ajofrín, en la que expone que significa «vista de la Luna» porque proviene de la voz *metztli*, Luna, e *ixico*, que «es adelante» o «en presencia»; Hans Lenz interpreta *Metzico* como «cara de la Luna»; Manuel Martínez Gracida, un historiador oaxaqueño del Porfiriato, lo deduce como «lugar de la Luna», la cual se asemeja con la definición de la ciudad Metztitlán. El ingeniero químico Juan Luna Cárdenas, si bien señala que proviene de la *Metztli*, no admite la presencia de *xic*, ombligo, sino que se interpreta como *Metz-i-ko*, donde la *i* es el posesivo y *ko*, locativo, obteniendo «los de la Luna». Según Tibón, Cristóbal del Castillo, un mestizo nacido a principios del Siglo XIX, entiende México como «en el lago de la Luna». Por otro lado, contemporáneo a Del Castillo, el jesuita texcocano Antonio del Rincón afirma que México significa «en medio de la Luna», porque el nombre *metztli* perdió la sílaba *tli*. Además, concede al *xictli* el carácter de centro, de donde deriva *Xicco*, como centro esotérico. De los mismos vocablos, el francés Marc Jost hace su propia interpretación concluyendo que México sería «el lugar del ombligo de la Luna», o «la ciudad que emerge del agua». Esta definición no está lejos de carecer de sentido, sino todo lo contrario.

Únicamente se hizo referencia a algunos significados de la palabra en estudio de los que Gutierre Tibón analiza en el libro mencionado. De esta evocación, un tanto arbitraria, se obtienen elementos invariables: Luna, agua y ombligo, a partir de los cuales, se expondrá su postura un tanto mística.

2. México: el mito fundacional y su emblema nacional

Gutierre Tibón estuvo convencido de que México –*Metzxicco*– significa «en el ombligo de la Luna»¹¹², cuya etimología la extrae de las locuciones vistas anteriormente (*Metztli-xictlico*). Esta definición surge de conformidad con un mito que explica la fundación de la gran ciudad prehispánica México-Tenochtitlan, de donde también tiene su origen el Escudo Nacional y al que evidentemente se le puede atribuir un sentido mítico y místico.

A decir de Tibón, el *Códice Azcatitlán* hace suponer que el asidero onfálico¹¹³, selenita o conejil, de donde México toma su nombre, es anterior a los héroes epónimos Mexi y Tenoch;

¹¹² Otro significado es el de «ombligo del conejo», porque se pensaba que los lagos de la cuenca del Anáhuac formaban un gran conejo.

¹¹³ Relativo al ombligo.

además, que el tunal brota del ombligo y no del corazón de Cópil. Según estas aseveraciones México también significa «en el ombligo del conejo»: pero un conejo figurado en un lago¹¹⁴.

2.1. Mito de fundación de México-Tenochtitlan

Entrando en materia, Tibón señala que en el actual zócalo capitalino se ubica el ombligo de la Luna; habiendo otros ombligos (volcanes Xitle y Xico), aquél representa un centro místico (o mágico), no geográfico, de la cuenca del Valle de México. Pero esta nominación del lugar místico proviene de un mito dramático por el cual, aparte de nombrar el sitio y la ciudad posterior, también involucra una interpretación del escudo nacional, por lo que los orígenes de ambos símbolos están vinculados indisolublemente. De Tezozómoc¹¹⁵, interpretado por Tibón, se resume el mito:¹¹⁶

De Aztlán, cuyo tlatoani curiosamente era un diverso personaje Moctezuma, salen Huitzilopochtli (Colibrí Zurdo) y su hermana Malinal Xóchitl (Flor de Zacate) acompañados de sus fieles teomamas¹¹⁷ y un conglomerado nutrido de aztecas con dirección hacia el Valle del Anáhuac. En el transcurso del viaje los guerreros varones ofrendan corazones humanos a Huitzilopochtli a cambio de protección, de lo cual se inconforma Flor de Zacate en su carácter de Luna y mujer. Cuando llegan a Tenancingo (hoy la ciudad de Tenancingo de Degollado), Huitzilopochtli abandona a su hermana Malinal Xóchitl (probablemente en una montaña denominada La Malinche donde todavía se conservan vestigios prehispánicos) mientras ella duerme¹¹⁸, dirigiéndose al antiguo volcán de Chapultepec, que por aquellos tiempos aún estaba casi rodeado de agua.

Al despertar, enterada del abandono y la desprotección, Malinal Xóchitl baja a un valle cercano de nombre Malinalco, donde se une en matrimonio con Chimalcuauhtli, señor de aquellos lares. De la unión nace Cópil (Corona Real), quien llegado a la edad adulta decide vengar el engaño y abandono hechos por Huitzilopochtli a su madre. Por fin llega al lago de

¹¹⁴ Tibón afirma que, en el gran lago de la cuenca del valle, conformado por cinco lagos menores (Xaltocan, Zumpango, Texcoco, Chalco y Xochimilco), se advierte una forma de conejo gigante a partir de un dibujo que le puso a la vista el ingeniero Enrique Rodríguez Ramírez sacado del mapa del geólogo y vulcanólogo Federico Mooser. (Cfr. TIBÓN, Gutierrez, *op. Cit.*, p. 831.)

¹¹⁵ Cfr. ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *op. Cit.*, pp. 183 y ss.

¹¹⁶ Cfr. TIBÓN, Gutierrez, *op. Cit.*, p. 833.

¹¹⁷ Según la tradición religiosa mexicana, eran quienes interpretaban y ejecutaban los mandatos de su dios tutelar Huitzilopochtli.

¹¹⁸ Cfr. ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *op. Cit.*, p. 180.

la Luna y convence a los pueblos rivereños conformados por los xochimilcas, tepanecas y chalcas, de hacer frente para someter a su furioso tío el dios Huitzilopochtli y a sus huestes, reputados como gente belicosa. Se acordó la batalla entre los héroes justo en el peñón de Tepetzinco, ahora De los Baños.

Aquel enfrentamiento entrabos simbolizó la guerra entre el Sol y la Luna (ésta última por representar a su madre, Malinal Xóchitl) resultando triunfante Huitzilopochtli. Así, el numen solar abre el pecho del vencido para extraerle el corazón e instruye al teomama Cuauhtlequetzqui para que, corriendo entre los cañaverales circundantes al lago, arrojara el corazón a cierto lugar con fuerza determinante. Mientras realizaba el movimiento veloz, del peñón brotaron manantiales de aguas calientes curativas que hoy denominan Acopilco (donde está el agua de Cópil). El teomama cumple la misión encomendada sobre una isla de piedra (*tetl*), cerca donde hoy está el huey teocali; como prodigio milagroso, el corazón de Cópil se convirtió en el *tenochtli* (tunal), según Tezozómoc. Sobre éste desciende el águila (el Sol) cuya actuación es divisada por el pueblo mexica que, según el mito, sería el elegido para percibir semejante prodigio. El águila, correspondiendo al hecho, inclinó la cabeza frente al pueblo que en adelante sería su protector.

2.2. El Escudo Nacional

Sobre el mito fundacional descansa el simbolismo del emblema nacional, el cual, implícitamente, corresponde también a la leyenda de Cópil: el enfrentamiento del Sol (representado por el águila) con la Luna (en este caso, aludida por la serpiente, una bestia nocturna y terrestre). El emblema nacional es el Escudo Nacional, en el cual está escrito crípticamente el místico binomio: *me(tztli)*, Luna y conejo lunar, transfigurado la voluntad divina en nopal; *xic(tli)*, ombligo, que se representa en su forma clásica y arquetípica por la piedra (*tetl*); *co* es «en» o «ahí donde está». Las tres voces componen Metzcicco, o sea, México. Sobre el nopal se posa un águila, símbolo del Sol, desgarrando una serpiente cuya figuración es la oscuridad nocturna, es decir, el reino de la Luna. Esta lucha cósmica significa simbólicamente la derrota del culto lunar (Malinal Xóchitl) y el triunfo del Sol (Huitzilopochtli) como suprema potencia divina de los mexicas.

Pero, es sabido que en la época prehispánica no era posible concebir como nombre autónomo el de México, sino que es menester correlacionarlo con su complemento: Tenochtitlan. A partir de la leyenda anterior, se colige que *tetl* (piedra) alude un ombligo; *nochtli*, evoca el tunal o nopalera que da tunas rojas, como la sangre; y *titlan*, que es un vocativo conocido. De todo ello se compone «Tenochtitlan», que emerge de la laguna y de la diosa del agua. Tibón afirma que “Tenochtitlan significa lugar fundado en honor del *tenochtli*, la milagrosa transustanciación de Cópil, la Luna... o sea, cuando Cópil se convierte en nopal”.¹¹⁹

En el Escudo Nacional se observan todos los elementos mencionados arriba. Implícitamente en este símbolo, al cual se le puede calificar de «códice», se halla presente el binomio México-Tenochtitlan; en él se muestra afirmativamente y con orgullo, la victoria de los tenochcas de Huitzilopochtli sobre los aztecas lunares de Malinal Xóchitl y Cópil; de ahí que el grito de guerra del pueblo fuera ¡México-Tenochtitlan!



Imagen 1. Extraída el 18 de septiembre de 2024, del sitio Web del Gobierno de México: “El Códice Mendoza está conformado por 71 páginas: una lista de tlatoanis, un registro de los pueblos sometidos y una narración sobre la vida cotidiana de los mexicas”.

Manuel Carrera Stampa, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia, intitulado *Significado del Escudo Nacional*, corrobora y complementa el simbolismo de lo transcrito en la siguiente narración:

El nopal de lozanas y anchas pencas espinosas y de frutos rojos, es el *tenochtli*: “tuna de piedra”, que por su forma y color representaba en el *nahuatlatolli* o lenguaje esotérico de los sacerdotes aztecas, el corazón humano. El fruto era sagrado; puesto que esas tunas eran el alimento del Sol: esto es, del *nahual* o disfraz del Sol que era el águila.

¹¹⁹ Cfr. TIBÓN, Gutierre, *op. Cit.*, p. 838.

Pero el Sol era a su vez, *Huitzilopochtli*, el dios de la guerra y supremo de los aztecas; sólo con el sustento de la tuna carnosa, roja y mucilaginoso, podría el ave continuar su vuelo del Este al Oeste. Y es que el Sol (*Huitzilopochtli*) era concebido por los aztecas como un guerrero: el guerrero por excelencia que lucha todos los días contra sus hermanos, los poderes tenebrosos de la noche, las estrellas y los planetas, capitaneados todos ellos por la poderosa y cambiante Luna; la *Coyolxauhqui* o *Malinalzochtitl*.¹²⁰

De ahí que, en la simbología del Escudo Nacional, el águila de Tenochtitlan usada en estandartes y escudos, fuera tan relevante. Representaba a un pueblo en constante expansión llevada desde el litoral del Pacífico hasta el del Atlántico, con el sometimiento de los demás pueblos asentados en dicha región. El águila, la serpiente y todos los demás símbolos en conjunto, constituyen la fiel expresión y guía de la política guerrera y religiosa de este pueblo¹²¹, y que ha devenido, con sus respectivos mestizaje y sincretismo, en lo que ahora es México.

Bueno, actualmente existe una norma vigente expedida válidamente por el Congreso de la Unión, la *Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno nacionales* en la que se decretó oficialmente que el Escudo Nacional es un Símbolo Patrio de México¹²². Incluso, esta norma describe cuáles deben ser las características contenidas en el símbolo para que pueda considerarse como «patrio»:

ARTÍCULO 2o.- El Escudo Nacional está constituido por un águila mexicana, con el perfil izquierdo expuesto, la parte superior de las alas en un nivel más alto que el penacho y ligeramente desplegadas en actitud de combate; con el plumaje de sustentación hacia abajo tocando la cola y las plumas de ésta en abanico natural. Posada su garra izquierda sobre un nopal florecido que nace en una peña que emerge de un lago, sujeta con la derecha y con el pico, en actitud de devorar, a una serpiente curvada, de modo que armonice con el conjunto. Varias pencas del nopal se ramifican a los lados. Dos ramas, una de encino al frente del águila y otra de laurel al lado opuesto, forman entre ambas un semicírculo inferior y se unen por medio de un listón dividido en tres franjas que, cuando se representa el Escudo Nacional en colores naturales, corresponden a los de la Bandera Nacional.

¹²⁰ CARRERA STAMPA, Manuel, “Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia”, leído el 20 de junio de 1959, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XVIII, núm. 4, octubre-diciembre de 1959, p. 316.

¹²¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 317

¹²² ARTÍCULO 1o.- El Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales, son los Símbolos Patrios de los Estados Unidos Mexicanos. La presente Ley es de orden público y regula sus características y difusión, así como el uso del Escudo y de la Bandera, los honores a esta última y la ejecución del Himno.

Se aprecia, entonces, al símbolo mítico con un carácter oficial.



Imagen 2. Modelo oficial de Escudo para la Bandera Nacional. Extraída del sitio Web del Gobierno de México, el 18 de septiembre de 2024.

El mito fundacional y su consecuencia pictórica (el Escudo Nacional), por fuerza de necesidad, tienen que entenderse al amparo de la explicación especulativa que hace Ernst Cassirer respecto de las formas simbólicas (o los símbolos, los cuales sorprendentemente pueden ser reconocidos por un gobierno constituido de forma legal y constitucional). A través de este mito, una tribu de nahuas interpretó y creó una «realidad» derivada de elementos naturales. Pero como se dijo, el conocimiento mítico, hasta cierto punto primitivo, no es una masa de ideas confusas y sin organización; se piensa que gran parte de esta historia sistematizada fue insertada en la teogonía por un distinguido Cihuacóatl de nombre Tlacaélel, al cual se le puede considerar como la principal mente mitopoyética del mundo náhuatl.

El mito fundacional del cual se sujeta Tibón, y otros mitos circundantes, se gesta en la mente social mitopoyética y proviene de la simple percepción, la cual se limita a obtener caracteres «fisiognómicos» de los objetos: la Luna y el Sol, el conejo y el águila, el nopal y la piedra, etc. Sobre éstos se cimenta su condición «psicológica» de las que nacen ciertas y determinadas cualidades emotivas. Es ahí donde radica el conocimiento y aprehensión del mito como medio para interpretar el mundo de los antiguos mexicanos, es decir, el modo por el cual se sustenta la verdad exterior de la época. Esta verdad, donde se arraiga la explicación de la fundación de México-Tenochtitlan (con la importancia que tiene este evento para legitimarse frente a las demás tribus nahuas), goza de una intensidad en su vivencia que proporciona no una simple creencia consciente de un mito, sino que contiene una fuerza real, objetiva y cohesionadora para la sociedad mexicana.

En este punto existe una coetaneidad entre el mito y la religión mexicas; juntas conforman una sistematicidad en la que el espíritu se desenvuelve hacia la realidad, la interpreta y crea al símbolo con el cual se relacionan con su mundo aún prehispánico. Habida cuenta, no hay diferencia radical entre ambos conceptos. En fin, en este mito, así como en los demás que se expondrán, se perciben las cualidades emotivas de los fenómenos naturales. En una edición de revista *Arqueología mexicana*, se alcanza a leer un pequeño texto que describe de mejor manera lo que era la religión mexica en el sentido de una forma simbólica del espíritu prehispánico: “La religión es un producto de la actividad cotidiana del hombre. Es el resultado de la necesidad práctica de entender y manejar una realidad compleja compuesta por el medio natural, la sociedad y su propia inferioridad”¹²³.

En su religión, también subsiste la explicación y la relación entre el hombre mexica y los acontecimientos relacionados con la existencia de un ser o seres supremos, con diversos poderes superiores: Ometéotl, Huitzilopochtli o Quetzalcóatl, Malinal Xóchitl y Cópil, Nanahuatzin y Tecuciztécatl (o Tecciztécatl), entre otros. A través de ellos y de elementos naturales, la mayoría de las veces antropomorfizados, interpretan su propio mundo donde existen fuerzas que no pueden controlar, por ello la religión goza de una significación importantísima en la actuación de los seres humanos mexicanos y de su sociedad:

Por la descripción que hemos hecho, se comprenderá la enorme importancia que tenía la religión para el pueblo azteca. Era tan grande, que podemos decir, sin exagerar, que su existencia giraba totalmente alrededor de la religión y no había un sólo acto de la vida pública y privada que no estuviera teñido por el sentimiento religioso.¹²⁴

3. La Leyenda del Quinto Sol

La Leyenda del Quinto Sol es uno de los mitos mesoamericanos mayormente conocidos. Su origen no es nahua, sino que proviene de leyendas mixtecas, mayas y teotihuacanas, y consecuentemente, toltecas. Sus registros más fidedignos pueden ser revisados en la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (compilada entre 1540 y 1584), en la *Historia de*

¹²³ TENA, Rafael, “La religión mexica” en *Arqueología mexicana*, Vol. XVI-núm. 91, Editorial Raíces S.A. de C.V./INAH, 2008, p. 20.

¹²⁴ CASO, Alfonso, *El pueblo del Sol*, FCE, México, 2018, 3ª edición, p. 117.

los mexicanos por sus pinturas y en la *Leyenda de los soles*¹²⁵ de 1531 y 1558, respectivamente. Con distintos elementos, las leyendas de las otras tribus prehispánicas plantean, con corta diferencia, la misma historia. En la versión nahua, también fue incluido el ciclo de la creación y destrucción de los cuatro soles el cual quedó plasmado en la famosa Piedra del Sol (Calendario azteca).

Las versiones más antiguas, como la contenida en la obra de Sahagún¹²⁶, así como aquellas más recientes como la de los comentaristas Alfonso Caso¹²⁷ y Alfredo López Austin¹²⁸, entre otras, siguen distintas variaciones, aunque todas ellas mantienen el formato esencial. La leyenda describe las eras de los soles y la creación del Quinto Sol con detalles divergentes y, a su vez, alude al dios dedicado a cada era y sus años de duración, la inmolación de los dioses, el modo de atenuación de la brillantez de la Luna, y otras cosas. Pero lo que se desea resaltar en esta leyenda pertenece inmaculado y es, básicamente, la importancia del drama lunar en el mito de la creación del Quinto Sol. Por ello, para narrar este mito, se irán tomando a discreción características comunes de las distintas versiones y, en caso de hacer alguna aclaración particular, se asentará según su fuente.

En la cultura prehispánica, en general, se contaba el tiempo con grandes segmentos llamados soles (eras o ciclos), que también a su vez se dividían en siglos que consistían en cincuenta y dos años.

Primer Sol. Tezcatlipoca se hizo Sol tomando el nombre de Atonatiuh (Sol de agua) cuyo macehual era el tigre. Los hombres de este ciclo fueron gigantes que no cultivaban ni sembraban la tierra (Caso), sino que se alimentaban de bellotas, frutas y raíces silvestres. En los *Anales de Cuauhtitlán*¹²⁹ se menciona que todo se lo llevó el agua y que los hombres sobrevivientes se convirtieron en peces. En otras versiones, Quetzalcóatl golpeó al Sol con

¹²⁵ La *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, fue tomada para este estudio de GARIBAY KINTANA, Ángel Ma., *Teogonía e historia de los mexicanos, Tres opúsculos del Siglo XVI*, Porrúa, México, 2015, 7ª edición, y *La Leyenda de los Soles*, del *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los soles*, traducción de FELICIANO VELAZQUEZ, Primo, UNAM, México, 1992, 3ª edición. [Versión en línea, disponible en: https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/000/000_04_01_AnalesCuauhtitlan.pdf. Consultada el 31 de mayo de 2024.]

¹²⁶ Cfr. SAHAGÚN, Bernardino De, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Vol. II, Dastin, S.L., Madrid, 2003.

¹²⁷ Cfr. CASO, Alfonso, *op. Cit.*

¹²⁸ Cfr. LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *El conejo en la cara de la luna*, Editorial Era, México, 2016.

¹²⁹ Cfr. *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles, op. Cit.* [Consultada el 27 de mayo de 2024.]

un bastón derribándolo al agua. Ahí, se convirtió en tigre y devoró a los gigantes quedando la tierra despoblada y el universo sin Sol. De esta manera concluyó esa primera era, la cual duró 676 años, es decir, trece veces cincuenta y dos años¹³⁰.

Segundo Sol. Quetzalcóatl se hizo Sol y tuvo por nombre Ocelotonatiuh (Sol de tigre) hasta que Tezcatlipoca le dio un zarpazo generando gran viento que derribó todos los árboles y que extinguió a la mayoría de los humanos. Los que quedaron en el aire se volvieron monos alimentándose de piñones de los pinos. Se relata en los *Anales de Cuautitlán* que en este Sol se hundió el cielo por lo que no cambiaba de medio día, y luego se oscurecía; cuando esto ocurría la gente era comida. Este Sol perduró igualmente 676 años, es decir, trece veces cincuenta y dos años¹³¹.

Tercer Sol. Tlalocatecutli es convertido en Sol por los dioses. Tuvo por nombre Quiyautonatiuh que significa «Sol de lluvia». Los pocos hombres o macehuales¹³² que había comían *acicintli*, una especie de trigo (o «maíz») que nace del agua, hasta que Quetzalcóatl hizo llover fuego erradicando a los moradores. Este Sol tuvo una duración más corta, de 364 años, es decir, siete veces cincuenta y dos años¹³³.

Cuarto Sol. Quetzalcóatl puso de Sol a Chalchiutlicue, esposa de Tlalocatecutli, y tenía por nombre Ecatonatiuh (Sol de viento). Alfonso Caso¹³⁴ señala que Tezcatlipoca hizo que lloviera de tal fuerza que la tierra se inundó, por lo que los hombres se convirtieron en peces y comían *cencocopi* o *teocentli*; esta versión es más o menos coincidente con la de De Olmos¹³⁵, donde un gran diluvio se llevó a todos los macehuales. Los *Anales de Cuautitlán* relatan que en este ciclo el viento arrasó todo; los que quedaron se convirtieron en monos, esparciéndose entre los bosques. 312 años trascurrieron en este ciclo, es decir, seis veces cincuenta y dos (la suma de los años entre los dos últimos soles arroja la cantidad de 676, duración de cada uno de los dos primeros ciclos).

¹³⁰ Cfr. GARIBAY KINTANA, Ángel Ma., *op. Cit.*, p. 30.

¹³¹ Cfr. *Idem*.

¹³² La palabra *Macehuales* significa en náhuatl «los merecidos por la penitencia», en LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, FCE, México, 2021, 8ª edición, p. 30.

¹³³ GARIBAY KINTANA, Ángel Ma., *op. Cit.*, p. 30.

¹³⁴ CASO, Alfonso, *op. Cit.*, p. 26.

¹³⁵ El padre Ángel Ma. Garibay Kintana deduce que es mucha la probabilidad de que Fray Andrés de Olmos haya escrito *La historia de los mexicanos por sus pinturas*.

Quinto Sol. Según los *Anales* referidos, el Quinto Sol tiene por nombre Olintonatiuh (Sol de movimiento o *Nahui Olin*) porque se movió caminando y, a modo de presagio, durante el Sol de este tiempo habrá terremotos y hambre en general, lo que ocasionará la extinción de los humanos.

Como sea que haya sucedido, la humanidad y el Sol se extinguieron al final del Cuarto Sol. Por tal razón, era preciso para los dioses crear ambos: lo que implica una humanidad que conformaran el Quinto Sol. Por cuanto hace a la primera, “Quetzalcóatl creo la humanidad con masa de maíz y depositó en su interior su propia sangre, para dotar de una pizca divina a la humanidad... se sacrificó, y descendió al inframundo para robarle a la muerte los huesos sagrados de la humanidad”¹³⁶.

En la *Historia de los Mexicanos por sus Pinturas*, se describe una leyenda de creación del Sol y de la Luna. Queriendo hacer Quetzalcóatl Sol a su hijo, lo tomó y arrojó a una gran lumbre y de ahí salió hecho Sol para alumbrar la tierra. Con una intención similar, Tlalocatecutli echó a su hijo en la ceniza y salió hecho Luna, por esa razón parece cenicienta y oscura.¹³⁷ Al margen de la leyenda anterior, el mito siguiente tiene mayor relevancia por su significado.

Habiéndose extinguido el Cuarto Sol, ante la necesidad de crear uno más, todos los dioses se reunieron en asamblea en Teotihuacan y acordaron que uno de ellos se sacrificará para convertirse en Sol. Los dioses se preguntaron quién de ellos se haría cargo de iluminar al mundo. Tecuciztécatl, rico y orgulloso, se ofreció para el sacrificio. Pero los dioses acordaron que otro candidato más debía acompañarlo, pero nadie manifestó el valor de hacer semejante tarea. Según López Austin, los dioses convencieron a Nanahuatzin de ofrecerse en sacrificio; en la versión de Alfonso Caso, el mismo dios se ofrece como candidato. De cualquier modo, Nanahuatzin (el buboso) era un dios pobre y enfermo que no podía ofrecer más que bolas de heno y espinas de maguey teñidas con la sangre de su sacrificio (en la versión de *La Historia*, podría referirse al hijo de Quetzalcóatl). Por el contrario, Tecuciztécatl ofreció al padre de los dioses bolas de copal y liquidámbar, además, ofrecía espinas hechas de preciosos corales.

¹³⁶ ZUNZUNEGUI, Juan Miguel, *El regreso de Quetzalcóatl, Una historia sagrada de México*, Grijalbo, México, 2021, 1ª edición, p. 142.

¹³⁷ Cfr. GARIBAY KINTANA, Ángel Ma., *op. Cit.*, p. 35.

Fray Bernardino de Sahagún describe este breve episodio de la siguiente manera:

Dixeron los unos a los otros dioses: “¿Quién tendrá a cargo de alumbrar al mundo? Luego a estas palabras respondió un dios que se llamava Tecuciztécatl, y dixo: “Yo tomo a cargo de alumbrar al mundo.” Luego se miraron los unos a los otros, y conferían quién sería el otro, y ninguno de ellos osava ofrecerse a aquel oficio; todos temían y escusavan. Uno de los dioses de que no se hazía cuenta y era buboso no hablava, sino oía lo que los otros dioses dezían; y los otros habláronle y dixerónle: “Sé tú el que alumbres, bubosito;” y él de buena voluntad obedeció lo que le mandaron, y respondió: “En merced recibo lo que me havéis mandado. Sea así.”¹³⁸

Luego de cuatro días de encendida la hoguera en una peña que llaman Teutexcalli, los dioses elegidos se prepararon para el sacrificio mediante el ayuno, penitencia y oración. Listos para la inmolación, Tecuciztécatl vestía con fino plumaje que llaman *quetzalli* y un chalequillo de lienzo; en contraste, la vestimenta de Nanahuatzin era de papel. Por fin, a la noche del cuarto día, se ordenó a los héroes formarse en dos filas; habiéndolo hecho, los dioses pidieron primero a Tecuciztécatl que se arrojase al fuego por ser el dios rico. Lo intentó y fracasó hasta en cuatro ocasiones; como no era permitida una quinta oportunidad, los dioses dijeron: “¡Ea, pues, Nanahuatzin, prueba tú!”¹³⁹ Sin pensarlo, el dios cerró los ojos y se arrojó al primer intento con lo que acrecentó las llamaradas de la hoguera. Apenado y arrepentido, Tecuciztécatl siguió en el sacrificio a Nanahuatzin por lo que ambos dioses fueron consumidos por las llamas de la hoguera.

Al día siguiente, los dioses se sentaron para esperar la salida del Sol; en realidad, no sabían por dónde saldría el astro para iluminar al mundo. Entonces, como lo había anticipado Quetzalcóatl, salió Nanahuatzin convertido en Sol por el oriente, radiante y caluroso; pero también emergió Tecuciztécatl como Luna, por el oriente y con la misma intensidad luminosa. Para los dioses no era posible que existieran dos soles con el mismo brillo, sobre todo, por la disparidad entre los inmolados dado que no habían demostrado equidad en su valentía. Por ello, acordaron que la Luna debía ser disminuida en su luminosidad. Corrió uno de ellos a golpear a la Luna con un conejo, quedando la mancha del golpe para la posteridad y reduciendo la luz de Tecuciztécatl. Desde entonces se puede observar en la Luna la huella

¹³⁸ SAHAGÚN, Bernardino De, *op. Cit.*, p. 616.

¹³⁹ Cfr. LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *op. Cit.*, p. 21.

de aquel golpe asestado con el cuerpo de un conejo. Este pasaje Sahagún lo narra de la forma subsecuente:

“¿Será bien que igualmente alumbren?” Y los dioses dieron sentencia y dixerón: “Sea de esta manera: hágase de esta manera”; y luego uno de ellos fue corriendo y dio con un conejo en la cara a Tecuciztecatl; oscureciole la cara y ofuscole el resplandor, y quedó como agora está su cara.¹⁴⁰

Alfonso Caso continúa con el relato. Cuenta, pues, que los dioses vieron que el Sol, a la orilla del cielo, no se movía. Le preguntaron la razón y respondió que exigía el sacrificio de los otros dioses, es decir, de las estrellas. El planeta Venus (Quetzalcóatl) lanzó una flecha al Sol, pero la esquivó devolviendo un certero flechazo acabando con su vida. Uno a uno fue muriendo, dejando al último al hechicero Xólotl, hermano gemelo de Venus, de quien Clavijero¹⁴¹ informa, se mató a sí mismo. En ocasiones, Venus (Quetzalcóatl) es la primera estrella que aparece en noche, otras veces, la última en divisarse al aparecer los primeros rayos del Sol.

En otra versión proporcionada por Sahagún, rescata la idea de que el Sol, luego de la inmolación, estaba inmóvil. Para poner activo al astro acordaron morir, por lo que “el *aire* (Ehécatl) se encargó de matar a todos los dioses y matolos. Y dízese que uno llamado Xólotl rehusaba la muerte, y dijo a los dioses ¡No muera yo!”¹⁴². Menciona el fraile que el dios huyó de su persecutor que pretendía ejecutarlo; la primera vez se escondió entre los magueyes, convirtiéndose en un maguey uno con dos cuerpos, llamándose *mexólotl*; otra ocasión, se metió en el agua transformándose en pez que se llama *axólotl*. Ahí lo tomaron y lo mataron.

Así sucede el mito que da origen a la aceptada teogonía astronómica en el mundo mexicáyotl.

4. El nacimiento de Huitzilopochtli

Al igual que en el mito anterior, existen diversas versiones que narraron el nacimiento de Huitzilopochtli, sin embargo, la trama principal se mantiene. En este apartado se resume este mito, tomado de manera principal del relato contenido en *La historia de los mexicanos por sus pinturas* y de la narrativa de Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general*.

¹⁴⁰ SAHAGÚN, Bernardino De, *op. Cit*, p. 618.

¹⁴¹ CLAVIJERO, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, Porrúa, México, 2021, p. 212.

¹⁴² SAHAGÚN, Bernardino De, *op. Cit*, p. 619.

Mientras estaba haciendo penitencia Coatlicue, la madre de todos los dioses o de la tierra, en el cerro de Coatepec, vio caer una pelotilla de plumas blancas y la guardó en su seno; una vez que terminó de barrer el templo, quiso tomar las plumas, pero no las halló. Así, que quedó preñada sin ayuntamiento humano.

Cuando sus hijos, los Centzon Huiztnáhuac (cuatrocientos sureños/surianos, o las estrellas del sur) y Coyolxauhqui, se enteraron de que su madre estaba embarazada, ardieron en cólera y urdieron un plan para matarla ante dicha infamia junto con el no nato.

Coatlicue se hallaba temerosa por la amenaza de sus hijos, por su posible muerte y la de su hijo, pero éste la consolaba diciéndole: “no tengas miedo, porque yo sé lo que tengo que hacer”. De este modo, los cuatrocientos surianos y Coyolxauhqui se preparaban para pelear con su madre, pero en las vísperas del parto, de las entrañas de Coatlicue, nació Huitzilopochtli ataviado con su traje de guerrero y armado con su *xiuhcōatl*¹⁴³, decapitando a Coyolxauhqui y aniquilando a muchos de sus hermanos, los Centzon Huitznáhuac; algunos más lograron huir refugiándose en un lugar llamado Huitztlampá (el rumbo del sur). Una vez muerta Coyolxauhqui, degollada y descuartizada, el dios tutelar pateó su cabeza a las alturas y aventó el resto de su cadáver hacia abajo del Monte de las Serpientes, fue así como la luna empezó a brillar en su fulgor pálido y, entonces, “venció el Sol naciente a sus hermanos, los poderosos señores de la noche”¹⁴⁴.

Textualmente, Sahagún relata el episodio sobre la muerte de Coyolxauhqui de la forma subsecuente:

Y en llegando los dichos indios *centzonuitznáoa*, nació luego el dicho Uitzilopuchtli, trayendo consigo una rodela que se dize *tueuelli*, con un dardo y vara de color açul, y en su rostro como pintado, y en la cabeça traía un pelmaço de pluma pegado, y la pierna siniestra delgada y emplumada, y los dos muslos pintados de color açul y también los braços. Y el dicho Uitzilopuchtli dixo a uno que se llamava Tochancalqui que encendiesse una culebra hecha de teas que se llamava *xiuhcōatl*, y ansí la encendió, y con ella fue herida la dicha Coyólxauh, de que murió hecha pedaços, y la cabeça quedó en aquella sierra que se dize Coatépec y el cuerpo cayóse abaxo hecho pedazos.¹⁴⁵

¹⁴³ Voz que provienen del náhuatl *xiuh*, fuego/sol/jade y *cōātl*, serpiente; es el arma mítica de Huitzilopochtli.

¹⁴⁴ LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Las razones del mito*, Ediciones Era, México, 2015, 5ª reimpresión, p. 69.

¹⁴⁵ SAHAGÚN, Bernardino De, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Vol. I, Dastin, S.L., Madrid, 2003, p. 276.

Otra versión, como se había dicho antes, se haya en los textos de *La historia de los mexicanos por sus pinturas*:

Y pasados cuatro años, de su penitencia, la una que se decía Coatlicue, seyendo virgen, tomó unas pocas plumas blancas e púsolas en su pecho, y preñándose sin ayuntamiento de varón, y nació de ella Huitzilopochtli otra vez, allende de las otras veces que había nacido, porque como era dios, hacía y podía lo que quería.

Y aquí resucitaron los cuatrocientos hombres que Tezcatlipoca hizo y que murieron antes de que el Sol se hiciese, y como vieron que estaba preñada Coatlicue, la quisieron quemar.

Y Huitzilopochtli nació de ella armado y mató a todos estos cuatrocientos, y esta fiesta de su nacimiento y muerte de estos cuatrocientos hombres celebraban cada año...¹⁴⁶

Los mexicas celebraban este acontecimiento teogónico con la fiesta de Panquetzaliztli (levantamiento de banderas) que a su vez simbolizaba el triunfo del Sol sobre la oscuridad. En la ceremonia se sacrificaban cuatrocientos guerreros capturados sobre la cima del Huey Teocali, frente al altar de Huitzilopochtli que contenía una efigie de éste elaborado para tal efecto, simulando la batalla entre su dios principal (el Sol) y Coyoxauhqui (Luna) con los Centzon Huitznáhuac (las estrellas). Posterior a extraerles el corazón a los desventurados, lo ofrendaban al Sol y rodaban sus cuerpos por la escalinata de Templo Mayor hasta donde habían de encontrarse con la piedra que representaba a la Coyolxauhqui descuartizada, es decir, la Luna. De este relato existen variadas adaptaciones, pero se mantiene constante la trama toral que simboliza la batalla entre el Sol y, la Luna y las estrellas. Es decir, una lucha entre la luz y la oscuridad.

5. Tlacaélel, «el Conquistador del Universo»

La figura de Tlacaélel resulta relevante en la creación y modificación de mitos en Tenochtitlan; es un hacedor de mitos. Este personaje ha sido una incógnita dentro del teatro prehispánico y pocos son los cronistas que aluden su actuación y su obra. Miguel León-Portilla se autoatribuye el acierto de descubrir y reivindicar a este noble sacerdote mexica como un actor primordial en la conformación, reforma y consolidación de la cultura náhuatl. Aunque existe discordancia sobre la real relevancia de este personaje en el desarrollo de la

¹⁴⁶ GARIBAY KINTANA, Ángel Ma., *op. Cit.*, p. 43.

actividad en Tenochtitlan, cierto es que sí se le pueden asignar actos determinantes en la historia prehispánica de la época.

Domingo Chimalpain Cuauhtlehuanitzin señala en la *Séptima relación* que Tlacaélel nació una madrugada, en el “Año 10 tochtli, 1398 años”; horas después nacería su hermano Moctezuma Ilhuicamina, por eso aquél, era mayor. Fueron hijos del tlatoani Huitzilíhuitl y, además, hermano de Chimalpopoca y Atotoztli II, a su vez era sobrino del Itzcóatl, con quien lograría conformar el imperio Tenochtitlan y la Triple Alianza. A decir de Antonio Velasco Piña, Tlacaélel fue el depositario del emblema sagrado de Quetzalcóatl cuya ceremonia de recepción se celebró en el gran templo de Cholula, poco tiempo antes de la constitución de la Excan Tlatoloyan (Triple Alianza).

Ya como Sumo Sacerdote de las tribus nahuas, con motivo del asesinato del tlatoani Chimalpopoca a manos de los tepanecas de Azcapotzalco, y con el recién entronizado Itzcóatl como tlatoani tenochca, fraguó e impulso la guerra contra Maxtla, tlatoani del imperio tepaneca de quien Tenochtitlan era vasallo. Habiendo ganado la famosa guerra tenochca-tepaneca, persuadido por Tlacaélel, Itzcóatl conforma en 1427 la Triple Alianza junto con el altépetl de Tlacopan, con Totoquihuatzin al frente, y de Texcoco, este último reinado por Nezahualcóyotl.

El Triunfo sobre Azcapotzalco configura un hito importante en la cultura prehispánica ya que a partir de ahí se conforma el verdadero imperio mexica con sus consecuencias políticas, económicas, sociales, religiosas y militares. Incluso, en esa guerra continuamente recordada por la historia prehispánica, queda por primera vez registrada la arenga ¡México, México! como grito representativo, de exaltación animosa y de identidad, según el *Códice Ramírez*; Velasco Piña refiere que justo en la confrontación, Tlacaélel “levantó el brazo señalando hacia el campo de batalla, mientras de sus labios salía una sola palabra, tres veces repetida: ¡Me-xíhc-co. Me-xíhc-co. Me-xíhc-co!”¹⁴⁷.

¹⁴⁷ VELASCO PIÑA, Antonio, *Tlacaélel. El Azteca entre los aztecas*, SEDENA, México, 1979, p. 123.

Siguiendo la inercia de la guerra ganada a Azcapotzalco se propuso dominar a los demás pueblos lacustres; de esto da cuenta León-Portilla en su traducción de la *Séptima Relación* de Chimalpahin:

Vencieron a los Tepanecas de Azcapotzalco,
a los de Coyoacán y Xochimilco
y a la gente de Cuitláhuac

Fue Tlacaélel quien, levantándose,
combatió primero, e hizo conquistas.
Y así sólo vino a aparecer,
porque nunca quiso ser gobernante supremo
en la ciudad de México-Tenochtitlan,
pero de hecho a ella vino a mandar,
vivió en la abundancia y la felicidad.¹⁴⁸

De lo anterior se aprecian varios elementos que señalan la personalidad y pensamiento de Tlacaélel: primero, que aparte de ser sacerdote era un férreo guerrero, por lo que ejerció activamente la milicia; segundo, evitó ser huey tlatoani de Tenochtitlan. Si bien se sabe que le fue ofrecido el cargo, nunca lo aceptó en alguna de las cinco oportunidades que se le presentaron. Prefirió su labor como sumo sacerdote y como guía espiritual de los gobernantes, además de que, en la misma *Séptima Relación*, Chimalpahin destaca que poseía el cargo *atempanécatl*. Tercero, aun cuando no detentó de manera formal el poder, lo ejercía y mandaba en el gobierno. Esto es de suma relevancia ya que, una vez dominada la cuenca del Anáhuac, se asumió como el *Cihuacóatl* de Tenochtitlan, que era un cargo que rescató de las antiguas costumbres nahuas, previo a su llegada al Lago de Texcoco. Esta función era propiamente la de un consejero del tlatoani y, en el caso particular de Tlacaélel, ejercía determinadamente dicha función, y la de capitán de las huestes mexicas. No acontecía algo en la ciudad de lo que Tlacaélel no estuviera enterado; en el *Códice Ramírez* se lee que Itzcóatl “no hacía más de lo que Tlacaélel le aconsejaba”.

¹⁴⁸ LEÓN-PORTILLA, Miguel, *op. Cit.*, p. 70.

Siendo consciente de semejante poder y haciendo uso de su influencia sobre Itzcóatl, constituyó una especie de asamblea política a la que convencería de llevar cabo su obra mayor: la reforma estructural de la cultura mexica (y de la náhuatl). Dicho sistema religioso-militar debía ser extendido a los demás pueblos nahuas y conquistas, incluyendo, desde luego, los de la recién creada Triple Alianza. Esto implicaba una profunda modificación en el pensamiento histórico del pueblo mexica y la erradicación de aquellos documentos o códices que emularan su pasado chichimeca:

Los planteamientos de Tlacaélel entrañaban la más drástica ruptura con las antiguas formas de pensamiento náhuatl, su osado proyecto, presentado ante la asamblea integrada por individuos consagrados a la preservación del saber tradicional, produjo en los que lo escuchaban una gran sorpresa y la más completa confusión.¹⁴⁹

Fue así que los señores mexicas determinaron que esos códices se quemaran bajo el argumento de que no contaban la verdad religiosa en su totalidad, y que había dioses o divinidades con devoción especial que no deberían ser considerados como tales. Se propone así, una modificación a los mitos y leyendas nahuas que traían consigo al momento de la fundación de Tenochtitlan:

Se guardaba su historia.
Pero, entonces fue quemada:
cuando reinó Itzcóatl, en México.

Se tomó una resolución,
los señores mexicas dijeron:

No conviene que toda la gente
conozca las pinturas.

Los que están sujetos (el pueblo),
se echarán a perder
y andará torcida la tierra
porque allí se guarda mucha mentira,

¹⁴⁹ VELASCO PIÑA, Antonio, *op. Cit.*, pp. 144 y 145.

y muchos en ellas han tenido por dioses.¹⁵⁰

Alfredo López Austin también describe esta desaparición de los códices, de la siguiente manera:

Porque se guardaba la historia; pero ardió
cuando gobernaba Itzcóatl en México. Se
hizo concierto entre los señores mexicas.
Dijeron: “no es conveniente que todo
mundo conozca la tinta negra, los colores.
El portable, el cargable se pervertirá, y con
esto se colocará lo oculto sobre la tierra;
porque se inventaron muchas mentiras.”¹⁵¹

Todo ello propició una completa reestructuración ideológica en todos los sentidos: social, cultural, astronómica, económica, pero, sobre todo, religiosa y militar; “la nueva versión de la historia mexícatl, tras la mencionada quema de códices, fue el camino para inculcar en el pueblo las ideas de Tlacaélel”¹⁵². Pretendía, y lo logró, que el pueblo mexica tuviera como dios principal a Huitzilopochtli, y que se le identificara esencialmente con el Sol, desdeñando una historia de más de dos mil años de toda la idiosincrasia mesoamericana. Un Sol que debía ser alimentado y lisonjeado con sangre de sacrificio porque el ser humano mantiene una deuda eterna con las divinidades, quienes habían concedido la vida y el Sol. El sacrificio humano, dado el carácter violento del dios, sería la única forma para enaltecerle y garantizar su salida día con día:

Ninguno tan valeroso,
como el primero, el más grande,
el honrado en el reino,
el gran capitán de la guerra,
el muy valeroso Tlacaélel,

¹⁵⁰ Informantes indígenas de Sahagún, *Códice Matritense* de la Real Academia, vol. VIII, fol. 192 v.

¹⁵¹ LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, “El texto sahumtino sobre los mexicas”, en *Anales de Antropología*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1985, p. 310.

¹⁵² LEÓN-PORTILLA, Miguel, Colección “Obras de Miguel León-Portilla”, Tomo XII, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM/El Colegio Nacional, México, 2018, p. 277.

como se verá en los Anales.

Fue él también quien supo hacer
de Huitzilopochtli el dios de los Mexicas,
persuadiéndolos de ello.¹⁵³

Como parte de la asamblea, en contraposición se hallaba Nezahualcóyotl, que propugnaba por enaltecer otras virtudes, por ejemplo, la sabiduría. El tlatoani acolhua, aludiendo a la estrecha amistad con Tlacaélel, consiguió que Texcoco al menos definiera con libertad su cultura teogónica, misma que no tardaría mucho en sucumbir ante la poderosa ideología del altépetl superior.

Es así como en la reconfiguración de los mitos y leyendas fundamentales se incorporan diversos elementos como el sacrificio ritual. Como se dijo, ésta era la manera de alimentar el ego de la divinidad para asegurar su salida diaria. También inculcarían un nuevo orden en la cosmogonía y su creación: el ser superior, el Sol, es la divinidad principal en el panteón religioso; este numen es violento y guerrero, lo cual mostró en su nacimiento. A partir de entonces, existe una superioridad indudable de Huitzilopochtli sobre Quetzalcóatl y sobre cualquier divinidad. De ahí que se le deba a Tlacaélel que al pueblo mexica se le considere como «los hijos del Sol»: “fue Tlacaélel el que adoptó toda la mitología sagrada de los toltecas para integrar en ella a los mexicas prácticamente de forma mesiánica y profética. Generó un estudio del pasado, pero principalmente modificarlo. Hizo a Huitzilopochtli hijo de la pareja primordial, hermano de Quetzalcóatl, creador del mundo y lo entronizó como el Sol tolteca”¹⁵⁴. Respecto de este abandono de las tradiciones y cultura anteriores a la mexica, a la que Alfonso Reyes consideraba como «los tiranos del Anáhuac», él señaló lo siguiente: “los aztecas vivían sobre los despojos de civilizaciones vetustas y misteriosas, cuya tradición ellos mismos habían comenzado a no entender, vaciándola poco a poco de su contenido moral.”¹⁵⁵

¹⁵³ LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos* ..., p. 72.

¹⁵⁴ ZUNZUNEGUI, Juan Miguel, *op. Cit.*, p. 147.

¹⁵⁵ REYES, Alfonso, *La “X” en la frente. Textos sobre México*, UNAM, México, 2012, 2ª edición, p. 163.

Con esta poderosa influencia y perseverancia, Tlacaélel logró constituir a Huitzilopochtli como dios principal, lo cual es un acontecimiento relevante en la cosmogonía y la simbología mexicana. Como lo nota Domingo Francisco Chimalpahin, “fue quien anduvo haciendo, quien anduvo siempre persuadiendo a los mexicas que su dios era Huitzilopochtli”¹⁵⁶, y León-Portilla abunda que “interpretaron enteramente distinta el enunciado cataclismo que pondría fin a esta quinta edad. Concibieron la posibilidad de evitar la muerte del Sol, identificado ya en su pensamiento con el dios Huitzilopochtli”¹⁵⁷.

Era menester también concretizar los sacrificios diariamente, y para ello era preciso allegarse de víctimas propicias, razón por la cual, instituyó las guerras floridas como medio para satisfacer dicha su necesidad. A través de ellas se entrenaba al guerrero novato y se conseguían, de los guerreros contrarios capturados, las víctimas necesarias para el sacrificio ritual: “éste fue que por consejo de Tlacaélel nunca quiso sujetar la provincia de Tlaxcala, pudiéndolo hacer con mucha facilidad: la causa que daban era por tener una frontera donde de continuo se ejercitasen y señalasen los mozos en la guerra, y estuviesen diestros para otras conquistas de más importancia, y también para tener de ordinario cautivos que sacrificar a sus ídolos”¹⁵⁸. De ahí que se conciba a las campañas militares con un sentido místico y religioso.

Los mitos toltecas ya habían sido adoptados por los mexicas y aunque no podían desprenderse totalmente de dicha tradición, sí fueron modificados insertando elementos nuevos como los ya descritos. Al conservar parcialmente una tradición anterior consiguieron legitimar la incursión mexicana en el valle del Anáhuac. Así, se autodenominaron como los auténticos herederos de la cultura tolteca y, al margen de ello, superpusieron una idea de superioridad del Sol sobre la Luna, además de sobre valorar el carácter religioso-bélico “como un vigoroso movimiento de renovación espiritual, que permitiese nuevamente a los seres humanos participar activamente en la labor de colaborar a un mejor desarrollo del

¹⁵⁶ CHIMALPAIN, Domingo Francisco Cuauhtlehuacitzin, *Sixième et Septième relations* (1358-1612), ed. y trad. de Remi Simeón, Paris, 1889, pp. 102-103.

¹⁵⁷ LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos...*, p. 146.

¹⁵⁸ *Códice Ramírez*, “relación del origen de los indios que habitan en la Nueva España según sus historias”, SEP, México, 1975, p. 67.

Universo”¹⁵⁹. Esta legitimación, por tanto, se hizo de dos formas, la primera fue religiosa; la segunda, militar. De este modo se completaba el círculo. Tan interesado estaba el sumo sacerdote en introducir esta nueva visión modificada, que existe constancia de su intención de ubicar geográficamente a Aztlán mediante una expedición, para así confirmar su *estatus* superior en ambos sentidos.

En algún momento los mexicas se afiliaron a la herencia de un dios superior, bélico y vengativo, para comprobar que, como «hijos suyos», estaban destinados a ser el pueblo elegido, o mesiánico, como se dijo. Con ello se acredita que este fenómeno social de la «nacionalidad» no es exclusivo de la época post española, del periodo independiente o hasta llegar al contemporáneo, sino que la orgullosa mexicanidad ya se hallaba presente en el posclásico mesoamericano. Se puede afirmar también que la pretensión de Tlacaélel de arraigar este orgullo de identidad, que subsistente en su época, sigue prevaleciendo hasta estos días como sentimiento mexicano, el cual, sin temor a errar, fue en muchos de los casos herramienta de dominación social mexicana tal como lo ha expuesto Roger Bartra.

Habida cuenta lo anterior, resulta importante traer a cuenta la figura de Tlacaélel en esta investigación. De él dependió, en gran medida, la conformación de la mitología náhuatl-mexica y de la defensa actual de la mexicanidad. Entendido esto, no puede desatenderse el surgimiento de una personalidad como la del sumo sacerdote, que conjuntaba su capacidad bélica con una visión de formular una estructura mitológica, la cual, en su momento, fue reconocida como absoluta y atemporal.

Por ello, se entiende que, en la *Crónica mexicana*, Tezozómoc le diera el trato de figura principal; aquella personalidad en la que la actuación de los tlatoanis, de Itzcóatl a Ahuizotl, transitara a un segundo plano, ubicando el quehacer del Cihuacóatl como primordial en la gobernanza y misticismo del pueblo de Tenochtitlan. Esta misma *Crónica* “adjudica a Tlacaélel un título que no se atribuyó a ningún otro señor o jefe de la nación mexicana, este es el de *Cemanáhuac tepehua*, que traducido significa «Conquistador del Mundo»”¹⁶⁰. Con

¹⁵⁹ VELASCO PIÑA, Antonio, *op. Cit.*, p. 144.

¹⁶⁰ LINARES AGUIRRE, Víctor Ángel, *Tlacaélel ¿Ahquin ipohtzin? Cemanahuac Tepehuani*, Ce-Ácatl, México, 2020, p. 33.

este mismo calificativo coincide Velasco Piña al citar la *Crónica mexicáyotl*: “... y esto ocurrió en la época del señor Tlacaélel; el Cihuacóatl, el Conquistador del Universo”¹⁶¹. Como sea, a él se debió que la cultura prehispánica post tolteca, la mexicana, haya sido tan relevante y duradera; a él se debe, según lo visto, que los mexicanos sean «los hijos del Sol»; hijos de Huitzilopochtli, o hijos, pues, de Mexi. Tlacaélel es la figura que proporcionó, por vez primera, cohesión y unidad a la supuesta mexicanidad.

Y habiendo propuesto (o designado) como tlatoanis a Itzcóatl, Moctezuma Ilhuicamina, Axayácatl, Tízoc y Ahuízotl, Cihuacóatl Tlacaélel murió “teniendo de edad, más de ciento y veinte años”¹⁶² (¿1475?).

6. *Nican mopohua*

A diferencia de los anteriores, este mito sucede años posteriores a la conquista de Tenochtitlan datada el 13 de agosto de 1521, fecha en que fueron capturados Cuauhtémoc y Tetlepanquetzal (señor de Tlacopan) en Tlatelolco. Esta narración contiene las apariciones de la Virgen de Guadalupe del 9 al 12 de diciembre de 1531. El personaje «bendecido» es un indígena de raza pura, se dice que chichimeca, de nombre Juan Diego Cuauhtlatoatzin. El nombre de este relato, *Nican mopohua*, que está escrito en náhuatl, se debe a las primeras palabras con que inicia: «Aquí se narra», y es atribuido a un indígena letrado, discípulo de Sahagún, Antonio Valeriano. Tal afirmación fue sostenida por Carlos de Sigüenza y Góngora, Lorenzo Boturini, Edmundo O’Gorman y León-Portilla. Aunque no se conoce la fecha exacta de su escritura original, se infiere que proviene de aquél por las investigaciones hechas por Sigüenza y Boturini, aunque lo que sí se puede afirmar es que, según León-Portilla¹⁶³, este relato se publicó por primera vez en náhuatl, sin traducción alguna, hasta 1649 por el bachiller Luis Lasso de la Vega que por aquel entonces se desempeñaba como capellán del Santuario de Guadalupe.

Es importante advertir que Antonio Valeriano, nacido en Azcapotzalco entre 1522 y 1526, fue depositario desde su niñez de las tradiciones indígenas. Hablaba náhuatl, latín y castellano

¹⁶¹ VELASCO PIÑA, Antonio, *op. Cit.*, p. 5.

¹⁶² ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *op. Cit.*, p. 481.

¹⁶³ Cfr. LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican mopohua*, Colegio Nacional/FCE, México, 2020, 7ª reimpresión.

y con tal saber, justificaba la escritura del texto. Pues bien, a mediados del Siglo XVI, el culto que se conocía como «Nuestra Señora de Guadalupe» en su ermita del cerro del Tepeyac, ya gozaba de gran popularidad. En 1556 ya se encontraba una pintura de Guadalupe *Teo inantzin* colocada en la ermita del Tepeyac a donde se dirigían constantes peregrinaciones, incluso de castellanos. Basado en esta situación, Valeriano, sustentado en sus conocimientos nahuas, “compondría su relato, a la vez de gran fuerza teatral, en torno a un indio macehual, hombre del pueblo, cuyo nombre hubo de dar”¹⁶⁴.

Es innegable que, desde mucho antes de la llegada de los castellanos, ya existía un culto a la diosa Tonantzin en el cerro del Tepeyac¹⁶⁵; Sahagún da cuenta de eso y otros cronistas más: “los testimonios de los misioneros concuerdan, pues, en lo esencial: Tonantzin era una divinidad mayor, su principal santuario se encontraba en el cerro del Tepeyac, a una legua al norte de la ciudad de México, y al que acudían peregrinos de todo el país”¹⁶⁶.

Pero todavía más innegable es el hecho de que existe un Códice guadalupano; su origen es relatado en el *Nican mopohua*, y, en menor medida, pero complementario, en el *Nican motecpana* («Aquí se refieren en orden», en español), que es un texto de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl escrito en 1590. En esta investigación no se dubitará sobre la procedencia del Códice guadalupano, ni se cuestionará su originalidad divina o humana, sino que únicamente se traerán a cuenta aquellos elementos simbólicos que la contienen, los cuales comulgan con los ya citados en los mitos anteriores. Este Códice también relata «algo» que es preciso mencionar al margen de la historia escrita de Valeriano. Por tanto, se debe diferenciar dos documentos en este mito: el primero se refiere exclusivamente a la narrativa contenida en el *Nican mopohua* y, el segundo, lo concerniente a la imagen de la Virgen de Guadalupe plasmada en lo que ha de nombrarse Códice guadalupano. Ahora sigue, por lo pronto, evocar la narración expuesta en el *Nican mopohua*.

6.1. El relato

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁵ La etimología de «Tepeyac», deriva de las palabras tépetl (cerro), yácatl (nariz o punta) y el locativo c: «en la nariz o punta del cerro».

¹⁶⁶ LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, FCE, 2020, 4ª edición, 3ª reimpresión, p. 286.

Los primeros días de diciembre de 1531, Juan Diego, camino de su casa en Cuauhtitlán, escucha el canto de las aves. Le llaman por su nombre y sube a la cumbre del cerro del Tepeyac. Ahí ve a una noble Señora que estaba de pie maravillándose por “cómo sobrepasaba toda admirable perfección. Su vestido, como el Sol resplandecía, así brillaba”. Y continúa la historia describiéndola: “y las piedras y rocas sobre las que estaba flechaban su resplendor como jades preciosos, cual joyeles relucían. Como resplandores de arcoíris reverberaban la tierra. Y los mezquites, los nopales y la demás variadas yerbitas que allí se dan, se veían como plumajes de quetzal, como turquesas aparecía su follaje, y su tronco, sus espinas, sus espinitas, relucían como el oro”¹⁶⁷. Revelándosele Santa María como su madre, y de Dios (Tloque Nahuaque), le envía ante el obispo de México para que le sea levantada una «casa divina» en el llano. Se condujo, pues, ante el obispo Fray Juan de Zumárraga y comunica el mensaje encargado. El fraile incrédulo le escuchó y postergó el deseo expresado.

Juan Diego vuelve a la cumbre por la tarde dándole cuenta a la noble Señora de la incredulidad del obispo. El congraciado pide que elija otro mensajero más importante, pero ella le confirma en su misión y le pide insistir al día siguiente, porque es indispensable que el deseo se cumpla mediante su intervención.

Al día siguiente, en domingo por la tarde, Juan Diego realiza una segunda entrevista con el prelado, sin embargo, insiste en negarse y requiere se le muestre una señal de la petición. El indígena se marcha y el cura ordena que le siga un séquito sin que se entere, mas en el trayecto, lo pierden. Al siguiente día que era lunes, el indígena no pudo hacer el viaje al Tepeyac, pues su tío Juan Bernardino se hallaba agonizante. Ya en la madrugada del martes, abandona al pariente en busca de un sacerdote en Tlatelolco que diera extremaunción al moribundo. Así, fue que rodeó el cerro del Tepeyac para evitar encontrarse con la Señora, pero ella, desde el cerro descendió a su encuentro. Juan Diego expone la situación respecto de su tío, pero ella intenta consolarle y privarle de todo miedo: “¿acaso no estoy aquí, yo que soy tu madrecita?”¹⁶⁸ y promete que su tío sanará.

En verdad llevaría la señal pedida por el clérigo, por ello le pidió que cortara y juntara en la cima del cerrillo, donde sólo había mezquites y nopales, flores extendidas de diversos colores

¹⁶⁷ LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Tonantzin Guadalupe...*, p. 99.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 133.

y las bajara a su presencia. Luego que obedeció juntando todas ellas en su tilma, la Señora las tomó con sus manos y ordenó ponerlas ante la presencia del fraile cuando estuviera a solas, a modo de la señal que requirió. Cuando estuvo con el obispo, dejó ver el contenido “y al caer al suelo las variadas flores como las de Castilla, allí en su tilma quedó la señal, apareció la preciosa imagen de la en todo doncella Santa María, su madrecita de Dios, tal como hoy se llama.”¹⁶⁹

El tío Juan Bernardino sanó por la aparición de la Señora, y le pidió que fuera donde Tlatelolco a decir: “así se le nombrará, la del todo doncella Santa María de Guadalupe, su preciosa imagen”. Una vez que se terminó el templo toda la ciudad fue a contemplar, “mucho se admiraban cómo por maravilla divina se había aparecido ya que ningún hombre de la tierra pintó su preciosa imagen”¹⁷⁰.

6.2. La simbología del Códice guadalupano

La imagen popularmente conocida contiene algunos símbolos que se nota preciso de destacar para los efectos del estudio y que se relacionan con elementos ya mencionados en los anteriores mitos nahuas. Es evidente que el Códice guadalupano contiene innumerables características o signos dignos de analizarse, pero particularmente, es posible evocar cuatro o cinco elementos de suma relevancia.

En primer lugar, se advierte que la silueta de la Virgen está exaltada por rayos que al parecer son solares, es decir, está respaldada por el Sol, o bien, se antepone al Sol, protegiéndolo o viniendo delante de él. Esto no resulta extraño si se piensa en la existencia de una identidad entre Guadalupe y Tonantzin, o bien, de Coatlicue/Cihuacóatl con Tonantzin. Entonces se habla de una persona en tres advocaciones diferentes, todas ella como una madre de todos los dioses, incluyendo Huitzilopochtli, el Sol; Coyolxauhqui, la Luna; Centzon Huitznáhuac, las estrellas; entre otros. Se infiere así, que la Virgen de Guadalupe está respaldada por el Sol, y éste a su vez la impulsa delante de él. De este modo existe una intención de evidenciar a la Virgen de Guadalupe delante del Sol, incluso en importancia; de hecho, Sahagún considera a Tonantzin, la diosa más importante del panteón náhuatl: “la primera de estas

¹⁶⁹ *Ibid.*, 151.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 159.

diosas se llama Cihuacóatl... que quiere decir, mujer de la culebra; y también la llamaban Tonantzin, que quiere decir, nuestra madre”¹⁷¹.



Imágenes 3 y 4. Códice guadalupano, extraído del sitio web de la Basílica de Guadalupe, México; ampliación del símbolo Nahui Olin plasmado en la túnica de la Virgen.

También se aprecia un manto que la cubre. Su tono es entre azul y verde, y contiene las estrellas del cielo, los hermanos del Sol, los Centzon Huitznáhuac; para ubicarlos de mejor manera, son aquéllos que hicieron la guerra a Huitzilopochtli y fueron vencidos por éste. El manto, pues, representaría el cielo y las estrellas.

La túnica rosada representa la tierra, es decir, a Cihuacóatl (Mujer Serpiente), la diosa de la fertilidad y de la tierra. Como fértil que es, está en cinta y en el bulto de la gestación, sobre la túnica (tierra), se observa una flor de jazmín de cuatro pétalos que simboliza Nahui Olin. De este signo, primero, se hace referencia del *Códice Chimalpopoca*:

El quinto Sol, signo del 4 olin (movimiento), se dice Olintonatiuh (Sol del movimiento), porque se movió, caminando. Según dejaron dicho los viejos, en éste habrá terremotos y hambre general, con que hemos de perecer.¹⁷²

La era del Quinto Sol mencionado en la leyenda tiene el nombre de *Nahui Olin*, y es la era en que, según los mexicas, todavía se habita en la actualidad y, por lo tanto, la época de la aparición. El *Gran Diccionario Náhuatl* proporciona dos traducciones; una, «Cuatro movimiento. Cuatro curso o movimiento. Cuatro curso del Sol». Otra:

¹⁷¹ SAHAGÚN, Bernardino De, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Vol. I, p. 60.

¹⁷² *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*, p. 5. [Consultada el 31 de mayo de 2024.]

De la fiesta que al sol se hacía debajo de este nombre: § *nauholin* § ... La fiesta de los caballeros e hijosdalgo, hecha a honra de su dios, a la cual llamaban § *nauholin* §, que quiere decir "cuatro movimiento", debajo del cual nombre la solemnizaban, conforme a la calidad de las personas cuya fiesta era. Esta fiesta celebraban dos veces en el año; la primera, a diez y siete de marzo, y la segunda era a dos de diciembre. En fin, las dos veces que le cabía en el año el número de "cuatro curso o movimiento". (T.I, p. 105)

[Al referirse a las ceremonias y banquetes que hicieron en la época de Moctezuma, el Viejo, para estrenar la figura en honor al sol, dice] Los caballeros y comendadores del sol, que se llamaban *cuacuahutin*, que quiere decir "águilas", hacían la fiesta del sol, que ellos llaman § *Nauholin* §, que romaneamos en el calendario que en el libro de las idolatrías hice, "cuatro curso del sol". Y la fiesta que hacían, como allí conté, era sacrificar un indio en nombre del sol, todo embijado de colorado. (T.II, p. 194).¹⁷³

Resulta ser tan importante este signo que en el centro de la Piedra del Sol (o el llamado Calendario azteca) se descubre Nahui Olin, que junto con los cuatro pétalos que representan las eras transitadas, conforman los cinco soles que el mito alude. Por fin, Nahui Olin es la energía que pone en movimiento la cosmogonía náhuatl, por lo tanto, proporciona orden al caos. Es la acción, es el verbo, es el terremoto y, consecuentemente, es renovación, cambio, y... movimiento. Octavio Paz escribe en *Piedra de Sol*:

Nupcias de la quietud y el movimiento,
canta la soledad en su corola,
pétalo de cristal en cada hora,
el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada, el ser sin rostro
emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de nombres.¹⁷⁴

Hacer el señalamiento de la entidad que se supone dentro del vientre de la persona central en el Códice guadalupano parece ingenuo, pues está marcado por el signo del *Nahui Olin*. Pero no es ingenuo mencionar la curiosa similitud entre la leyenda del nacimiento de

¹⁷³ *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. UNAM, México, 2012 [ref. del 31-05-2024]. [Disponible en la Web <http://www.gdn.unam.mx>. Consultada el 31 de mayo de 2024.]

¹⁷⁴ MONSIVÁIS, Carlos (editor), *Poesía mexicana II*, Clásicos de la Literatura Mexicana, México, 1979, p. 281.

Huitzilopochtli y el nacimiento de Jesucristo, en cuanto a la gestación inmaculada de la madre que, en las historias, se halla fisiológicamente virgen.

Por último, es preciso destacar la Luna en que está posada la noble Señora. No es una Luna llena; está en cuarto: viene reducida porque no está completa. Algo que la distingue a diferencia del astro mayor, es que aquélla es móvil, se llena y se vacía constante, periódica y eternamente (mientras el Quinto Sol exista, desde luego). En el caso del Códice, el símbolo lunar está en detrimento, y negro. En el centro se equilibra la imagen de la Virgen emulando el *tenochtli* (el tunal) surgido del ombligo (centro místico) de Cópil. No podría estar posada en el Sol; está cimentada en la Luna, le da sustento y estabilidad, es, pues, su base. Coyolxauhqui su hija descuartizada, incompleta, es su pedestal. No está parada en la Luna como elemento astronómico, está posada «en el ombligo de la Luna», ¿dónde más sino en México? Pero se refiere a un México (Tenochtitlan) no pletórico o completo, sino disminuido, y lo está porque recién fue conquistado. La Luna está negra, no es blanca, quizá porque el humo negro de Tezcatlipoca la ha ensombrecido.

Los pocos signos aquí anunciados guardan relación con las leyendas aludidas anteriormente. Y no puede ser de otra forma, pues basan la imagen de la Virgen de Guadalupe, en el sincretismo de María como madre de Dios y en Tonantzin, a la cual ya se veneraba en época prehispánica:

En este lugar (tepeyac) tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que la llamaban *Tonantzin*, que quiere decir “nuestra madre”. Allí hazián muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de más de veinte leguas de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas. Venían hombres y mugeres, y moços y moças, a estas fiestas. Era grande concurso de gente en estos días, y todos dezían “vamos a la fiesta de *Tonantzin*, y agora que esta ahí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman *Tonantzin*, tomada ocasión de los predicadores que a Nuestra Señora, la madre de Dios, *Tonantzin*.”¹⁷⁵

Por eso se entiende que el indígena Juan Diego se refiera a ella como «madrecita» ya que, en ese mismo lugar, en el Tepeyac donde ocurren los hechos, se veneraba a «nuestra madre» Tonantzin.

¹⁷⁵ SAHAGÚN, Bernardino De, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Vol. II, p. 1050.

Dentro de los dichos acerca del Códice guadalupano, uno que resalta por su intención más política/independentista que académica, es el análisis que conjeturó Fray Servando Teresa de Mier: “fue señalado Fray Servando para predicar en la Colegiata un sermón sobre la Virgen de Guadalupe, el 12 de diciembre del año 1794”, y continúa Artemio de Valle-Arizpe que encausó la finalidad del discurso “para demostrar que la Virgen de Guadalupe no se había aparecido, ¡quia!, en la tosca tila de Juan Diego, sino en la fina capa de Quetzalcóatl, quien no era otro sino el apóstol santo Tomás, que vino a estas américas regiones a predicar el evangelio de Cristo”¹⁷⁶.

Un profesor argentino, Julio M. Luqui Lagleyse, afirma que el sermón guadalupano del padre Mier, no es otra cosa que la búsqueda de una justificación teológica a la independencia de México: si se acepta que la presencia de Cristo en estos lares mesoamericanos es anterior a la llegada de los españoles, se le negaría a España la primogenitura u originalidad de la evangelización, con esto, los títulos de aquélla se mostrarían irrevocablemente falsos y por tanto, nada debían los mexicanos a los españoles, y en consecuencia tampoco el conocimiento de Dios ni de la Buena Nueva de la Redención; así se le retiraría al Rey, todo fundamento jurídico de la conquista que, básicamente, era la misión evangelizadora. Se sustentaría de este modo cualquier tipo de independencia absoluta respecto de España¹⁷⁷.

La posición del fraile Mier no acepta que la obra sacra fuera elaborada por manos humanas, por el contrario, “la imagen de Nuestra Señora es pintura de los principios del siglo primero de la Iglesia, pero, así como su conservación, su pincel es superior a toda humana industria, como que la misma Virgen María se estampó naturalmente en el lienzo viviendo en carne mortal”¹⁷⁸. Como sea, esta disparatada posición de Fray Servando, aunque atribuye la manufactura del Códice a artesanía divina, no cesa de relacionar personajes prehispánicos en su argumento. En consecuencia, no resulta inverosímil que relacione su trama mítica con Quetzalcóatl, el dios del viento y, como se sabe, el viento es sólo en movimiento y no en quietud.

¹⁷⁶ VALLE-ARIZPE, Artemio De, *Fray Servando*, Lectorum, Buenos Aires, 2010, pp. 55 y 58.

¹⁷⁷ Cfr. LUQUI LAGLEYZE, Julio M. *Fray Servando de Mier y su sermón guadalupano de 1794. La búsqueda de una justificación teológica a la independencia de América* [en línea], *Temas de historia argentina y americana*, 15, 2009. [Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/fray-servando-mier-sermon-guadalupano.pdf>. Consultada el 31 de mayo de 2024.]

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 148.

La leyenda de las apariciones de la Virgen del Tepeyac contenida en el *Nican mopohua*, así como el Códice guadalupano, forman parte de los mitos y símbolos más enraizados en la cultura de este país, y sin los cuales no se podría entender lo que es la mexicanidad.

¡Viva México completo!
Nuestro México repleto
de belleza sin igual.

Esta tierra que es la tierra
que escogió pa' visitarla
la Virgen del Tepeyac.¹⁷⁹

¹⁷⁹ 15 de septiembre, grabada por JAJ el 3 de octubre de 1950.

CAPÍTULO III

Luna y mexicanidad

Ven, déjate caer conmigo
en la cicatriz lunar de nuestra ciudad.¹⁸⁰

1. La Luna y la humanidad

El 20 de julio de 1969 los astronautas norteamericanos Neil Armstrong y Edwin «Buzz» Aldrin alunizaron en el módulo del Apolo 11. Armstrong fue el primer humano en poner un pie sobre la Luna cuyo suceso conformó un hito en la historia de la humanidad. Este acontecimiento culminó una larga secuencia de investigaciones científicas de navegación astronáutica no vista anteriormente (ni después, claro está). Su finalidad no era, precisamente, conseguir el alunizaje para despejar las dudas científicas sobre aquel satélite, sino otro completamente distinto: demostrar el poderío económico y científico estadounidense al mundo (y a la U.R.S.S.) sumergido en la Guerra Fría; es decir, un fin político al fin de cuentas.

Al margen de estos aspectos económico, científico, político y hasta militar, el acceso físico a la Luna coadyuvó, en la mayoría de las veces, a dismantelar leyendas que de ella se tenía desde milenios antes y que habían transitado desde aquellos días hasta ahora. Algo innegable es que la Luna contiene una belleza extraordinaria a simple vista, la cual sobresale a cualquier astro. Por esa razón, siempre ha envuelto un misterio celeste que la ha convertido en un componente natural admirado, temido e idolatrado.

Se puede saber casi exactamente el origen del vocablo por el que se designa semánticamente a la Luna, al menos en castellano. La palabra se tomó del latín en el que también se escribe «Luna», “probable contracción de *leuksna*, del griego *leukos*, «brillante», «blanco»; a las diosas de la Luna se las describe como *leukolene*, «de blancos brazos»”¹⁸¹. Pero los romanos igualmente “la llamaban «*mensis*» que quiere decir «la medida» y, posteriormente, «el mes»”¹⁸², de donde deriva «mensual» y «menstrual», por ello la fertilidad está asociada. No hay que olvidar que esta proliferación no se relaciona en exclusiva con las mujeres, sino que igual se le asocia con la fertilidad de la tierra, es decir, en la agricultura: “la similitud entre

¹⁸⁰ FUENTES, Carlos, *La región más transparente*, Alfaguara, México, 2015, 8ª reimpresión, p. 37.

¹⁸¹ CASHFORD, Jules, *La Luna. Símbolo de transformación*, Atalanta, Girona, 2018, p. 63.

¹⁸² KÉBÉ, Fatumata, *El libro de la Luna*, Blackie Books S.L.U., Barcelona, 2019, p. 49.

la fertilidad de la tierra y la fertilidad de la mujer, descubierta por las agriculturas neolíticas, también se expresa a través de ritmos y números lunares”¹⁸³.

De lo que no se puede tener conocimiento medianamente preciso es del principio de ese cuerpo celeste. Diferentes culturas a través de la historia, antes del surgimiento de la ciencia positiva, han tratado de explicar su origen y existencia, no habiéndolos encontrado en la mayoría de las veces, fuera de mito y la religión. En virtud de ello, esta admiración por el astro, en consecuencia, únicamente halla explicación a través de estas formas simbólicas. Así, las diversas culturas antiguas la relacionan siempre con algún dios, con características más o menos coincidentes.

Por ejemplo, la mayoría de los historiadores coinciden que en la cabeza del panteón sumerio se hallaba Anum (o An), que era el fundador de la dinastía divina y el padre de los dioses. Junto a él, Enlil, el dios del viento y del cielo, y Enki (llamado Ea, en acadio), identificado como el dios de las aguas dulces subterráneas, constituían la gran tríada de los dioses supremos. El grupo de los siete grandes dioses de Mesopotamia se completaba con Sin, el dios Luna; Shamash, el dios Sol; Ishtar, la diosa del amor y de la guerra (Venus), y Ninhursag, la diosa madre (la tierra).¹⁸⁴ En el caso babilónico, Sin (Nannar, específicamente para los sumerios) era un dios masculino; nació como hijo Enlil y Ninlil (diosa del aire), y junto con Ningal (la gran señora) procrearon a Shamash y a Ishtar. De tal manera, Sin, Shamash e Ishtar, como dioses de naturaleza celeste, formaban la Triada semita. Sin estaba representado por un anciano con cuernos y barba, y su símbolo principal era la creciente lunar.

En la mitología griega, de la unión de Gea (la Tierra) con Urano (el Cielo), nacieron los titanes, entre ellos Cronos (el tiempo), Hiperión (dios de la luz celeste), Tea, y otros tantos. De estos últimos dos titanes nacieron tres hijos: Helios (el Sol), Selene (la Luna) y Eos (la Aurora); se lee en *Teogonía*, lo siguiente:

Tea dio a luz al alto Helios,
la brillante Selene, y a Eos
que alumbra a todos los seres de la tierra

¹⁸³ ELIADE, Mircea, *op. Cit.*, p. 18.

¹⁸⁴ MONTERO, Juan Luis, “Los poderosos amos de los hombres: Los dioses de Mesopotamia”, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/poderosos-amos-hombres-dioses-mesopotamia_8140. [Consultado el 5 de junio de 2024].

y los inmortales dioses que habitan el vasto cielo,
entregada al amor de Hiperión.¹⁸⁵

Un mito griego más antiguo narra que Tea chocó con Gea, y al juntarse los residuos de la colisión dieron origen a Selene.¹⁸⁶

Cada noche, ésta viaja por el cielo en su carro, arrastrando la Luna tras ella, explicando de esta suerte su movimiento nocturno. En el mundo antiguo, incluido el griego, la Luna tenía una fuerza poderosa relevante en la vida cotidiana: las fases de ella regían el calendario de festivales religiosos que se celebraban a lo largo del año, y simbolizaban los ciclos de nacimiento y muerte; asimismo, los griegos medían el tiempo en meses lunares. Las mujeres también tenían una conexión especial con este cuerpo celeste ya que se hallaba vinculado a sus ciclos menstruales. Mención especial merece el hecho de que la forma de la Luna llena simulaba el vientre de las mujeres al final del embarazo.

En el antiguo Egipto, desde luego existen dioses solares como Atum (Atón), dios del disco solar, y el más conocido e importante, Ra, además de otras deidades. Tampoco se identificaba a la Luna con una sola divinidad sino con varias: a Iah, dios masculino (que literalmente significa Luna) se le fusiona con Jonsu que aparece como un niño y se simboliza con una Luna en cuarto colocada de forma horizontal. Éste tiene cabeza de halcón que rejuvenece y envejece a voluntad, el cual es comparado con un toro feroz (cuando crece) y con un buey viejo (cuando mengua)¹⁸⁷. En Tebas, Jonsu era hijo de Amón (Amón-Ra, por su fusión con el dios Sol egipcio) y de Mut (la diosa madre). Otro dios lunar era Thot, dios egipcio de la escritura, la magia, la sabiduría y los números o la matemática; era uno de los dioses más importantes del antiguo Egipto. Existe una teoría que alude a este dios creándose a sí mismo; otra, que nació de la semilla de Horus de la frente de Set. Por tanto, al ser hijo de estas dos divinidades (que representaban el orden y el caos, respectivamente) simbolizaba al equilibrio y, por tanto, era patrono de esta virtud. Cabe mencionar que a Thot se le asociaba con Ibis que era un ave sagrada que representa la sabiduría.

¹⁸⁵ HESIODO, *Obras y Fragmentos*, Editorial Gredos, Barcelona, 2000, p. 27.

¹⁸⁶ Cfr. KÉBÉ, Fatuomata, *op. Cit.*, p. 37.

¹⁸⁷ Cfr. CASHFORD, Jules, *op. Cit.*, p. 316.

En el mismo tenor, en la antigua China existe la famosa leyenda de *Yi y los diez soles*. En esta historia, había diez soles, descendientes de Di Jun, el dios del Este, que cruzaban los cielos por turnos. Un día se rebelaron contra esa regla y juraron permanecer juntos en la bóveda celeste para siempre, alterando así el ciclo de la naturaleza por la luz y el calor dispensados que eran desmedidos. Por ello, Di Jun envió a la Tierra a Hou Yi, un dios menor con grandes dotes de arquería y que venía acompañado de su hermosa esposa, Chang'e. Aquél disparó a los soles, derribándolos como si de piedras se tratara, y cuando tocaban el suelo se convertían en cuervos dorados.

Como el mundo necesitaba un Sol, el rey Yao robó la última flecha permitiendo que un sol permaneciera en la bóveda celeste. Como consecuencia, los dioses se enfurecieron y expulsaron del Cielo a Yi y a Chang'e, enviándolos al exilio en la Tierra. Yi, temeroso de la mortalidad en la Tierra, buscó al lobo aullante Xi Wang, el cual poseía las dos últimas gotas de una pócima para lograr la inmortalidad. Si dos personas bebían una gota podrían permanecer en la Tierra como seres inmortales. Si un individuo bebía las dos sería inmortal, pero entonces viviría en el Cielo.

Avariciosamente, Chang'e bebió ambas gotas y se dirigió al Cielo, pero acabó en la Luna. Hou Yi la buscó por todos lados, hasta que un día el lobo Xi Wang se apiadó de él transformándolo en dios del Sol. De este modo Hou Yi y Chang'e se encontraron en el cielo como el Sol y la Luna. Por eso, cuando la Luna aparece llena significa que Chang'e está sola, pero cuando se aprecia sólo la mitad, Yi la está visitando.

También es necesario mencionar la influencia del Sol y la Luna en el cristianismo. Jules Cashford habla que, en la interpretación de esa religión monoteísta, Cristo debía ser *Sol Invictus*, es decir, el nuevo Sol Invencible cuyo nacimiento se asimiló, cuatro siglos después de su muerte, al solsticio de invierno:

El dios cristiano estaba más allá del Sol y de la Luna, como creador trascendente del mundo natural, pero ambos astros desempeñaban un papel crucial en la imaginación cristiana a través de las figuras complementarias de Cristo y María. Se interpretaban como figuras de la realización divina, en un orden

superior al asignado en la Antigüedad pagana, cuyos dioses se revelaban ahora como meros símbolos (como por supuesto, lo habían sido siempre).¹⁸⁸

Igualmente puede recordarse la festividad más importante en el catolicismo con la que concluye la Semana Santa: la Resurrección de Cristo. Ésta se celebra el Domingo de Pascua. Pues bien, en el Concilio de Nicea efectuado en el año 325, se decidió que esta festividad debería llevarse a cabo el domingo siguiente a la primera Luna llena tras el equinoccio de primavera. Por lo tanto, esta festividad mayor está determinada por las fases lunares.

Ahora, los mitos de creación del Universo y de los panteones antiguos son muy similares; igualmente, las respectivas génesis del Sol y de la Luna siempre vienen aparejadas y mezcladas porque, regularmente, ambos símbolos son coetáneos en los relatos antiguos.

Por otro lado, la forma simbólica de la ciencia no ha logrado hallar una explicación racional sobre la creación de la Luna. De ordinario, las teorías aceptadas se reducen a tres. La primera señala que la Tierra y la Luna se formaron simultáneamente a partir de una misma fuente de desechos naturales. Ésta es la «Teoría de la formación simultánea». La segunda, refiere que la Tierra rotaba en dos horas, veinte minutos, que es una velocidad superior a la de la actualidad, lo que provocó una deformación progresiva dando origen a una protuberancia que se estiró hasta separarse de la Tierra; ésta se llama «Teoría de la fisión». En último lugar se halla la «Teoría de la captura» que hace alusión a que la Tierra atrajo con su gravedad a la Luna. Esto se deduce porque no tienen un mismo origen ya que ambas no poseen la misma composición química.¹⁸⁹

En fin, las leyendas antiguas y las teorías científicas de creación de la Luna no pueden dar una explicación absoluta sobre la génesis del astro. Entre ambas posiciones, la mística y la científica, no existe una diferencia real del mito en su forma simbólica, ya que tampoco la segunda puede comprobarse fehacientemente bajo el método científico en su carácter de conocimiento humano acabado: “la Luna es tan misteriosa que la ciencia sigue sin encontrar una explicación definitiva sobre su nacimiento”¹⁹⁰. En realidad, no hay distancia gnoseológica entre los mitos de la creación de la Luna en el mundo antiguo y los «mitos» de

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 250.

¹⁸⁹ *Cfr.* Kébé, FATUOMATA, *op. Cit.*, pp. 31-33.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

las teorías científicas de la creación lunar: ambas se sostienen por la forma simbólica del mito que sirve como base.

Si bien no hay un esclarecimiento irrefutable acerca del nacimiento u origen de la Luna, algo que sí se puede afirmar, es el hecho de que ella ha ejercido su influencia en el mundo y sus acompañantes vivientes en el devenir histórico; al respecto, Mircea Eliade hace el siguiente apunte:

Es fácil comprender por qué el hombre primitivo, *le moins civilisé*, otorgaba más importancia a la luna (por lo menos, en un cierto estadio de la cultura) que al sol. El sol es un astro con el que el hombre no tiene ninguna correspondencia: es eternamente igual a sí mismo, sin ningún «devenir». La luna, en cambio, es un astro que crece, decrece y desaparece: un astro cuya vida se somete a las mismas leyes del devenir, del nacimiento y la muerte. La «vida» de la luna le es más cercana al hombre que la gloria majestuosa del sol.¹⁹¹

La Luna influye en las personas y en los animales. Por ejemplo, en cuanto salen del cascarón, las tortugas se dirigen al mar guiándose por el reflejo que en él se proyecta; con las luces artificiales en las costas los reptiles se desorientan acabando en muchos lugares, menos en el mar.

Es de todos conocido que la rotación de la Tierra influye en su inclinación preservándola adecuadamente para el equilibrio en el desarrollo de la vida en diversos aspectos. Influye en las mareas que son necesarias en cuestiones de la vida oceánica como las actividades reproductivas de peces y plantas marítimas, impulsándolas a sitios donde no pudieran llegar si no fuera por la motriz que provoca el fenómeno.

Ya se ha visto que gracias a la Luna se puede calcular el ciclo mensual. Adicionalmente, no se puede asegurar, sino es de forma mística, si el ciclo regular menstrual de la mujer está influenciado por las fases lunares, o bien, sólo es una simple coincidencia. Por ello, y esto es seguro, en casi todas las culturas se relaciona a la Luna con la menstruación y con la fertilidad: “en muchas partes del mundo se llegó a la conclusión de que la Luna era la «causa» de la menstruación, e incluso de que la Luna y las mujeres eran de una naturaleza similar, (es decir) la encarnación de una misma ley”¹⁹². De este modo, se le relaciona a la Luna como

¹⁹¹ ELIADE, Mircea, *op. Cit.*, p. 17.

¹⁹² CASHFORD, Jules, *op. Cit.*, p. 304.

una entidad femenina y, consecuentemente, se le identifica con las mujeres: “cuando se le presentaba como femenina, la inflamación y desinflamación periódica de la Luna constituía el prototipo de las mujeres que seguían el curso cíclico de la Luna a través de la menstruación, el embarazo y el parto”.¹⁹³ Pero en otras ocasiones se le presentaba como masculina (como en la cultura babilónica o egipcia). “Se suponía que la Luna (imaginada como un dios, un hombre, un toro, una serpiente o un viril rayo lunar) penetraba en el cuerpo de las jóvenes, trayendo consigo la primera pérdida de sangre y, después, la concepción y el parto”.¹⁹⁴

Por otra parte, a la Luna se le atribuyen poderes seductores los cuales se transferían a las serpientes “que han pasado a formar parte del simbolismo de la fertilidad y la inmortalidad que rodea a la Luna: seducen a las mujeres, dan lugar a la menstruación, la concepción y el nacimiento, cargan con las almas de los niños mientras se deslizan de un lado para otro”¹⁹⁵.

Pero la Luna también se relaciona con las plantas. Por ejemplo, la antigua gran madre mexicana, diosa de la Luna y de las aguas, lo era también «de la planta del maíz» y, a su vez, del maguey. De ahí se puede explicar la creencia de que la poda de los árboles, la siembra y recolección de los productos de cultivo, sea preminentemente cuando la Luna se halla en plenitud. Con esto y por otras cosas, existen constancias de que la Luna ha influido en el devenir del mundo y su contenido. Los mitos circundantes a la Luna, como formas simbólicas, aún continúan generando conocimiento en el hombre y afectando el transcurrir de la sociedad.

En la actualidad, quizá, el símbolo lunar con mayor difusión sea con el que el mundo occidental identifica al Islam. Es claro que la Luna en ese símbolo viene al cuarto creciente, tal como se observa en su arquitectura, ya sea en mezquitas, minaretes o tumbas. Su aparición, según otro mito, se debe al sueño de Osman. En 1299, dicho sultán vio en un sueño una luna creciente que se extendía de un extremo a otro de la tierra, lo que asumió como un buen augurio, por ello hizo de la medialuna un símbolo de su dinastía, la otomana.

Los otomanos conquistaron Constantinopla en 1453 y establecieron como símbolo una Luna creciente con una estrella. Por la relevancia, tiempo y expansión que el Imperio Otomano

¹⁹³ *Ibid.*, p. 304.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 304.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 317.

tuvo en el mundo, este símbolo se asoció con el Islam en general. En ese sentido, la decoración de mezquitas con medias lunas la introdujeron los otomanos para diferenciar externamente los templos musulmanes de aquéllos de otras religiones.

2. La Luna en México

“La riqueza del símbolo lunar supera con creces cualquier imaginación”¹⁹⁶. De esto ya se ha dado constancia: fertilidad, madre, menstruación, medida, agua/mar/lago, agricultura, toro, serpiente, conejo, maguey, pulque, etc. Estos últimos, por cierto, muy mexicanizados.

Luce oportuno en este apartado transcribir una descripción del fraile Sahagún acerca de la Luna; esta descripción la repite de sus informantes:

Parece como una rueda de molino grande, muy redonda; y cuando va subiendo, se para blanca o resplandeciente; parece como un conejo en medio de ella; y si no hay nubes, resplandece casi como el sol, casi como de día. Y después de llena cumplidamente, poco a poco se va menguando, hasta que se va a hacer como cuando comenzó. Dicen entonces: “Ya se muere la luna; ya se duerme mucho;” esto es cuando sale con el alva. Al tiempo de la conjunción dicen: “Ya es muerta la luna.” La fábula del conejo que está en la luna es ésta: dicen que los dioses se burlaron con la luna y diéronle con un conejo en la cara, y quedole el conejo señalado en la cara; y con esto le escupieron en la cara como un cardenal; después de esto salió para alumbrar al mundo.¹⁹⁷

Esta relatoría es relevante, pues se dice de manera clara que, en la concepción nahua, la Luna fenece diariamente; de ahí la idea de la derrota lunar y, consecuentemente, su muerte.

Aparte de lo anterior, a diferencia de otros países, en México se encuentra formalizado un símbolo que contiene alegorías de la Luna: primero, el caso del Escudo Nacional y, no tan oficializado, pero sí reconocido, el Códice de la Virgen de Guadalupe. Como se vio, las culturas babilónicas, griega/romana, egipcia y la china, contienen peculiaridades míticas relacionadas con la Luna y, a una distancia considerable sin que, además, hubiese contacto posible, las civilizaciones precolombinas también las ofrecen e incluso comparten significados en muchos de los casos.

¹⁹⁶ ELIADE, Mircea, *op. Cit.*, p. 20.

¹⁹⁷ SAHAGÚN, Bernardino De, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Vol. II, pp. 615 y vuelta.

La Luna vista desde la Tierra siempre mostrará la misma cara. Esto se explica físicamente porque el movimiento rotatorio de la Luna coincide con el de la Tierra: en cualquier parte del mundo se apreciará invariablemente el mismo perfil lunar. Así, diversas culturas en la historia han visto en ella una multiplicidad de formas: la liebre agazapada, una anciana que carga sobre su espalda un haz de leña, un rostro rechoncho, etc.; alrededor de estas formas imaginativas, las civilizaciones han conformado sus mitos.

Si México significa «en el ombligo de la Luna», es más que evidente que existe una relación muy cercana, y semántica, entre ésta y la cultura de este país.

Una de las grandes obras literarias compuesta por un mexicano es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En ella existen múltiples referencias iconográficas que hacen alusión a la Luna: la medialuna, la lluvia, la menstruación y la fertilidad, la noche, el toro, entre otras:

- ¿Entonces vive alguien en Media Luna?

- No, allí no vive nadie.¹⁹⁸

Juan Rulfo utiliza aquí el símbolo de la «Media Luna» para referirse a un lugar en Comala, donde deambulan personas muertas; pero también hace alusión a un sitio donde abunda el libertinaje carnal y la fertilidad, representada ésta por la lluvia. Media Luna es, pues, un *topos* entre el mundo terrenal y el paraíso, donde los muertos esperan a ser redimidos de sus penas por los pecados cometidos a lo largo de su vida. Sobre el particular, de nuevo, el mito surge como forma simbólica para explicar el acontecer mundano (o sexual) en una región rural del México del siglo pasado. Otro caso, es el de Carlos Fuentes, donde *La región más transparente* se refiere al sitio donde se localiza la cicatriz lunar evocando todo lo que esa marca implica. Ejemplos como éstos abundan en las letras mexicanas, en el que el símbolo lunar, y otros relacionados, aparecen como recurso literario. Jaime Sabines le dedicó algunos versos en su poema *La Luna*:

Un pedazo de luna en el bolsillo
es el mejor amuleto que la pata de conejo:
sirve para encontrar a quien se ama,
para ser rico sin que lo sepa nadie

¹⁹⁸ RULFO, Juan, *Pedro Páramo/El llano en llamas*, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979, p. 15.

y para alejar a los médicos y las clínicas.
Se puede dar de postre a los niños
cuando no se han dormido,
y unas gotas de luna en los ojos de los ancianos
ayudan a bien morir.¹⁹⁹

La Luna, entonces, es un símbolo mítico profundamente enclavado en la conciencia colectiva de México y, aquél por el cual el mexicano crea su forma de percibir el mundo. Alfredo López Austin, un tenaz estudioso de los mitos mesoamericanos, afirma lo siguiente:

Una forma de percepción, en resumen, no parece derivar simplemente de la aventura relatada en un mito, sino que, por el contrario, varios mitos hacen referencia, a posteriori, a dicha particular percepción. Ésta se encuentra relacionada previa y firmemente con conceptos y prácticas arraigados en la vida cotidiana de los pueblos.²⁰⁰

En esto, López Austin no está alejado de lo que Cassirer afirma respecto del mito como forma simbólica para conocer el mundo y explicarlo, desde luego. Este autor mexicano sostiene en un artículo de nombre *El conejo en la cara de la Luna* que las percepciones son anteriores al mito. Que las leyendas y mitos contados que tratan de explicar diversos fenómenos o hechos naturales son posteriores a las percepciones que se tienen de dichos fenómenos: “las formas de percepción de la realidad son el producto de ese trabajo en el que la interioridad del hombre se conjuga con la realidad externa”²⁰¹.

En el caso de México, mitos como el de Nanahuatzin y Tecuciztécatl, que explican el nacimiento de la Luna, han venido a menos en cuanto a su divulgación. Contrario a ello, la imagen de un conejo agazapado perdura en la actualidad, incluso, López Austin refiere que otros mitos consiguen explicar de forma reciente la marca de ese elemento conejil en el astro. Entonces, el mito, como producto de la interioridad del hombre se conjuga continuamente con la realidad externa, la cual, permanecerá inmutable.

Respecto del mito, el antropólogo argentino Miguel Alberto Bartolomé apunta en *Los viajes de Sol y Luna*, lo siguiente:

¹⁹⁹ SABINES, Jaime, *Recuento de poemas 1950/1993*, Editorial Joaquín Mortiz, España, 2003, p. 264.

²⁰⁰ LOPEZ AUSTIN, Alfredo, *El Conejo en la cara de la Luna*, p. 26.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

Se supone que constituye una narración verdadera referida al origen de los entes que integran el mundo o una explicación verídica respecto a la naturaleza de la realidad. Los mitos constituyen construcciones simbólicas de pueblos específicos para los cuales tienen un sentido especial, en tanto que para otros aparecen como relatos sin sentido.²⁰²

Esto no dista de lo pensado por Cassirer, de hecho, es del todo coincidente. Pero en esta cita se percibe la diferencia entre los mitos y los cuentos. Los primeros pretenden una explicación de mundo o de los elementos naturales; los otros no pasan de ser simples relatos lúdicos, muchas de las veces, sin sentido.

Los mitos o leyendas señalados anteriormente aparecen como simples cuentos o relatos lúdicos para otras culturas, pero para los mexicanos adquieren total sentido porque se asocian al de pertenencia. De este modo, de la interioridad del nahua mexicano surgen mitos que explican la creación de los astros gemelos, que resultan ser elementos externos naturales que, al parecer, son inmutables en la conciencia.

Para el antropólogo Bartolomé, “la dispersión mesoamericana de la Leyenda de los Soles (o del Quinto Sol) se asocia con la misma expansión imperial de la Triple Alianza del altiplano”²⁰³. Con sustento en ella, afirma, es muy probable que fuera posible una configuración estatal militarista y expansiva mexicana que impulsó, a su vez, la coerción ideológica.

Pero México (según los estudios de Tibón) no significa en el ombligo del Sol, sino de la Luna. Luego, los mexicanos se identifican más con la Luna que con el Sol, porque su nación está posada en el astro conejil. Según lo arriba mencionado, Tlacaélel pretendió insertar en la conciencia de los pueblos conquistados del Anáhuac el numen solar representado por Huitzilopochtli; quiso, pues, que se borrara cualquier vestigio documental donde la primacía divina recayera en la figura de Quetzalcóatl para hacer aparecer al Colibrí Zurdo como la deidad principal. De este modo, al considerarse los mexicanos como hijos del Sol, descendientes de los toltecas, se auto legitimaban para ser la estirpe nahua con derecho de dominación sobre las demás tribus de Chicomostoc.

²⁰² BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Los viajes de Sol y Luna. Ciclo de los gemelos en Oaxaca, México y América del Sur*, Secretaría de Cultura/INAH, México, 2021, p 34.

²⁰³ *Ibid.*, p 57.

Sin embargo, esta fuerza que concebía a los mexicas como descendientes del todopoderoso astro solar no proviene principalmente de la Leyenda de los Soles, sino del mito de la génesis de Huitzilopochtli. Esto es así, porque Tlacaélel se propuso que los mexicas sostuvieran la creencia de que la salida del Sol estaba garantizada mediante el ofertamiento de corazones humanos extraídos con el sacrificio. La ceremonia diaria de los sacrificios evocaba el suceso bélico del nacimiento del Sol; los cuerpos inanimados restantes, luego de la inmolación, se arrojaban a la base del Templo, donde se hallaba una imagen circular de la diosa Coyolxauhqui: “Matos sostuvo que el edificio (Huey Teocali) materializaba el mito colocando en la cima, triunfante, al dios solar (Huitzilopochtli), mientras que abajo, al pie de la escalinata, yacía el cuerpo decapitado y descuartizado de su hermana (Coyolxauhqui)”²⁰⁴.

Gracias a esas ceremonias se alimentaba al dios tutelar y, a la vez, se rememoraba la victoria del Sol sobre la Luna, el triunfo de la luz sobre la obscuridad; del ser fuerte sobre el débil, por lo tanto, si los mexicas eran hijos del Sol, no podían ser sino los «herederos de la victoria».

Esto parecería revelar la dominación legítima de los mexicas sobre los demás pueblos mesoamericanos, pero el mito no alcanza a explicar la caída de Tenochtitlan a manos de Cortés. En la realidad, el mexicano no está representado por el Sol, sino por la Luna. Las leyendas nahuas y la posterior conquista, así los corrigieron.

En ese sentido, la Luna conforma un símbolo que ciertamente contiene un culto cosmogónico y cosmológico definido. Esto implica que la Luna posee cierta estructura en el mito mesoamericano sostenida por algunas concepciones particulares que López Austin enlista, y que, de alguna forma, unas de ellas se han mencionado anteriormente sin sistematización alguna²⁰⁵:

- I. “Luna representa el poder del sector femenino del cosmos”, por ello es asumida con la personalidad suficiente para representar a la Diosa Madre. En ese sentido, comprende el inframundo, el frío, la humedad, la fertilidad, la oscuridad, etc. Así, como numen celeste, domina las lluvias y la humedad de la tierra; como astro

²⁰⁴ LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, “Coyolxauhqui en el mito”, en *Arqueología mexicana*, (Vol. XVII, núm. 102, marzo-abril 2010), México, p. 41.

²⁰⁵ Cfr. LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, “Fases y facies de la Luna...”.

nocturno, es generadora de sexualidad y la procreación y, a su vez, posibilita la producción del líquido frío y blanco por excelencia: el pulque (*octli*).

II. “Luna es la divinidad enemiga de la luz, adversaria perpetua de Sol por el dominio del cielo”. Del mito se deduce que la Luna se opone al nacimiento de Sol, pero ante la victoria de éste, aquélla es enviada al inframundo. Cuando el astro mayor termina su curso diario se interna bajo tierra dando paso a la Luna que dominará la noche hasta el nacimiento nuevamente del Sol. En consecuencia, la Luna rige el cielo con las fuerzas de la tierra, la noche y la muerte. Durante la noche, todo vuelve al salvajismo, al desenfreno sexual y, por tanto, a la reproducción y a la fertilización debido al intercambio o transacción de cuerpos y de almas: en el mito, los personajes lunares se caracterizan por el desenfreno de la sexualidad, tal como en *Pedro Páramo*.

III. “Luna es el cuerpo radiante precursor” o, dicho de otro modo, es el astro precedente de Sol como si se tratara de que lo irracional precede a lo racional, representado por el astro mayor.

IV. “Luna compite con Sol para ser el cuerpo que ilumina el mundo”. Esto no significa que sea una disputa nacida de la enemistad entre ambos, sino que es una lid honorable por la iluminación del cielo. Así, las competencias se relacionan con el fuego, siendo vencedor quien tenga mayor valentía, agilidad o destreza. Sobre el particular, Luna sólo se mancha con las cenizas del fuego que ha decrecido en calor, por eso es blanquecina.

V. “Luna es complemento luminoso de Sol, aunque inferior a él”. No existe, como se dijo la enemistad, sino más bien, una coadyuvancia o ayudantía. Mientras Sol ilumina el cielo en el día, Luna, con sus limitantes de brillo, ilumina durante la noche, es decir, hay una colaboración para beneficio humano.

VI. “Luna es tardo, enamorado o fiestero”. La debilidad, la pereza, la inconsistencia, el haber contraído matrimonio o la inclinación a los placeres sexuales,

tienen su origen por la inferioridad femenina de Luna. Por estos infortunios, Luna no llega a su apoteosis a la que sí acude puntual Sol por carecer de aquellos defectos. Luna siempre va detrás de Sol.

VII. “Las dos personas de Luna”. Existen dos personas en Luna, una anciana y otra joven. Pero dicha deidad lunar domina la tierra, la procreación, las aguas y el tejido. Ésta es una concepción dual puntualmente maya que no se aleja de la concepción nahua del centro: Luna personifica a la Diosa Madre en la que se conjugan elementos astrales y terrestres (como por ejemplo la Luna en el cielo y la fertilidad en la tierra); pero también, cuando la persona anciana se confronta con la joven, se separan y no existe tal conjunción entre cielo y tierra. En otro punto, la diosa anciana se representa con el cuarto menguante en tanto que el aspecto joven se asocia con el cuarto creciente. El plenilunio representaría la madurez en plenitud y la Luna nueva, la muerte. En otra perspectiva de la dualidad, se aprecia que la luz en la luna nace y crece en el sur; mengua y muere en el norte, esto es un doble aspecto del astro.

VIII. “Luna muerto y resucitado”. El personaje del conejo va desapareciendo de sur a norte y resucita de igual forma que va naciendo. Otrora, Xochiquétzal (una advocación de Luna) fue descuartizada por sus hermanas las *tzitzimimeh* (deidades aterradoras parecidas a Mictlantecuhtli, que devoraban a los hombres), pero Quetzalcóatl la vuelve a la vida en forma de maguey (Mayáhuel es la diosa del maguey); Luna nace y resucita en forma de maguey (*metl*), la cactácea nocturna del pulque.

IX. “Luna y Sol asesinan a su abuelo”. Para López Austin, este entramado mitológico se refiere a una historia que reza de la siguiente manera:

Los personajes principales son dos, por lo regular dos niños hermanos o gemelos del mismo o de diferente sexo. En ocasiones aparece un tercer hermano, el Fuego o el Lucero. Nacen de huevos o de pececitos, o son sacados de un árbol que suena como si tuviera abejas en su interior, o llegan del mar dentro de una caja. Con frecuencia son concebidos milagrosamente por una niña. Son rescatados por una mujer, por lo regular una anciana, que los cría en su casa como si fueran sus hijos o nietos. La

mujer se encuentra secretamente en el bosque con su marido, un venado, cuya existencia ignoran los niños. Al descubrir quién es el amante de la abuela, molestos porque es un animal, lo matan y toman una parte de su carne para darla a comer con engaños a la anciana. Los niños recomponen la figura del venado rellenando su piel -en ocasiones un costal o una cobija- de abejorros, abejas, avispas y otros animales de picadura dolorosa; en ocasiones rellenos de ceniza. Los insectos atacan a la abuela cuando va al bosque a ver a su marido. Cuando la abuela se da cuenta del crimen cometido por los niños, les reclama su acción o los persigue. Los nietos la echan al agua, golpeándola con una bola de acuyo²⁰⁶ o la matan encerrándola en un temazcal. En otras ocasiones los nietos rompen los dientes vaginales de la abuela y la violan.²⁰⁷

En otras versiones los niños se enfrentan a un monstruo, lo matan y se apoderan de sus ojos. Luna toma el ojo de oro, o el más luminoso, pero su hermano hace un intercambio abusivo y se lo apropia. Hecho que fue, suben al cielo y cada uno ocupa su lugar astral de conformidad con el ojo que poseen, sea luminoso o no tanto. De este mito, se pueden extraer, una diversidad de elementos simbólicos referentes al nacimiento de Luna y de Sol.

X. “Luna es devorada”. En un mito huave²⁰⁸, un día un niño de nombre Xawealeat mató a su hermana y se la comió. Su madre encontró al niño comiéndosela y fue por un palo para golpearlo. Huyendo, corrió hacia un árbol y se trepó en él; subió más y más hasta que alcanzó a Luna y ahí se quedó. Cuando tiene hambre se la come y entonces puede verse un eclipse; cuando se ve roja es por su sangre²⁰⁹.

²⁰⁶ Planta aromática de la familia de las piperáceas.

²⁰⁷ LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, “Fases y faces de la Luna...”, pp. 49-51.

²⁰⁸ Al pueblo Huave se le conoce igualmente como los «mareños» o «huazantecos». El sustantivo «Huave» les fue asignado por la etnia zapoteca y se refería a la gente que se pudre en la humedad. En la actualidad, este grupo habita un litoral del Golfo de Tehuantepec que ocupa las dos terceras partes de una barra de 40 km que separa al océano Pacífico de dos grandes lagunas, conocidas como Mar Superior y Mar Inferior. Las principales poblaciones huaves son: San Mateo del Mar, San Francisco del Mar y San Dionisio del Mar. (Extraído del Repositorio Universitario Digital, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. [Visible en <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/1100>. Consultada el 13 de junio de 2024.]

²⁰⁹ Cfr. MILLÁN, Saúl, *El cuerpo de la nube: jerarquía y simbolismo ritual en la cosmovisión de un pueblo huave* [recurso electrónico], Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2019, 1ª edición, <https://books.google.com.mx/books?id=yVnRDwAAQBAJ&pg=PT218&lpg=PT218&dq=xawealeat&source=bl&ots=igNHRSP00S&sig=ACfU3U1tFyYWK-wKD3ztIXh8wmORHFZ9Yw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjHncLI9diGAXFK0QIHb-ABP0Q6AF6BAgHEAM#v=onepage&q=xawealeat&f=false>. [Consultada el 13 de junio de 2024.]

Según parece un mito de Tenejapa²¹⁰, “expone que la Luna no brilla como el Sol, porque el cuerpo se vacía, que llora. Deja escapar su líquido que es luz, que es llanto, que es lluvia.”

211

3. Coyolxauhqui

El 21 de febrero de 1978, trabajadores de la hoy extinta Compañía de Luz y Fuerza del Centro reportaron el hallazgo de un extraño monolito justo donde hoy cruzan las calles de República de Guatemala y República de Argentina, en el centro histórico de la Ciudad de México. Al suponer que el monolito, ahora quebrado, podría corresponder a una manufactura prehispánica, aquellos trabajadores dieron aviso al Instituto Nacional de Antropología e Historia tal como se ordenaba en la legislación de la época. Al lugar arribaron arqueólogos de esa dependencia enviados por la Oficina de Salvamento Arqueológico, entre ellos, un arqueólogo de nombre Felipe Solís (1944-2009) a quien, en primer orden, se debe haberla señalado como la mítica Coyolxauhqui descrita por Sahagún. Del análisis del sitio se dedujo que el lugar del descubrimiento en realidad es el lugar de origen: al extremo y en la parte baja del basamento del huey teocali. Por la forma y el lugar del hallazgo, aparentemente, se pretendió resguardar la pieza en una especie de nicho antes de la llegada de los españoles, quedando posiblemente cubierta a propósito para no ser descubierta por los europeos²¹².

Como era costumbre de aquellos días y ante semejante descubrimiento, se dio aviso al Presidente de la República quien, extasiado por el acontecimiento, acudió personalmente a contemplar a la diosa de la Luna. Maravillado por su tamaño, imagen y, sobre todo, por su simbolismo, de inmediato ordenó que se iniciaran los trabajos del, ahora, Proyecto Templo Mayor, pues, debido a las inferencias de los arqueólogos era muy probable que en dicho lugar se hubiera cimentado el famoso huey teocali tenochca, en cuyos pies, sobre la plataforma y hacia la mitad de la escalera²¹³, según la descripción del fraile Bernardino, se ubicaba la

²¹⁰ Actualmente es el nombre de un municipio de Chiapas.

²¹¹ GIRÓN GÓMEZ, Juan, “El Sol y la Luna”, en ENCISO GÓMEZ, Marcos, *et. al. Cuentos y relatos indígenas*, UNAM/Coordinación de Humanidades/Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y del Estado de Chiapas, México, 1989, pp. 35-40.

²¹² *Cfr.* MACAZAGA ORDOÑO, César, *Coyolxauhqui, la diosa lunar*, Editorial Cosmos, México, D.F. 1978, p. 41.

²¹³ MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *Vida y muerte en el Templo Mayor*, FCE, México, 2018, 3ª edición, p. 79.

imagen de la Coyolxauhqui. Dicho Proyecto implicaba la demolición de diversos edificios coloniales en contra de la cual no faltó la inconformidad puritana. La diosa lunar lo merecía.

El acontecimiento se calificó de un hallazgo de proporciones nunca vistas. La sociedad capitalina acudió en forma masiva a contemplar a su diosa; así lo señalan los diarios de la época:

La gente se sintió atraída por conocer la escultura y saber más acerca del Templo Mayor de Tenochtitlan. Las visitas se multiplicaron y fueron muchos los jefes de Estado, artistas, estudiosos del pasado y público en general que pudieron observar los restos arquitectónicos del principal templo mexica y conocer los vestigios que la excavación iba recuperando de las entrañas de la tierra.²¹⁴



Imágenes 5 y 6. Edición del diario *Excelsior* de 1 de marzo de 1978. “COYOLXAUHQUI, diosa azteca de la Luna, monolito de 15 toneladas, descubierta por unos trabajadores atrás de la Catedral, es examinada por el arqueólogo Raúl Arena. La pieza, aunque fragmentada, tiene gran valor para los estudiosos de nuestra historia precolombina”. Resguardo de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

COYOLXAUHQUI, diosa azteca de la Luna, monolito de 15 toneladas, descubierta por unos trabajadores atrás de la Catedral, es examinada por el arqueólogo Raúl Arena. La pieza, aunque fragmentada, tiene gran valor para los estudiosos de nuestra historia precolombina. (AP) (información en la página 21)

No era una representación del Sol la que generó expectación, fue la Luna hecha diosa que se había dignado a resurgir cuatro siglos después ante sus hijos, los que habitan en su ombligo. Y sí, se trata del ombligo de Cópil (hijo de la diosa Malinal Xóchitl, otra advocación de Coyolxauhqui) del que brota el *tenochtli* sobre el cual se posa el águila en el Escudo Nacional. Pero también se trata de la Coyolxauhqui (en cuarto) sobre la que se posa la Virgen de Guadalupe con todo su esplendor.

²¹⁴ MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, “Coyolxauhqui. La diosa lunar”, en *Arqueología mexicana*, (Vol. XVII, núm. 102, marzo-abril 2010), México, p. 30.

Y también es Tecuciztécatl (otra advocación lunar masculina) cuya dignidad puesta a prueba lo impulsa a convertirse en un «sol apenado», a volverse Luna marcada con un conejo.



Imágenes 7 y 8. Edición del diario *El universal* de 1 de marzo de 1978. “El Presidente López Portillo escucha las explicaciones que le da el arqueólogo Gerardo Cepeda Cárdenas, investigador de la oficina de Salvamento Arqueológico, durante la visita que efectuó al lugar donde fue encontrado el monolito Coyolxauhqui «Ella», fue acompañado por el regente de la ciudad Carlos Hank González y otros funcionarios”. Resguardo de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

¿De dónde nace la inquietud de la sociedad mexicana por admirar el monolito de la diosa Coyolxauhqui, en aquellos días posteriores a su descubrimiento el 21 de febrero de 1978? Ciertamente es que la obra en piedra cuasi circular, con dimensiones aproximadas de diámetro oscilante entre 2.98 y 3.26 metros, y cuyo peso es cercano a las 8 toneladas, tiene una belleza particular. Sin embargo, al mexicano le asiste cierta identificación con esta diosa vencida y descuartizada: el mexicano se identifica con la Luna. Se sabe que “el culto lunar de los nahuas no exigía sacrificio, y por ello tenían en su plantilla a deidades como Quetzalcóatl, Tezcatlipoca y Coyolxauhqui. También eran advocaciones de Meztli (la Luna), las diosas de la tierra y las deidades del pulque”²¹⁵.

Dicho sea de paso, otra vez, por gracia de Tlacaélel, el culto solar sí exigía sacrificios en el mundo nahua. En México existen diversos templos dedicados al culto lunar (templos de la Luna llamados *metzcalli*), de los que sobresale la «pirámide de la Luna» en Teotihuacan,

²¹⁵ MACAZAGA ORDOÑO, César, *op. Cit.*, p. 21.

compuesta de cinco cuerpos, el cual mide en su base 130 por 150 metros. “Para los nahuas, el Iztapan Nanatzcayan era la mansión del dios de los muertos en que vive la Luna, región a su vez donde se forma el granizo”²¹⁶.



Imagen 9. Escultura que representa la cabeza de la diosa Coyolxauhqui. Según el sitio web del Museo Nacional de Antropología e Historia (donde se ubica la pieza), se encontró en 1830 cuando se abrieron los cimientos del convento de la Concepción situado en la actual calle República de Guatemala, en el área donde se encontraba el Templo Mayor.

“La diosa está ataviada con nariguera y orejeras en forma de rayos de luz, lleva un hermoso tocado de plumas y pequeños plumones en su cabello, y en sus mejillas se ven los cascabeles de oro que le dan su nombre.”

Al fondo se aprecia la Piedra del Sol en cuyo centro se logra identificar el símbolo Nahui Olin.

Fotografía propia, tomada el 15 de junio de 2024.

La diosa Coyolxauhqui lleva cascabeles pintados en la cara que fungen como adornos, de ahí proviene su nombre náhuatl: *coyolli* que significa «cascabel», y *xauhqui*, «la que se pinta la mejilla»; entonces, se traduce del náhuatl como «la adornada con cascabeles». En el monolito se le representa muerta, decapitada y desmembrada. “Esto coincide con el relato mítico cuando se señala cómo se le decapita y su cuerpo es arrojado al fondo, desmembrándose. La decapitación y el descuartizamiento, por otro lado, guardan relación con las fases lunares y están ligadas a lo femenino”²¹⁷, según Matos Moctezuma.

Así pues, con toda su circunferencia y contenido, evoca el mito lunar de los mexicas, además de encontrarse en una posición sensual y bella composición. Lleva un ceñidor de serpiente anudada al frente, misma serpiente que entrelaza, por la espalda, un cráneo a través de los agujeros dejados por las orejas; más aún, en los cortes del descuartizamiento se derrama sangre. Su rostro evidencia signos de dolor: “adornos y signos calendáricos revelan la dignidad e importancia de sí misma ante la posteridad”²¹⁸.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

²¹⁷ MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *op. Cit.*, p. 83.

²¹⁸ MACAZAGA ORDOÑO, César, *op. Cit.*, p. 43.

Otrora, Coyolxauhqui se convirtió en moneda de 50 pesos de curso legal, acuñada por la Casa de Moneda mexicana entre 1982 y 1984. Es, pues, la Coyolxauhqui, la diosa de los mexica(nos) «todopoderosos», pero inexorablemente condenados a la derrota, en la posterioridad.

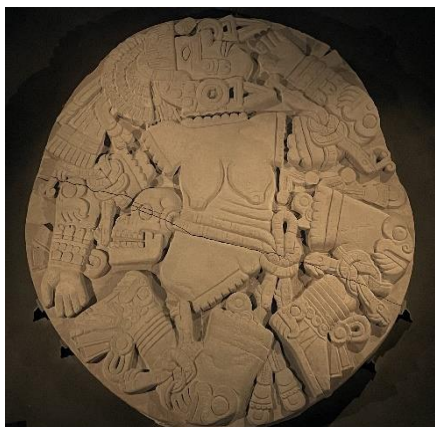


Imagen 10 . Monolito de la diosa Coyolxauhqui, Museo del Templo Mayor, Ciudad de México. Fotografía propia, tomada el 16 de abril de 2023.



Imagen 11. Acuñada en 1982, Moneda de 50 pesos de curso legal en México hasta el 31 de diciembre de 1992. Cuenta con un diámetro de 35 milímetros y un peso aproximado de 19.8 gramos, de acuerdo con la información emitida en la página oficial de la entidad bancaria. En el anverso tiene la representación de la diosa Coyolxauhqui en la cara anterior. Fotografía propia, tomada el 30 de agosto de 2024.

Por todo lo visto, es innegable que la Luna está asociada a la derrota, , por los mitos y las evidencias físicas de las distintas imágenes de Coyolxauhqui que existen. Los mexicanos de antes y después de la conquista, todos en mayor o menor medida, se identifican con los elementos continentales en la Coyolxauhqui, es decir, con la Luna.

4. El «pueblo del Sol»

No se puede ocultar el hecho de que el Sol, a través de la historia de las culturas, tiene la significación antropomórfica de un ser mítico «todopoderoso» y es, probablemente, el que mayor fervor posee. Todas las civilizaciones antiguas tienen dentro de su panteón una deidad dedicada al Sol. Ya se vio algún sesgo de este dato en Sumeria o Egipto, pero, por ejemplo, en Roma, gracias al emperador Aureliano se hizo oficial la introducción del *Sol Invictus* como divinidad, identificándosele con Mitra. Los orígenes de este dios provienen de Oriente, de lo que hoy es Siria, y su culto resultaba muy similar a aquél que profesaban por Helios en Grecia. En el cristianismo se le identifica con la Divina Trinidad y, consecuentemente, también con Jesucristo: “Yo soy la luz del mundo”, decía.

Ya en América, los incas se proclamaban como seres sagrados provenientes directamente del mundo de los dioses. El dios Inti era considerado como el Sol, capaz de dar vida a través de su luz, sobre todo en la agricultura; era considerado como la máxima divinidad. Los incas también creían ser hijos del Sol.

En general, en las civilizaciones antiguas, la religión tiene un carácter determinante en todas las decisiones gubernamentales que se toman; de este modo, la actividad deportiva, los juegos, la belicosidad, el comercio, la política, y otras cosas, estaban determinadas por los cultos y concepciones religiosas. En el caso de las civilizaciones americanas (aunque no están comprendidas dentro del periodo de Antigüedad) la religión adopta una importancia relevante en sus decisiones. En el caso particular de los mexicas, su organización política puede considerarse como una teocracia militar. En la organización social, la religión fungía como rectora de todas las decisiones, así, la decisión más importante en este sector era la división social en *calpullis*, lo cuales estaban consagrados a la advocación de algún dios patrono. Las familias que integraban los *calpullis* estaban relacionadas no tanto por su filiación biológica, sino por una especie de parentesco religioso.

Esta religiosidad no se explica por un camino diverso de aquél que concebía a los mexicas como un pueblo destinado por su dios tutelar a dominar el mundo; era, pues, el pueblo elegido para cumplir el ideal del dios, que es, a su vez, el ideal humano. Por ello, para Alfonso Caso, y para otros muchos, “el azteca es el pueblo del Sol”. Y alrededor de esta afirmación deduce que su ciudad, “Tenochtitlán, se ha fundado en el sitio en que el águila, representante de Huitzilopochtli, se posa sobre el nopal de piedra, en el centro de la isla que estaba en el Lago de la Luna, el Meztliapan, como se llamaba esotéricamente al lago de Texcoco”²¹⁹.

Fray Bernardino de Sahagún describe la importancia que el Sol tiene para la gente de esa época:

Hacían fiesta al sol una vez cada año en el signo que se llama nauí olin, y antes de la fiesta ayunaban cuatro días, como vigilia de la fiesta. Y en esta fiesta del sol ofrecían encienso y sangre de las orejas cuatro veces: una en saliendo el sol, otra al medio día y a la hora de las vísperas, y cuando se ponía. Y

²¹⁹ CASO, Alfonso, *op. Cit.*, p. 118.

cuando a la mañana salía, decían: “Ya comienza el sol su obra. ¿Qué será? ¿Qué acontecerá este día?”

Y a la puesta del sol decían: “Acabó su obra o su tarea el sol”.²²⁰

Al amparo del numen tutelar y bajo su instrucción pretenden conseguir el fin último de la humanidad que es, a su vez, una función cósmica: la de preservar la actividad cíclica de los astros, Sol, Luna y estrellas, por medio de los sacrificios humanos en ritos ceremoniales. Pero no cualquier sacrificio sino aquéllos sobre guerreros capturados en las batallas sagradas. Ese fue el objetivo por el que se instituyeron las guerras floridas, que no eran más que ejercicios religiosos de captura de otros guerreros, no mexicas, destinados al sacrificio ritual; destinados a ser el alimento de los dioses. Entonces, los guerreros son, en consecuencia, soldados del Sol. El corazón de los valientes era el manjar predilecto de las divinidades (en primer lugar, el Sol) para transitar diurnamente sin algún accidente u objeción. Esa es la razón por la cual la actividad bélica también estaba consagrada a la religión; era su principio y su fin.

Los mexicas como hijos del Sol tienen la obligación y la responsabilidad de alimentar con manjares a su padre y, así, mantener la vida en el mundo tal como la conocían. Tienen entonces, un destino cósmico. Pensamiento éste obra de Tlacaélel.

Para Caso, al margen de este sentido cósmico, la conducta además debía obedecer una especie de «rectoría» ética, es decir, existía un ideal ético que cumplir. Esto es, porque la batalla entre el Sol y la Luna, entre el día y la noche, simboliza implícitamente la guerra entre el bien y el mal. Por tanto, los mexicas, con los sacrificios, contribuyen con Sol en esa batalla que diariamente da en contra de la oscuridad. Entonces, el Sol es además un astro con sentido del bien al cual los mexicas se encuentran alineados. En contraste, el mal contra el que se beligerante tiene como efecto principal la embriaguez y la incontinencia sexual. Al margen de esto, había un pecado superior: no colaborar con los designios divinos, es decir, no contribuir en la batalla para conseguir el manjar de las deidades.

Sin embargo, en algún momento del día el Sol acaece, es decir, muere y, por eso, es necesario realizar sacrificios para garantizar que renazca al otro día y proporcione sus rayos de luz dadores de vida. Este ciclo es, a su vez, un presagio: “frente a este ideal imperialista y religioso siempre hay un sentimiento de pesimismo en el fondo del alma azteca. Sabe que, a

²²⁰ SAHAGÚN, Bernardino De, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Vol. II, pp. 614 y vuelta.

la postre, será vencido su caudillo el Sol; tendrá que sucumbir en medio de terremotos espantosos y entonces triunfarán los poderes del mal”²²¹, de hecho, así lo predecía la *Leyenda de los soles*. En esta caída del Sol o del águila, las estrellas y los planetas capitaneados por la Luna bajarán en innumerables escuadrones, no como los *tzitzimime*, y acabarán con la humanidad. Éste es el presagio que motivó ese sentimiento de pesimismo y de angustia en la época precortesiana.

5. Del presagio (profecía) a la realidad (conquista)

Si las coincidencias simbólicas existen, el mundo raro prehispánico es un sitio donde estas casualidades abundan. El presagio de la caída del imperio del pueblo del Sol se hizo realidad. El pueblo de Sol (*invictus*), el 13 de agosto de 1521, sucumbió ante un ejército compuesto en su mayoría por indígenas otrora sometidos a los mexicas, desde luego, capitaneados por Hernán Cortés. Sobre el particular, la derrota se consumó con la captura que hiciera el extremeño principalmente de Cuauhtémoc. El nombre del último de los tlatoanis mexicas contiene simbólicamente el cumplimiento de la profecía: *cuauhtli*, águila, y *temo*, descender o bajar; descender de lo alto. Cuauhtémoc es, pues, «águila (que) desciende»²²². Otras traducciones consideran que la letra c que da coda a la palabra convierte al verbo en pretérito, de lo que se obtiene «águila que descendió». De cualquier modo, la caída del águila podría estar significando, en cuanto a los símbolos, la derrota del Sol, de sus hijos, de su pueblo, en fin, de Huitzilopochtli.

Como se ha dicho, el águila, con toda la majestuosidad de su envergadura, involucró en la cultura mexica un icono presente en los más famosos códices mexicanos: el Escudo Nacional y el Códice guadalupano (debajo de la media luna, detrás del ángel, se aprecian alas de águila decoradas con verde, blanco y rojo). Otro ejemplo de este ícono se halla en el prestigiado caballero águila (*cuāuhpilli*, «noble águila»), que era el guerrero de la nobleza y el mejor capacitado en las artes bélicas. Por doquier existen referencias al símbolo del águila e, incluso, hasta en el final del pueblo del Sol, Cuauhtémoc, aparece como el elegido por el

²²¹ CASO, Alfonso, *op. Cit*, p. 123.

destino para consumir la derrota: el águila que cae se traduce en el pueblo del Sol que es vencido.

Descendiente de Cuauhtémoc;

Mexicano por fortuna.²²³

En esta frase, José Alfredo Jiménez evoca el presagio y el destino del pueblo mexicano. Cuauhtémoc, último huey tlatoani mexica, con su nombre, anuncia la derrota del pueblo del Sol; la caída al fin se consumó en 1521. El pueblo mexicano es el heredero de esa caída, es el descendiente del Sol. Pero, en otro sentido, el mexicano «por fortuna» es parte del pueblo elegido por el Sol (por Huitzilopochtli) para llevar a cabo la misión cósmica de mantener los astros en movimiento (esto, según Tlacaélel que los propuso y difundió).

Pero Cuauhtémoc, su nombre y su fatídico desenlace, no configuran exclusivamente la realización del presagio de la caída de Tenochtitlan. Existen otros mitos relacionados con Quetzalcóatl que ya anunciaban de alguna manera la conquista del Anáhuac, teniendo como principal actor, al ejército ibérico comandado por Cortés. Sabedor de los mitos, a Moctezuma ya le acongojaba la eventual derrota de las huestes mexicas.

Otro protagonista involucrado en los presagios es Quetzalcóatl. A él se le puede entender a partir de dos personajes. El primero, como hijo de la Chimalma, se refiere al dios creador que forjó la cultura y la civilización y, además, se le relaciona con la invención del lenguaje, la agricultura, la religión y el arte. En pocas palabras, se le atribuye la creación del *toltecáyotl*. El segundo, hijo de Mixcóhuatl y Chimalman, según el *Leyenda de los soles*, está relacionado con un rey-sacerdote, Ce Ácatl Topiltzin (el noble que porta el bastón de mando). Con independencia de los mitos que rodean a Quetzalcóatl en su carácter dios, aquí se relatará el mito relativo a la persona de Ce Ácatl (Uno Caña²²⁴): “en estrecha relación con el culto de la antigua divinidad suprema, Quetzalcóatl, se sabe que entre los toltecas hubo un sacerdote de nombre también Quetzalcóatl que se empeñaba en mantener la pureza del culto tradicional”²²⁵.

²²³ *El hijo del pueblo*, Vid nota 98.

²²⁴ *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y La Leyenda de los Soles*, p. 7. [Consultada el 14 de junio de 2024.]

²²⁵ LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos...*, p. 54.

Es conocida cierta rivalidad entre Tezcatlipoca y lo que representa Quetzalcóatl. Siendo rey-sacerdote de Tollan (la mítica Tula), Quetzalcóatl recibe involuntariamente enviados de Tezcatlipoca que quería derrocar su poderío soberano. Uno de ellos desenvuelve un espejo de obsidiana y lo muestra al sacerdote. Al verlo, se actualiza el acto *ximiximati*, es decir, «conócete a ti mismo», con lo que “toma conciencia de la finitud de la existencia, de la mortalidad del ser y de la necesidad de partir, es decir, de morir”²²⁶; constata, pues, su degradación fisiológica, señala Patrick Johnson K. De este modo, el rey-sacerdote queda consternado e intranquilo durante los próximos días.

Días más tarde, aquéllos enviados retornan donde Quetzalcóatl y le ofrecen *octli* (pulque). Lo acepta y por los efectos de la embriaguez duerme con su hermana Quetzalpélatl²²⁷. Al despertar, toma conciencia del penoso incesto y consecuentemente de su quebrantamiento de la penitencia. Debido a la vergüenza que lo aqueja, abandona la ciudad hacia Tlillan Tlapallan, con la promesa de volver a su pueblo llegando sobre el mar, por donde nace el Sol.

En su trayecto visita Chololan (actual Cholula) donde, aparte de dejar diversas enseñanzas, también ofrece a esa cultura el Emblema que lo representa: “los gobernantes toltecas habían ostentado sobre su pecho, como símbolo de legitimidad de su poder, un pequeño caracol marino que le fuera entregado al primer Emperador por el propio Quetzalcóatl”²²⁸. Siguiendo su camino llega a lo que eran tierras mayas, ahí predica, pero finalmente cumple su destino. Se embarca en una pequeña canoa y sobre el mar se prende fuego. Así, subió a los cielos convirtiéndose en Venus, la estrella del alba y, a veces, la estrella del ocaso:

49) Se dice que en este año 1 acatl, habiendo llegado a la orilla celeste del agua divina (a la costa del mar), (Ce Ácatl) se paró, lloró, cogió sus arreos, aderezó su insignia de plumas y su máscara verde, etc.

50) Luego que se atavió, él mismo se prendió fuego y se quemó: por eso se llama el quemadero ahí donde fué Quetzalcóatl a quemarse. Se dice que cuando ardió, al punto se encumbraron sus cenizas, y que aparecieron a verlas todas las aves preciosas, que se remontan y visitan el cielo: el *tlauhquéchol*,

²²⁶ JOHANSSON K, Patrick, “Vejez, muerte y renacer de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 139, pp. 16-25, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/vejez-muerte-y-renacer-de-ce-acatl-topiltzin-quetzalcoatl>. [Consultada el 16 de junio de 2024.]

²²⁷ *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y La Leyenda de los Soles*, op. Cit., p. 10. [Consultada el 14 de junio de 2024.]

²²⁸ VELASCO PIÑA, Antonio, op. Cit., p. 19.

el *xiuhtótotl*, el *tzinizcan*, los papagayos *tozneneme*, *allome* y *cochome* y tantos otros pájaros lindos. Al acabarse sus cenizas, al momento vieron encumbrarse el corazón de Quetzalcóatl. Según sabían, fué al cielo y entró en el cielo. Decían los viejos que se convirtió en la estrella que al alba sale; así como dicen que apareció, cuando murió Quetzalcóatl, a quien por eso nombraban el Señor del alba (*tlahuizcalpanteuctli*). Decían que, cuando él murió, sólo cuatro días no apareció, porque entonces fué a morar entre los muertos (*mictlan*); y que también en cuatro días se proveyó de flechas; por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (el lucero), que llamaban Quetzalcóatl. Y añadían que entonces se entronizó como Señor.²²⁹

Pues bien, cronistas como Bernardino de Sahagún, Diego Durán o Tezozómoc, entre otros, describen que, por diversos augurios, algunos de ellos nacidos de los sueños, Moctezuma Xocoyotzin conocía del drama de la caída de Tenochtitlan. Para Miguel Pastrana Flores, los agüeros de Tezozómoc y Durán, aunque algo parecidos entre ellos, distan mucho de los relatados por Sahagún, pues los de aquellos cronistas “se integran con otros eventos de la narración, se intercalan guerras, ritos, diálogos, juicios y, en varias ocasiones, los mismos portentos se encargan de establecer su significado”²³⁰. Estos portentos eran conocidos como *tetzahuitl*²³¹.

Sahagún describe puntualmente ocho agüeros para la llegada de los españoles al Anáhuac. Entre ellos señala la aparición de cometas, la quemazón del *cu*²³² de Huitzilopochtli, la tempestad sin razón en el Lago de Texcoco, entre otras. Pero dentro de las descritas por el fraile resalta una muy peculiar: las apariciones nocturnas de la diosa Tonantzin, (advocación de Cihuacóatl) en las que se le oía exhalar un grito de lamento: “¡Oh, hijos míos! ¡Ya estamos a punto de perdernos! Otras a veces decía: Oh, hijos míos ¿A dónde os llevaré?”²³³. Estas lamentaciones las entendían como un mal presagio para el imperio. Los hijos de Tonantzin, los hijos del Sol, estaban de este modo avisados.

²²⁹ *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuautitlán y La Leyenda de los Soles*, op. Cit., p. 11. [Consultada el 14 de junio de 2024.]

²³⁰ PASTRANA FLORES, Miguel, *Historias de la conquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl*, UNAM, México, 2023, 2ª edición, p. 61.

²³¹ “Los fenómenos naturales considerados *tetzahuitl* como fueron los terremotos, los eclipses, los cometas y otro tipo de señales celestes y terrestres extraordinarias, reflejan un aspecto fundamental de la idea que tuvieron los nahuas de la historia: ésta era cíclica”. ECHEVARRÍA GARCÍA, Jaime, “De monstruos y fenómenos naturales. Historia cíclica, presagios y destrucción de imperios en el Altiplano Central durante el Postclásico”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 39, núm. 153, El Colegio de Michoacán, 2018, pp. 293-343, <https://www.redalyc.org/journal/137/13756646011/html/>. [Consultada el 14 de junio de 2024.]

²³² En los cronistas de Indias, templo o adoratorio de los indígenas prehispánicos en Mesoamérica.

²³³ SAHAGÚN, Bernardino De, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Vol. II, p. 645.

Moctezuma Xocoyotzin, temeroso de la calamidad, se propuso escapar de la pena y huyó al Cincalco²³⁴ en el cerro de Chapultepec. Ahí los dioses lo rechazaron porque estaba destinado, con dignidad, a hacer lo posible para evitar la caída del glorioso imperio del pueblo del Sol; era pues, su destino presenciar la caída.

Con lo acabado de escribir, se deduce que había dos tipos de profecías que anunciaban la conclusión y caída del imperio mexica tal como lo había ideado Tlacaélel. Uno, que Quetzalcóatl regresaría para recuperar su reinado, lo que de suyo implicaba destronar a Huitzilopochtli como su numen principal. Dos, que guerreros de otros lugares, distintos en raza, habla y vestimenta, vendrían a conquistar el imperio del pueblo del Sol:

Desconocida, la identidad de Quetzalcóatl fue usurpada por un hombre que llegó a destruir el tiempo y el espacio inventados para recibirlo. Hernán Cortés, al desembarcar en México, el día previsto por los augurios divinos para el retorno de Quetzalcóatl cumplió la promesa destruyéndola. México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de Cristo.²³⁵

En 1519 (año ce ácatl, según el calendario náhuatl), Moctezuma Xocoyotzin se allega de noticias sobre la llegada de hombres blancos y barbados que provienen del mar, por donde sale el Sol, en casas flotantes. Sí, justo cómo y por dónde Quetzalcóatl había anunciado su retorno. Después de una travesía no poco turbulenta, el 8 de noviembre de 1520, Cortés por fin ingresa a la ciudad de México-Tenochtitlan donde es recibido por el tlatoani. Días más tarde, en el Palacio de Axayácatl donde los castellanos se aposentaban, Moctezuma pregunta a Cortés si acaso será él a quien estaban esperando (Quetzalcóatl) para recuperar su reino en su gloria y esplendor. Bernal Díaz del Castillo describe la escena de la siguiente forma:

... y que verdaderamente debe de ser cierto que somos los que sus antecesores muchos tiempos pasados, habrían dicho que vendrían hombres de donde sale el sol a señorear estas tierras, y que debemos ser nosotros.²³⁶

²³⁴ La palabra *cincalco* proviene de *cintli*, maíz; *teotl*, dios; *calpulli*, templo; *co*, lugar: «el lugar del templo del maíz divinizado».

²³⁵ FUENTES, Carlos, *Tiempo mexicano*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975, 6ª edición, p. 22.

²³⁶ DIAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Tomo I, Colección Clásicos de la literatura mexicana, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979, p. 178.

Este es un ejemplo de que las profecías sí ejercían en Moctezuma el temor de presenciar la derrota del imperio. No son pocos los augurios que se describen en las diversas crónicas. Matthew Restall agrega a Fernando Alva Ixtlilóchitl a la lista de cronistas que hicieron relación de las profecías de la caída, algunas acompañadas del mito del regreso de Quetzalcóatl. Restall apunta que Cortés en sus *Cartas de relación* no da noticia de que Moctezuma haya pensado que él encarnaba a Quetzalcóatl. Aunque expone que esto último no parece del todo descabellado. Se dice que Ce Ácatl no se caracterizaba por corresponder fisionómicamente a los rasgos de los toltecas; por el contrario, se narra que era curiosamente alto y de tez muy blanca. Rasgos que en efecto compartía con los guerreros españoles recién llegados.

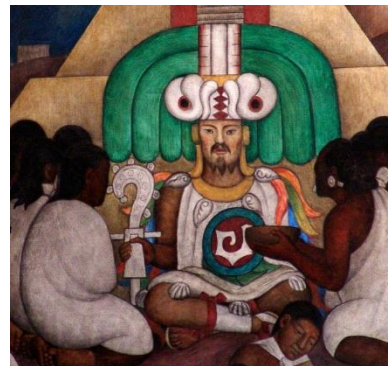


Imagen 12. Ante la imposibilidad de acceder al Palacio Nacional durante el sexenio presidencial 2018-2024, la imagen fue obtenida del sitio Web de Wikipedia.

Contiene la figura de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl. En la visión de Diego Rivera, el fenotipo del dios/sacerdote dista mucho de las características de los habitantes prehispánicos. Mural *La Epopeya del Pueblo de México*, ubicado en Palacio Nacional.

Con este dato se refuerza la teoría: “Otro detalle que se añadió a la historia de la profecía – y que en el siglo xx llegó a convertirse en su característica principal– era la idea de que Montezuma creía que Cortés era una manifestación de Quetzalcóatl, una deidad mexicana supuestamente destinada a regresar a gobernar”²³⁷. Restall hace hincapié en señalar que en Mesoamérica existía una abundante y compleja mitología en torno a Quetzalcóatl cuya profecía redundaba invariablemente en el anuncio de la conquista posterior.

Como haya sido, de las constancias documentales se puede asegurar que en México existieron premoniciones sobre la caída de Tenochtitlan, la cual se concretó el 13 de agosto de 1521 con la rendición de Cuauhtémoc en Tlatelolco. El pueblo del Sol, en realidad, siempre fue el pueblo de la Luna y los tetzahuitl ya lo habían advertido.

²³⁷ RESTALL, Matthew, *Cuando Moctezuma conoció a Cortés*, Penguin Random House, Grupo Editorial, México, 2021, 1ª edición, p. 85.

CAPÍTULO IV

Estudios sobre lo mexicano

Yo soy mexicano y orgullo lo tengo.
Nací despreciando la vida y la muerte.
Y si echo bravatas, también las sostengo.²³⁸

1. Consideración preliminar

Previo a exponer los rasgos esenciales de aquellos estudios hechos sobre el mexicano y la mexicanidad, resulta importante explicar dos posiciones marginales que sustentan este apartado. La primera es que los antiguos mexicanos (o mexicas en cuanto cultura prehispánica) de hecho eran hijos de la Luna, con todo el significado que implica dicha afirmación. La segunda es que los mexicanos prehispánicos, en cuanto su idiosincrasia, no son idénticos a los mexicanos del México actual.

Los tenochcas, desde el inicio de la peregrinación al Anáhuac, se consideraban los hijos del Sol, es decir, los hijos de Huitzilopochtli; muchos cronistas así lo describieron. Esta creencia también la confirman diversos comentaristas, principalmente, Alfonso Caso, pero también Ángel María Garibay Kintana, Miguel León-Portilla, Eduardo Matos Moctezuma o Alfredo López Austin.

Como se ha mencionado a lo largo de los dos capítulos anteriores, para los tenochcas era importante autodesignarse como hijos del Sol todopoderoso (*Invictus*). Esto les permitía, por un lado, legitimarse en el ámbito militar y, de cierto modo, que sus dominados asimilaran el vasallaje; por otro, legitimarse religiosamente dentro del Anáhuac para convertirse en seres superiores en todos los sentidos, con el sustento de ser el pueblo elegido. Ésta fue la tarea fundamental de Tlacaélel una vez nacida la Triple Alianza: legitimar su dominación en estos dos ámbitos. Para conseguirlo resultaba menester hacer olvidar todos los mitos y tradiciones anteriores, lo que consiguió desapareciendo y quemando los códices donde se contaba la memoria de esos pueblos lacustres dominados, incluyendo los de Texcoco y Tacuba. Eran, pues, «los» hijos del Sol, no simplemente hijos del Sol, ya que no admitían que hubiera otros

²³⁸ *Yo soy mexicano*, canción compuesta E. Cortázar/M. Esperón, y grabada por Jorge Negrete en 1943. Información extraída del LP *15 éxitos inmortales*, Jorge Negrete, RCA Víctor, 1984.

hijos que no fuera ellos mismos. Resultaban ser, entonces, los elegidos para ser hijos de Huitzilopochtli.

Pero esto no fue más que sólo una creencia porque en la realidad no pasó de ser una aspiración frustrada. De ahí se entiende que los augurios que predecían el regreso de Quetzalcóatl (rey/dios tolteca), o la conquista de Tenochtitlan por hombres extraños, acarreaban una inquietud estremecedora que, en verdad, anunciaban la caída del gran imperio de los hijos del Sol. Una intranquilidad radicaba ya en los antiguos mexicanos y provenía, en un inicio, de los augurios y los portentos, es decir, de los *tetzahuitl* al fin de cuentas. Aquella zozobra transitó hasta concretizarse en el acto de conquista y la posterior colonización que propició el mestizaje natural.

Entonces, la aspiración a ser hijos del Sol se frustra ante la llegada de los castellanos y la eventual conquista. Contrario a la pretensión de Tlacaélel, estos acontecimientos ubican al mexicano prehispánico como auténtico heredero de la Luna, con toda la simbología que esto representa. Debería decirse el pueblo de la Luna y no el pueblo del Sol. Esta postura se alimenta de lo expuesto en los dos últimos capítulos y es su razón de ser.

En otro aspecto, es menester señalar que el mexicano prehispánico evidentemente no tiene la misma idiosincrasia que el mexicano posterior a la Revolución. No es ocioso precisar que el mexicano contemporáneo es un producto misceláneo de la cultura castellana (o española) y la mexicana prehispánica, no sólo la mexicana. El mexicano contemporáneo se comunica en castellano, no en náhuatl; en su mayoría profesa el catolicismo, no el politeísmo; su gastronomía es una mezcla de ingredientes europeos y vernáculos; su música distintiva se conforma de instrumentos europeos de cuerdas y metales, no de tambores de cuero.

En fin, nadie podría negar que el actual mexicano es el resultado del mestizaje entre los nativos y los europeos. Este fue un proceso complejo, pero en el fondo se establece “que el inconsciente de los mexicanos está ocupado por figuras, procesos y elementos culturales precolombinos, mientras que la conciencia ha propugnado por definirse con un contenido

europeo”²³⁹. Es decir, en el interior del mexicano existe esta disputa entre culturas cuya fusión hace única su definición.

Este altercado mexicano no es cosa menor. La cultura española trata de imponerse en la idiosincrasia pretendiendo aplastar diez mil años de cultura mesoamericana. León-Portilla expone esta temporización de la siguiente manera:

Los especialistas afirman que, juntos, los tiempos prehistóricos y la historia antigua de México central abarcan por lo menos diez mil años. Comparado este lapso con los trescientos años de vida colonial y el siglo y medio de moderna nación independiente, se verá que resulta apropiado llamar a los milenios prehispánicos «subsuelo y raíz del México actual».²⁴⁰

Invariablemente, la cultura prehispánica se ha mutado en el interior del mexicano; la cultura castellana influye en el bloque, aunque su presencia sea únicamente por quinientos años en contraste con los diez mil de existencia. Aquélla sigue siendo la raíz del mexicano que, al fin de cuentas, sigue siendo hijo de la Luna. Ésta, que es una reflexión sobre lo que es el ser mexicano (una antropología mexicana), no era común sino a partir del principio del siglo pasado.

Existe un derrotero por el que ha caminado el pensamiento mexicano autorreflexivo. Para entender esto, es obligatorio acudir al mandato aquél por el que Juárez encomienda al poblano Gabino Barreda (1818-1881) establecer un nuevo orden educativo en el México posterior a la Reforma y, consecuentemente, constituir un nuevo modelo cultural.

Barreda comulgaba con el positivismo de Augusto Comte por lo que insertó sus bases en el sistema educativo mexicano. Por ejemplo, en 1868 se fundó la Escuela Nacional Preparatoria cuyo primer director fue el propio poblano y, haciendo uso de su jerarquía académica, insertó los lineamientos de la filosofía positivista en dicho plantel.

Ya en el Porfiriato se consolidaron las tendencias positivistas. Como un efecto de ello, y por iniciativa de Manuel Romero Rubio, en 1892 se gestó un grupo de personas de clase alta para apoyar al gobierno de Díaz tomando como sustento y justificación las ideas de Comte. Dicho grupo en un principio se denominó «La Unión Liberal», cobijándose bajo la frase «Orden y

²³⁹ ACEVES, Manuel, *El mexicano. Alquimia y mito de una raza*. Fontamara, México, 2017, p. 8.

²⁴⁰ LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos...*, p. 13.

progreso». Posteriormente se transformó en el grupo de «Los Científicos» y se le identificó con personajes como Emilio Rabasa (1856-1930), Jacinto Pallares (1842-1904), José Yves Limantour (1854-1935), Justo Sierra (1848-1912), Manuel M. Flores (1840-1885), Alfredo Chavero (1841-1906), Ramón Corral (1854-1912), entre otros. Estos intelectuales infundieron en la sociedad mexicana la idea de que la cultura venida de Europa (principalmente la francesa) debía ser lo único aceptable. Así, la clase burguesa de la época manifestó un repudio inexplicable a todo lo mexicano, avergonzándose de todo aquello calificado como nacional.

Alrededor de 1908 y aún bajo la influencia estatal del positivismo, en la postrimería del Porfiriato, un conjunto de intelectuales constituiría el Ateneo de la Juventud. Este grupo propugnaba por una renovación y revalorización de la cultura mexicana al amparo de lecturas contrarias al positivismo. Samuel Ramos afirma que el Ateneo “debe entenderse como una lucha contra la desmoralización de la época porfiriana”²⁴¹. Entre los principales integrantes se hallaban Alfonso Reyes (1889-1959), José Vasconcelos (1882-1959), Antonio Caso (1883-1946) y Jesús T. Acevedo (1882-1918); más tarde, el grupo se robustecería cuando se incorporan los dominicanos Pedro (1884-1946) y Max Enríquez Ureña (1886-1968). Entre ellos había algo que compartían porque “dentro de la variedad de objetos a que cada uno se dedicaba, había en la actividad de todos, una intención común: la moralización”²⁴². Con las lecturas que efectuaban consolidarían la idea unificada de exaltar el humanismo en contra del cientificismo que encumbraba el pensamiento positivista; es decir, consideraban fundamental anteponer la idea de hombre a la de ciencia, como elemento primordial en el desarrollo social.

La preocupación por el ser humano mexicano toma relevancia en este marco cultural. El humanismo que abanderaba al grupo lo llevó a reflexionar primeramente sobre lo que es el mexicano. Con ello se impulsó un nacionalismo entre la clase intelectual encontrando eco profundo en diversas expresiones artísticas mexicanas. Surgen así Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), en la pintura; Mariano Azuela (1873-1952), Martín Luis Guzmán (1887-1976) y Rafael M. Muñoz (1899-

²⁴¹ RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, México, 2009, 51ª reimpresión, p. 77.

²⁴² *Ibid.*, p. 78.

1972), en la novela; Ramón López Velarde (1888-1921) en la poesía; José Vasconcelos en el ensayo; Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) en la música; entre otros.

En este contexto postrevolucionario inician y se formalizan los estudios sobre la mexicanidad y los mexicanos.

2. Samuel Ramos y el sentimiento de inferioridad

2.1. Contexto

A pesar de que Antonio Caso y algunos otros del Ateneo dedicaron una parte de su obra a resolver filosóficamente problemas concretos con relación a la realidad mexicana, se considera a Samuel Ramos como el iniciador de la filosofía del mexicano, y su obra como la gran influencia en el pensamiento mexicano contemporáneo. Algunos autores señalan que Ramos pudiera formar parte del grupo llamado «Los Contemporáneos»²⁴³, el cual sucedió al Ateneo.

Samuel Ramos nació en Zitácuaro en 1897. Su familia se trasladó a Morelia cuando aún era niño. En 1911 comenzó a estudiar en el Colegio Primitivo y Nacional de San Nicolás Hidalgo. En 1915 terminó sus estudios preparatorianos e ingresó a estudiar medicina, la cual abandonaría algunos años más tarde. A la muerte de su padre, quien lo introdujo en la cultura y literatura clásicas, se trasladó a Ciudad de México y estudió nuevamente medicina; simultáneamente, asistió como oyente a las cátedras de filosofía que impartía Antonio Caso²⁴⁴. A partir de este encuentro nació en el michoacano cierta admiración por él, la cual sucumbirá posteriormente dando paso a las críticas hacia éste.

Entre 1918 y 1919 estudió filosofía en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad de México y compartió aulas, entre otros, con Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso y

²⁴³ El grupo de «Los contemporáneos» se conformó a partir de la publicación de una revista homónima. Tuvo como finalidad exaltar el valor de la cultura y las innovaciones en el arte mexicanos. Estaba conformado, principalmente, por Jaime Torres Bodet (1902-1974), Jorge Cuesta (1903-1942), Javier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), entre otros.

²⁴⁴ Cfr. RAMOS, Samuel, *Obras completas II. Hacia un nuevo humanismo. Veinte años de educación en México. Historia de la filosofía en México*, Biografía por Juan Hernández Luna, UNAM, México, 1990, 2ª edición.

Daniel Cossío Villegas. En 1921 impartió clase en las materias de «Problemas filosóficos» y «Ética» en la Escuela Nacional Preparatoria.

A su regreso, colaboró con la revista *Ulises* en la cual publicó, en 1927, un ensayo crítico hacia su maestro Antonio Caso. En 1928 se editó su primer libro *Hipótesis* que contiene un recuento de artículos divulgados entre 1924 y 1927. En esa misma época también se insertaron artículos y ensayos suyos en la revista *Contemporáneos*: ahí se leyeron títulos como *El caso Strawinsky* y *Diego Rivera*. Su obra más reconocida *El perfil del hombre y la cultura en México* vio la luz en 1934. En 1940 se imprimió su otro trabajo destacado: *Hacia un nuevo humanismo*. En 1941, fundó la cátedra Historia de la filosofía en México, lo que motiva la elaboración de la *Historia de la filosofía en México* que se imprimió en 1943. En 1944 obtuvo el grado de doctor en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, la cual dirigió de 1945 a 1952; en ese último año ingresó a El Colegio Nacional con un discurso de inicial contestado por José Vasconcelos. Posteriormente, en 1954 fue designado como coordinador de Humanidades de la misma universidad hasta 1959, año en que falleció en la Ciudad de México.

2.2. La filosofía de Samuel Ramos

Para efectos pragmáticos, se considera que los esfuerzos de Samuel Ramos en su investigación se califican en su conjunto como una filosofía del mexicano (no de lo mexicano). Esto porque identifica su objeto de estudio exclusivamente en la persona mexicana y toma a la cultura como una forma de espiritualidad; es decir, la cultura es parte ineludible e indivisible de la persona en cuanto espíritu. Esto, desde luego, es debatible. Pero no lo es el hecho de que al relacionar al espíritu dentro de su posición especulativa antropológica trae de suyo una connotación mística también, así como la de Cassirer: “la filosofía debe iniciarse con una ontología de lo humano, pero del hombre concreto que forma parte de la circunstancia del filósofo”²⁴⁵.

Como estudioso de la filosofía, Samuel Ramos pretendió en sus obras principales establecer concienzudamente qué es el mexicano y cómo es su cultura. Para desarrollar esta empresa escribió sus dos obras más reconocidas las cuales están vinculadas tal como sucede entre un

²⁴⁵ VILLEGAS, Abelardo, *op. Cit.*, p. 124.

planteamiento del problema y su solución: *El perfil del hombre y la cultura en México y Hacia un nuevo humanismo*. Éstos son “dos libros que quedaron relacionados entre sí, uno como consecuencia del otro”²⁴⁶.

Al respecto es importante hacer una afirmación contundente: Samuel Ramos se propone totalmente solucionar los problemas culturales de México y, para tal efecto, es preciso realizar una reforma espiritual profunda en el país. Éste es su principal objetivo y entiende que lo va a obtener a través de la formulación de una antropología filosófica mexicana propia. Así que el ideal de la cultura mexicana al que se debe aspirar es el de «un nuevo humanismo». También reconoce que quien pretenda hacer una investigación seria de la cultura mexicana se encontrará ante un campo de vaguedades, es decir, un mundo de rarezas (un mundo raro). Intentará descifrar estas vaguedades a lo largo de su obra.

Para exponer su posición, Ramos desarrolla dos tareas principales: primera, definir la caracterología y filosofía de la cultura (mexicana). Aquí, apuesta por precisar cuál es el carácter que se identifica en el ser mexicano y en su cultura (en este punto coincide con Cassirer en asegurar que toda filosofía de la cultura es una antropología filosófica). La otra es, para los efectos anteriores, utilizar la teoría psicológica de Alfred Adler (1870-1937), la cual es una vertiente del psicoanálisis. Ésta le “permitirá identificar las fuerzas oscuras que, disfrazadas de aspiraciones hacia fines elevados, en realidad desean un rebajamiento de los individuos. A menudo se exaltan falsos valores auténticos. Otras veces se limita ciegamente a lo extranjero, ahogando de este modo el desenvolvimiento de las potencialidades nativas.”²⁴⁷

En su estudio social sobre el mexicano, Ramos identificó dos fenómenos comúnmente perceptibles, a saber, una sobre exaltación de la nacionalidad y una imitación ciega de lo extranjero. De este modo concluye que la explicación de esto es el complejo de inferioridad radicado en el mexicano. Este complejo, señala, tiene su origen en dos situaciones determinantes. La primera es de corte individual: la frustración. La segunda tiene un origen histórico: la conquista y la colonia. Sea una, otra, o simultáneamente ambas, propician en el individuo una ausencia de seguridad la cual se derrama en forma de sentimiento de

²⁴⁶ RAMOS, Samuel, *El perfil...*, p. 17.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

inferioridad. En esto sustenta su antropología del mexicano que no es otra cosa que la frustración de poder. Pero ¿cuál es este mecanismo psicológico que determina este complejo? se cuestiona.

El sentimiento de inferioridad del mexicano no es un defecto genético, por así decirlo; es, más bien, una inferioridad supuesta porque en realidad no la hay ni física ni intelectualmente. Ramos se defiende de sus críticos en el Prólogo de la tercera edición de *El perfil*, pues afirma que nunca atribuye una inferioridad infranqueable, sino que “cada mexicano se ha desvalorizado a sí mismo, cometiendo, de este modo, una injusticia a su persona”²⁴⁸. El sentimiento de inferioridad no es constitutivo del ser mexicano²⁴⁹, por ello, éste no es inferior, sino que se siente inferior debido a un error de óptica. Esto lo explicará con fundamento en las teorías psicoanalistas de Adler, de quien abreviará los conceptos psicológicos de inferioridad, compensación, comparación, imitación y ficción²⁵⁰.

Para sustentar lo anterior, Samuel Ramos es muy enfático: “el sentimiento de inferioridad en nuestra raza tiene un origen histórico que debe buscarse en la Conquista y colonización”²⁵¹. El mexicano es como el niño desprovisto espontáneamente del padre y cuando esto acontece se percibe una afectación en su seguridad (a nivel individual). Ahora, en el orden histórico-social ocurre algo parecido: cuando el México Independiente nace al mundo ya no goza de la protección que le concedía España, por lo que siente, como nación, una inseguridad (desprotección) ante el concierto de naciones²⁵². La Conquista y la Colonia vienen a constituir la etapa de la niñez cuya protección era proporcionada por un ente superior, en este caso, un país europeo. En la etapa independiente esta protección se extingue quedando desolado frente a sus similares poseedores de una relativa superioridad (la guerra contra Estados Unidos y la invasión francesa lo corroboran). Con esto se explica el mecanismo complejo de la imitación como un fenómeno entendido a partir de la postura psicoanalista de Adler.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁴⁹ Cfr. VILLEGAS, Abelardo, *op. Cit.*, p. 124.

²⁵⁰ Cfr. BECHINI TEJADOS, Alfredo, “La inferioridad y el mecanismo de compensación en Adler” en *Revista de Historia de la Psicología*, 1988, Vol. 9. Núm. 1, pp. 77-87, https://journals.copmadrid.org/historia/archivos/fichero_salida20210910141454490000.pdf. [Consultada el 25 de junio de 2024.]

²⁵¹ RAMOS, Samuel, *El perfil...*, p. 15.

²⁵² Cfr. *Ibid.*, p. 51.

La imitación es un mecanismo posterior a la comparación: para que haya imitación debe preexistir un proceso de comparación. Y en la comparación ya se ubica al mexicano como inferior a los otros. Entonces, la imitación, en un primer momento, es un acto de protección que adopta de otras culturas «superiores» para ocultar su propia inferioridad; hay, en consecuencia, un ocultamiento de la realidad mexicana. En otro momento, la imitación ocurre “porque nos invade cierta pereza para inventar soluciones auténticamente mexicanas”²⁵³. Según Ramos, no se salvarán las crisis en México a través de doctrinas importadas con fórmulas hechas de antemano por eso no hay un avance certero en su cultura y sociedad²⁵⁴. El marxismo y el federalismo mexicanos son ejemplos de ello, porque se adoptaron en el país para solucionar problemas muy particulares.

Ahora bien, estos rasgos particulares que caracterizan el sentimiento de inferioridad (inseguridad, imitación, depresión, ocultamiento, resentimiento, etc.) propician en el inconsciente mexicano expresiones de compensación. Es decir, existen caracteres tipificados del mexicano que compensan el sentimiento de inferioridad y que también tratan de afirmar su personalidad, a saber, «el peladito», «el mexicano de ciudad» y el «burgués mexicano».

Para desentrañar los elementos constitutivos de estos fenotipos recurre a una especie de «psicoanálisis del mexicano» mediante el cual se perciban sus características, hasta cierto punto, psicológicas. En ellos subsiste una necesidad de compararse y de imitar irreflexivamente; en ellos también se substituye, pues como él mismo afirma: “sustituye su ser auténtico por el de un personaje ficticio, que representa en la vida, creyéndolo real. Vive, pues, una mentira, pero sólo a este precio puede librar su conciencia de la penosa idea de su inferioridad.”²⁵⁵

2.3. «El peladito»

Villegas señala que, para Ramos, «el peladito» es la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional. Se trata de un ente social en el que todos los mecanismos de la mente

²⁵³ VILLEGAS, Abelardo, *op. Cit.*, p. 123.

²⁵⁴ *Cfr. Ibid.*, p. 122.

²⁵⁵ RAMOS, Samuel, *El perfil...*, pp. 13 y siguiente.

mexicana se encuentran exacerbados²⁵⁶. No hay mejor manera de definir y caracterizar a este tipo de mexicano, que aquélla que hace el propio Samuel Ramos:

Su nombre lo define con mucha exactitud. Es un individuo que lleva el alma al descubierto, sin que nada esconda sus íntimos resortes. Ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otro hombre procura disimular. El “pelado” pertenece a esa fauna social de ínfima categoría y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la primera jerarquía económica es menos que un proletario, y en la intelectual, un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso porque estalla al más leve roce. Sus explosiones son verbales y tienen como tema la afirmación de sí mismo con un lenguaje grosero y agresivo.

...

La terminología del “pelado” abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida de considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina. En sus combates verbales atribuye al adversario una feminidad imaginaria, reservando para sí el papel masculino.²⁵⁷

«El peladito», de este modo, tiene un doble aspecto: como persona mexicana en su individualidad, y en representación de lo que es la nación mexicana; los atributos de este sujeto se aplican en ambos talantes. Bajo esta óptica, «el peladito» vive molesto con los demás y, en consecuencia, vive permanentemente deprimido y frustrado. Vive molesto porque su situación no es como la que añora, muchas veces por su propia culpa. El asidero al cual se sujeta radica en el concepto de macho y asocia éste con el de nacionalidad: “como soy mexicano, soy macho; más macho que los demás; es decir, más valiente”. En ese sentido habla Ramos cuando afirma que se forja una relación fálica con su nacionalidad: “los europeos podrán ser más cultos y los norteamericanos podrán tener más dinero, pero el mexicano es muy valiente y muy macho”²⁵⁸. Literalmente el término «peladito» hace alusión a la virilidad masculina, y ésta con el macho. El mexicano se piensa inferior y pretende gritar a todo el mundo que, como tal, carecerá de muchas cosas, menos de hombría, es decir, valentía; para él hay una asociación innegable entre ambos calificativos: mexicano implica

²⁵⁶ Cfr. VILLEGAS, Abelardo, *op. Cit.*, p. 124.

²⁵⁷ RAMOS, Samuel, *El perfil...*, p. 54.

²⁵⁸ VILLEGAS, Abelardo, *op. Cit.*, p. 126.

ser valiente (macho) y viceversa. Es por ello que “el falo sugiere al «pelado» la idea de poder”²⁵⁹; ese poder, por cuya ausencia se siente frustrado.

Esta mal entendida nacionalidad mexicana, entonces, es su salvavidas en el mundo raro que lo ha radicado en esta posición inferior, razón por la cual “la frecuencia de las manifestaciones patrióticas individuales y colectivas es un símbolo de que el mexicano está inseguro del valor de su nacionalidad”²⁶⁰, frente a las otras.

2.4. El «mexicano de ciudad»

Otro de los tipos que alude Ramos es el «mexicano de ciudad». Éste es el mexicano que habita lógicamente en la ciudad, no así, en los medios rurales de México. Frente a él se ubica el campesino (habitante de las zonas rurales) al cual se le identifica primordialmente con la raza indígena. Ramos señala que este tipo de mexicano se caracteriza por la desconfianza, pero no sólo dirigida hacia otros hombres, sino con todas las cosas existentes. Es una desconfianza irracional, la cual, hasta cierto punto se configura como una forma *a priori* de la sensibilidad. Al «mexicano de ciudad» no le gusta pensar en cualquier sentido, pero menos en el futuro. Su instinto le proporciona la seguridad limitada a los problemas actuales, nunca hacia el futuro. Por ello, según Ramos, vive a la buena de Dios. Por ello vive la vida como una actividad irreflexiva sin plan alguno en el porvenir.

La desconfianza exacerbada acrecienta su susceptibilidad por lo que todo le parece una ofensa. Esta nota según Ramos deviene en una precepción anormal del mundo; lo convierte en un hombre raro. Pero ello, para evitar ubicarse en una posición de ofendido, previamente extiende una ofensa; es su mecanismo de defensa ante una percepción anómala. La ofensa previa es el escudo por el cual protege su «yo» de sí mismo por su anómala percepción del mundo. El complejo de inferioridad se experimenta como desconfianza sobre sí mismo; ésta la confiere un sentimiento de desagrado, por ello justifica esa conducta afirmando que la desconfianza es respecto de personas extrañas. Señala Ramos que el «mexicano de ciudad» “es susceptible y nervioso; casi siempre está de mal humor y es a menudo iracundo y violento... es pasional, agresivo y guerrero por debilidad.”²⁶¹ Este tipo de mexicano se

²⁵⁹ RAMOS, Samuel, *El perfil...*, p. 55.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

considera débil, y su sobre exaltación genera su actividad violenta a través de la fuerza. Todo ello acredita que hay en él un evidente desequilibrio psíquico.

El hombre mexicano de este tipo quiere predominar sobre los demás a través de su valentía mal entendida y de su poder de controlar las ofensas (aunque de hecho éstas no existan). Al sugestionarse como un hombre valiente, ante las distintas situaciones tiene que actuar conforme la valentía que ha pregonado; se cree así, la fantasía de su tipo valentón que él mismo se ha creado.

2.5. El «burgués mexicano»

El último de los tipos es el «burgués mexicano». Como una especie de escala racional, Ramos menciona que este hombre mexicano conforma el grupo más inteligente y cultivado, circunstancias que no son características de los otros dos fenotipos. La esencia del carácter de aquél son sus reacciones contra un sentimiento de menor valía. Éste no deriva de una inferioridad económica, social, intelectual, sino del único hecho de ser mexicano. El burgués, según el filósofo michoacano, no es grosero ni violento como lo es el tipo anterior; más bien, es cortés hasta la exageración.

Sin embargo, en los momentos de ira, es capaz de proferir insultos como éste: «¡eres un pelado!». El peladito no tiene empacho en mostrar su carácter; en cambio, el burgués trata de ocultar el suyo, es por ello que este último emplea a fondo sus recursos intelectuales para ocultar más eficientemente su forma de ser. Crea un mundo ficticio en el que se desarrolla y cree que las demás personas así lo perciben; crea, entonces, un mundo simulado en el que sumerge su situación inferior donde ahí se sentirá más cómodo. Su propio recurso intelectual le concede la posibilidad de asumir y tomar conciencia de su inferioridad la cual, por su puesto, le avergüenza.

Esta forma de ocultar se traduce en expresiones de humillación o desprecio, de este modo, él mismo se ubica en una escala de mayor importancia en el nivel de los otros dos tipos. En este punto, Ramos es muy tajante, y se cita aquí la sentencia que describe la indolencia del carácter de este tipo de mexicano:

No admite, por lo tanto, superioridad ninguna y no conoce la veneración, el respeto y la disciplina. Es ingenioso para desvalorar al prójimo hasta el aniquilamiento. Practica la maledicencia con una

crueldad de antropófago. El culto de *ego* es tan sanguinario como el de los antiguos aztecas; se alimenta de víctimas humanas.²⁶²

2.6. La cultura criolla

Con los análisis psicoanalíticos vistos, Samuel Ramos describe los tipos de mexicanidad humana en que son capaces de convertirse y a veces, consolidarse, estos seres misteriosos. Es preciso recordar lo que se mencionó al inicio de este apartado. La intención de exhibir al mexicano es la manera en que Ramos pretende insertar un nuevo humanismo con el que pueda reformar al espíritu. Insiste en que el sentimiento de inferioridad no es un rasgo genético, sino una cuestión ficticia o inventada por la falsa percepción que tiene de la realidad. El mexicano crea un mundo raro en el que se sumerge erróneamente generando un sentimiento de inferioridad; es así como, mediante sus recursos limitados o bastos, trata de subsistir, sea ocultando, ofendiendo, o bien, colocándose en una posición machista que relaciona siempre con un tema de nacionalidad.

Por lo visto, una de las causas que propician ese falso sentimiento de inferioridad y, como consecuencia, su forma de afrontar la vida proviene de “un vicio interno de su psicología”. Como tiene una falsa percepción de la realidad, el hombre mexicano no toma en cuenta la realidad de su vida; omite, pues, considerar las limitaciones que la historia, la raza, las condiciones biológicas que se imponen en el desarrollo de su existencia. Es decir, no toma conciencia de sus circunstancias y encomienda (culpa) al destino de su condición. Pero se ha convencido, aunque sea inconscientemente, de su fracaso. Sin embargo, no pretende comprender sus causas: la cultura europea es el parámetro donde mide su condición inferior. Sobre este fundamento intenta crear una «auténtica cultura mexicana».

El filósofo michoacano señala que la consolidación de este intento no es posible sino empezando de inicio, contemplando su evolución a partir del neolítico, lo que pareciera ser una utopía. Esto es así, pues su pretensión se genera en una distorsión que tiene de su realidad. El nuevo humanismo que propone tiene que comenzar a partir de un proceso de

²⁶² *Ibid.*, p. 65.

autoconocimiento caracterizado por la sinceridad: con ello se abre la posibilidad de que se arranque el disfraz con que se oculta en sí mismo.

Afirma que el «europeísmo» se ha entendido mal, no porque su esencia sea ajena, sino porque no se acepta razonadamente que la cultura mexicana, como está, toma elementos provenientes del otro continente que son imposibles de ignorar: “tenemos sangre europea, nuestra habla es europea, son también europeas nuestras costumbres, nuestra moral, y la totalidad de nuestros vicios y virtudes nos fueron legados por la raza española. Todas estas cosas forman nuestro destino y nos trazan inexorablemente la ruta”²⁶³.

La cultura criolla es más visible en la clase media. El núcleo de la vida mexicana –menciona Ramos– está constituido principalmente por la clase media. Ésta se desarrolla de conformidad con los tipos de vida europea. Existe entonces una imitación, cuyo descubrimiento se infiere de forma lógica; así como también es lógico pensar que de alguna manera hay un europeísmo, desde luego, mal logrado. Como sustancia del país, pese a no ser mayoría, subsisten en esta clase media conceptos profundos de familia, religión moral, amor, los cuales contienen una configuración netamente europea, o española si se quiere ser preciso. Estos elementos europeizados asimilados en la situación geográfica mexicana constituyen la naturaleza esencial de la cultura criolla.

La manera en que la cultura criolla se impuso en los habitantes originarios de América fue a través de la religión; Ramos afirma que “la historia de México, sobre todo en el plano espiritual, es la afirmación o negación de la religiosidad”²⁶⁴. En ese sentido, para comprender lo que es México se debe dirigir la atención a las circunstancias religiosas que han envuelto los contextos en las etapas de México, dicho de otro modo y en términos generales, “toda cultura se edifica siempre sobre un sentido religioso de la vida”. Pero continúa el filósofo michoacano asegurando que la religiosidad ha determinado los acontecimientos relevantes del devenir histórico del país hasta mediados del Siglo XIX. El cientificismo, traducido en positivismo y que fue importado por Juárez, inició el destierro de la religiosidad de la conciencia mexicana. De este modo, se impuso el positivismo en los planes de estudio con una finalidad puramente antirreligiosa. A partir ahí se concibió la idea, no tan precisa, de

²⁶³ *Ibid.*, p. 67.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 69.

considerar a aquella vertiente gnoseológica y al liberalismo como iguales en su esencia. Luego de esto nace un fenómeno, no sólo en México, sino en otros países de Latinoamérica: “a falta de una religión, las clases ilustradas endiosan la ciencia”²⁶⁵.

El uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), a través de su ensayo *Ariel*, publicado en 1900, asimiló la más refinada cultura europea a la sensibilidad de nuestra raza, indica Ramos. Aun cuando la tradición positiva impuesta produce una confrontación directa contra el humanismo, aquélla trajo un despertar intelectual en México que evidenció el fenómeno de la cultura criolla. Al inicio del capítulo se afirmó que el grupo nominado Ateneo de la Juventud nació con la misión de desmoralizar al Porfiriato. Pues bien, la obra de estos autores, más o menos homogéneos, es un ejemplo de lo que es capaz el mexicano si se toman en cuenta los más altos valores mexicanos (nativos, no inmediatos) y se desprende de la europeización irreflexiva y frívola: así nace la obra de Antonio Caso, Alfonso Reyes o José Vasconcelos, entre otros, la cual, es considerada por Ramos como «mexicana», en el más preciso sentido del calificativo.

En este aspecto, Ramos vislumbra una posibilidad de hacer cultura propia. Atribuye al mexicano la posibilidad de elevarse a la universalidad espiritual para despojarse del nacionalismo irracional y la imitación superficial. A los escritores del Ateneo sólo debe considerárseles como el inicio del humanismo pretendido, porque “una cultura superior necesita para sostenerse, de cierta forma social de cultura media, que es su atmósfera vital”²⁶⁶.

Ahí radica el despertar del pueblo mexicano en búsqueda de un nuevo humanismo. Se trata, entonces, de reformar el espíritu y reubicar el sentimiento de inferioridad como un suceso psicológicamente pasajero, no así, como una forma de neurosis que impida conseguir la libertad plena y, por consiguiente, la felicidad.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 74.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 81.

3. Octavio Paz y el sentimiento de soledad

3.1. Contexto

Sustentado por la afirmación del escritor español Fernando Vizcaino Casas (1926-2003), el nacimiento de Octavio Paz fue anunciado el 1 de abril de 1914 en la primera plana del periódico porfirista *La patria*. Este hecho no es extraño si se considera que el director del diario tenía por nombre Irineo Paz, abuelo de Octavio, quien durante algún tiempo gozó de las preferencias de Porfirio Díaz, aunque después él mismo lo mandó encarcelar. Dentro de una familia hasta ese tiempo acomodada, nació Octavio Paz Lozano el 30 de marzo de 1914; meses más tarde, Victoriano Huerta renunciaba a la presidencia de la república. Un partidario anti-huertista resentido por la tendencia de *La Patria* colocó una bomba en las instalaciones del diario haciéndolo estallar y, con ello, se derrumbó el único sostén de la familia Paz. Casi simultáneamente el padre de Octavio (homónimo, por cierto) decidió incorporarse a las filas de Emiliano Zapara quien, a finales de ese mismo año, tomó la Ciudad de México junto con Francisco Villa. Al parecer, ésta fue la dualidad de perspectiva idealista que acompañó a Paz durante toda su vida y, además, fijaría el destino de su posición frente al Estado, la política, el gobierno, el poder, las clases sociales, entre otras cosas.

El infante radicó en una antigua casa de Mixcoac propiedad del abuelo y cuya biblioteca apaciguó su inquietud intelectual. Al margen de lo anterior, otra situación relevante influiría en la obra del Nobel mexicano:

La figura del padre fue siempre la de un ausente, víctima del alcoholismo y con quien hablar era difícil; un hombre encerrado en sí mismo. Silencioso en el hogar pero abierto a las fiestas, de las que gustaba tanto como los amigos y las mujeres, todo lo cual lastimaba a Octavio.²⁶⁷

El carácter del padre saldría a relucir en el análisis que el mexicano haría en su obra. Lo señalaba por estar siempre a la defensiva, encerrado y como un hombre que preservaba; con todo, siempre estuvo presto para la fiesta y la borrachera, aunque se abriera con tal violencia que acababa por desgarrarse y anularse; así señala Vizcaino. A los 10 años, murió su abuelo Irineo que para aquel entonces ya era considerado un cuasi héroe por el oficialismo. Estudió

²⁶⁷ VIZCAINO, Fernando, *Biografía política de Octavio Paz o la razón ardiente*, Editorial Algazara, Málaga, 1993, p. 46.

la primaria en el Colegio Francés y después pasó al colegio Williams de corte inglés. En 1930 ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, la cual, durante la segunda mitad del Siglo XIX, fue bastión del liberalismo.

En 1931, inició su trayectoria como poeta al escribir y coeditar con otros tres compañeros, la revista *Barandal*, cuya vida se alargó por un año. Octavio Paz decidió continuar con la herencia familiar, razón por la que se inscribió en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional, hacia 1932. Según la biografía que Luis Mario Schneider (1931-1999) proporciona²⁶⁸, en el mes de septiembre de 1933 salió a la luz el primer libro de poesías de Paz intitulado *Luna Silvestre*. En 1936 Paz publicó un poema, *¡No pasarán!*, dedicado a la resistencia antifranquista cuyo lema daba título a la pieza. Esta composición abrió las puertas para que en 1937 fuera invitado (por intercesión de Pablo Neruda) al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, en España, con sedes simultáneas en Valencia, Madrid y Barcelona; en Francia también tendría una sede: París. En enero de ese mismo año, había salido igualmente su obra de poemas *Raíz del hombre*, que, junto con su obra anterior sería la carta de presentación del poeta en Europa.

Permaneció en Europa durante casi todo el año de 1937, principalmente en Francia. Regresó a principios de 1938. Los sucesos mundiales de esa época marcarían sus ideales políticos, entre los que destaca la ruptura con el comunismo. A finales de 1943 se marchó a Berkeley, California, auspiciado por la beca Guggenheim de la cual había sido beneficiario; en este sitio es donde tomó conocimiento de la cultura del pachuco. También trabajó como empleado auxiliar en el consulado de México en San Francisco. Refiere Enrico Mario Santí (1950-), que el 10 de octubre de 1944 ingresó oficialmente al Servicio Exterior Mexicano a petición del Secretario de Relaciones Exteriores Francisco Castillo Nájera, amigo de su padre. Al año siguiente, por intercesión de José Gorostiza (1901-1973), entonces ministro plenipotenciario y director general de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático, fue nombrado tercer secretario de la Embajada de México en París, donde permanecería hasta 1951:

²⁶⁸ PAZ, Octavio, *México en la Obra de Octavio Paz*, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979, p. XXIII.

Al llegar, Paz se pone en contacto con los surrealistas (por medio de Péret, a quién ya había conocido en México). Con ellos comparte, además de una política independiente, el interés por México cuya «extrañeza» desde años atrás fascinaba a surrealistas como Breton y Antonin Artaud.²⁶⁹

En París, “con el tiempo se haría amigo de André Breton y desencadenaría de verdad su apasionada y permanente relación con el surrealismo”²⁷⁰; con la influencia de éste, concibió el *Laberinto de la soledad*. En estricto sentido, el ensayo mayor de su obra no contiene una ortodoxia surrealista, sino que conserva la tradición cultural mexicana; incluso, su poesía, hasta ese momento, no reveló evidencias que su génesis haya sido de carácter onírico o automático, tal como lo exigía el surrealismo de esa época en París.

Alternó su labor burocrática con la creación literaria poética; resultado de esto último fue *Libertad bajo palabra*, publicado en 1949. En este tiempo se supone que pudo haber tenido lugar la anécdota que Savater relató y que se publicó en el diario *La Jornada*, porque el 15 de febrero del año siguiente por fin publicó *El laberinto de soledad*, con ayuda en México de Alfonso Reyes (1889-1959). La razón espiritual por la que lo escribió, el propio Paz la describió según la cita subsiguiente de Santí:

Me sentí solo, y sentí también que México era un país solo, aislado, lejos de la corriente central de la historia... Al reflexionar sobre la extrañeza que es ser mexicano descubrí una vieja verdad: cada hombre oculta un desconocido. Cada hombre está habitado por un fantasma. Quise penetrar en mí mismo y desenterrar a ese desconocido, hablar con él. Mi libro no es un tratado de sociología ni es un tratado de psicología. ¿Qué es entonces? Es una confesión, o mejor, una declaración.²⁷¹

De acuerdo con la correspondencia que mantuvo con Reyes, la difusión del libro despertó en Octavio Paz una inquietud sobre lo que los críticos pudieran responder ante tal posicionamiento nacional. Sobre todo, aquéllos que eventualmente pudieran emitir los filósofos «de lo mexicano», integrantes del grupo «Hiperión», el cual tuvo actividad entre 1948 y 1952, justo el tiempo del «exilio francés» de Paz. Ciertamente es que existieron objeciones mutuas entre las posiciones de Samuel Ramos y Octavio Paz, pero nunca hubo un radicalismo

²⁶⁹ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Editorial Cátedra, España, 2016, 24ª edición, p. 42.

²⁷⁰ RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, FCE, México, 2013, p. 76.

²⁷¹ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, p. 50.

entre ambas obras; no obstante, para Ramos las posturas planteadas en ambos ensayos habían sido superadas por esa sociedad de la época. Paz pensaba lo contrario.

En la década de los 50's fue un asiduo escritor de poesías y publicó diversos libros: *Piedra de Sol* destaca en 1957. Apoyó a Carlos Fuentes y a Emmanuel Carballo en la fundación de la *Revista Mexicana de Literatura*. En 1964 lo nombraron embajador en la India donde fue influenciado por la cultura de ese país. Debido a los hechos sucedidos en Tlatelolco en 1968, como protesta, renunció a la embajada dedicándose por completo a la obra literaria. Fue laureado con el Premio Cervantes en 1981. En 1990 la Academia lo premió con el máximo galardón internacional de las letras: el Premio Nobel de Literatura, “por una apasionada obra literaria de amplios horizontes moldeada por una inteligencia sensual y un humanismo íntegro”, según se lee en el acta del jurado. Finalmente, Octavio Paz Lozano murió el 19 de abril de 1998 dejando una vasta obra literaria destacando la poesía, el ensayo, la novela, la crónica, entre otras.

3.2. El sentimiento de soledad

Como ensayista, Octavio Paz se plantea una misión que no está alejada de las pretensiones de Vasconcelos o Ramos, esto es, que el mexicano se apropie de una cultura que transite en el concierto del contexto universal. Es prescriptivo también. Como ya se dijo, en 1950 se publica la primera edición de *El laberinto de la soledad* en la cual se pretende dar respuesta a dos preguntas principales: “¿qué sentido tiene ser mexicano en el siglo XX? y ¿qué significa México en esta época?”²⁷²

Bien se pueden resumir estos dos cuestionamientos en la siguiente pregunta: ¿cuál es la identidad del mexicano? Paz considera que descifrar un laberinto es un aprieto de gran dificultad; al igual, desentrañar la identidad del mexicano es una empresa de proporciones inconmensurables: ¿qué difícil es resolver el problema de la identidad!, afirma. Para afrontar este entramado, toma una hipótesis de Samuel Ramos en la que la génesis de la cultura original mexicana debe tratar de ubicarse entre el nacionalismo exacerbado y la imitación irracional. Pero también piensa que no es posible contraponer el nacionalismo y el cosmopolitismo como si de la mezcla de ambos se obtuviera un resultado satisfactorio. El

²⁷² RUY SÁNCHEZ, Alberto, *op. Cit.*, p. 79.

mexicano, para Paz, no es tan sólo un nacionalista radical, ni tampoco un cosmopolita que imite otras culturas como remedio para reivindicarse en el contexto cultural mundial. La respuesta para él no se ubica en la simple sincronía entre ambas, sino que frente a esto propone una universalidad.

Existe, pues, un concepto de nacionalidad viciado que se ha mal entendido y, otro, donde lo nacional debe identificarse necesariamente con «lo mexicano» tal cual. En sí, la exposición final de Octavio Paz, como la de Samuel Ramos, es de corte normativa. Es decir, parte inicialmente de un análisis descriptivo para concluir en una sugerencia deontológica; así, su obra se propone determinar cómo debe ser el mexicano (universal) a partir de descifrar, qué es el mexicano (sujeto de sentimiento de soledad). Por eso, su posición es prescriptiva y no sólo descriptiva. Pretende que el mexicano se despoje de ese sentimiento de soledad. Hay, pues, una intencionalidad.

En esa obra, calificada como prescriptiva, primero analiza cuál es la naturaleza del mexicano y, después, cómo es que debe ser. Toma entonces la descripción de Ramos respecto al sentimiento de inferioridad y dirige su derrotero más allá. Luego de hacer una abstracción a partir de sus características, deduce que su nota peculiar es la soledad, es decir, que se siente solo (aunque Roger Bartra refiere que para Paz “sentirse solo no es sentirse inferior, sino distinto”²⁷³).

Este sentimiento tuvo un comienzo que puede interpretarse como un acto de suicidio: “México inicia su andadura en la historia por un acto de suicidio, el del pueblo azteca que se entrega a la fatalidad de sus profecías, las que anuncian su holocausto final”.²⁷⁴ El grupo de mexicanos –aclara Paz– al cual está dirigido su análisis, es aquél que tiene conciencia en tanto «mexicanos» cuyo grupo no contiene aparejado a aquéllos que puedan llegar a sentirse mexicanos. Como se había visto en capítulos anteriores, no todos los mexicanos tienen sentido de su mexicanidad, pero otros sí son reflexivos de su identidad. Esta autoconciencia se genera en la adolescencia, según Paz.

²⁷³ Cfr. BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 2000, p. 94.

²⁷⁴ MATAMORO, Blas, “El ensayista Octavio Paz” en SANTÍ, Enrico Mario (coord.) *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM/ERA, México, 2009, p. 117.

Para explicarse algunos rasgos del mexicano inicia analizando un tipo especial que demuestra uno de los extremos al que puede llegar: el «pachuco». Éstos son, en palabras de Paz,

bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y lenguaje. Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero los pachucos no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. A pesar de su actitud revela una obstinada y casi fanática voluntad de ser, esa voluntad no afirma nada concreto sino la decisión –ambigua, como se verá– de no ser como los otros que los rodean. El pachuco no quiere volver a su origen mexicano; tampoco –al menos en apariencia– desea fundirse a la vida norteamericana. Todo él es el impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma.²⁷⁵

Paz, hace el primer acercamiento al mexicano desde una clase que radica fuera del territorio nacional. Estima que esta clase de «mexicanos» no puede asimilar una civilización que, además de ser económicamente superior, los rechaza. Como respuesta a la hostilidad del ambiente que perciben se afirman en su personalidad. Ésta consiste en acentuar sus diferencias para hacerlas relucir frente a los demás. Se disfrazan con la vestimenta peculiar modificada de otra tribu bien diferenciada: los dandis. Pero la vestimenta propia de esta clase está adicionada con elementos anarquistas: “el pachuco ha perdido toda herencia: lengua, religión, costumbres, creencias. Sólo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inerme ante todas las miradas. Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe”²⁷⁶. Detecta, asimismo, que en los pachucos se percibe una ambigüedad. Por un lado, como se dijo, intentan distinguirse mediante su indumentaria y, por otro, su ropa constituye un homenaje a la sociedad que niega. Por su conducta anárquica se sabe que no quiere ser mexicano, pero tampoco quiere ser *gringo*.

Agrega Paz, que de lo anterior se percibe la existencia de un sentido de soledad. Ésta es más profunda que el sentimiento de inferioridad que expone Ramos. La inferioridad sólo explica parcialmente esta reserva del mexicano al mundo y explica también la violencia con que se conduce, lo cual no es determinante sino la soledad que provoca aquello. El mexicano, aquí o en el extranjero, está solo –afirma–. En contraste, por ejemplo, está el norteamericano que

²⁷⁵ PAZ, Octavio, *El laberinto...*, p. 156.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 158.

tiene otro tipo de soledad porque se encuentra extraviado en las máquinas, con ciudadanos y preceptos morales propios (como los estatuidos por la doctrina Monroe).

En el caso, el mexicano se siente arrancado de la realidad que le correspondía. Quiere volver a ser Sol como era en la época precortesiana o, incluso, en la Independencia. Así, se siente huérfano, desarraigado de su mundo que, a diferencia del norteamericano, no fue creado por el hombre.

Detectado en el mexicano el desarraigo en el mundo, su ocultamiento y su agresividad anárquicas consisten en una actitud de autodefensa o de resignación, los cuales se convierten en mecanismos de defensa. Estos medios no son otra cosa que máscaras. A través de ellas el mexicano se defiende y se oculta, en consecuencia, se encierra en su yo. Mostrarse o abrirse al mundo implica una forma de debilidad. Evidentemente en una cultura machista como la mexicana, a la debilidad se le asocia con la feminidad, de ahí la frase «no te rajes»; la famosa canción mexicana *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* de Manuel Esperón, evidencia esta tesitura.

«Rajarse» es una muestra de debilidad, de inferioridad y de humillación, y se remite a la feminidad porque se le relaciona con la forma fisionómica del órgano reproductor de la mujer. Rajarse es, pues, afeminarse (la rajada existe para ser penetrada, es decir, vulnerada). Por el contrario, el macho es un ser hermético, cerrado, que no se puede permitir «agacharse» o «echarse para atrás», al que no le está permitido, entonces, rajarse. Jalisco tiene que ser, desde luego, macho, nunca femenino.

Pero el mexicano no sólo no se abre (o no debería abrirse), sino que tampoco se derrama como metafóricamente hace la mujer a través de la menstruación. Él se guarda y guarda también todo lo que se le confía. No comenta su situación o sus sentimientos porque es valiente, es decir, se aguanta; no se raja y no se derrama. Esta reserva es una característica del macho mexicano, pero en la mujer también se haya esta reserva: el recato. A esta actitud se opone la promiscuidad. La mujer debe ser virgen y, por lo tanto, pasiva. Esta es la razón de la existencia de la veneración por las grandes diosas en México y en la historia universal, como por ejemplo el culto por las vírgenes (la Virgen María o Coatlicue). La mujer, entonces, debe ser recatada, oculta, virtuosa, decente, resignada y sufrida. Como sea, la mujer nunca es ella misma porque no le está permitido serlo, por eso se esconde detrás de esas máscaras

que, desde luego, le fueron impuestas por el machismo mexicano, aunque su naturaleza sea naturalmente abierta: el símbolo de su órgano sexual así lo prescribe ya que nunca se cierra.

En contraposición a esta posición virtuosa de la feminidad está la figura de la «mala mujer» la cual, en un sentido de consecuencia, se concibe siempre al lado del «macho»:

Es curioso advertir que la imagen de la «mala mujer» casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la «abnegada madre», de la «novia que espera» y del ídolo hermético, seres estáticos, la «mala» va y viene, busca a los hombres, los abandona... su extrema movilidad la vuelve vulnerable... «la mala» es dura, impía, independiente, como el «macho».²⁷⁷

Aunque más adelante se analizará la versificación de José Alfredo respecto este tema, se cita como ejemplo la siguiente estrofa de una lírica dedicada a una «mala mujer» (identificada aquí como *La traidora*). Por lo pronto, en esta transcripción se pueden observar varios de los elementos mencionados: la soledad, el «macho» y su «valentía» mal interpretada, la «actividad» femenina, el «abandono» sufrido por el hombre, y la «mala mujer». He aquí:

Aunque en la cárcel me hundieran para siempre,
podría matarlo y llevarlo hasta tus pies.
Pero él no tiene la culpa de tu infamia.
Él fue buen hombre y tú mala mujer.²⁷⁸

En la concepción del macho mexicano, «la rajada» de la mujer existe para ser penetrada, violada, ultrajada, pero mucho depende de la actitud de la mujer: sí es activa o pasiva. Abierta por la fuerza o abierta por convencimiento. En los dos supuestos, la mujer pierde porque es inferior. Se abre ya sea a voluntad o involuntariamente y, por tanto, no existe escapatoria ya que ella, sin lugar a duda, seguirá el destino del macho mexicano arrojado a la soledad. Sea por una u otra cosa, el macho y la mujer se cierran al mundo: el caso es no abrirse.

Este fenómeno (relación abierto-cerrado, pasivo-activo) propició el nacimiento del juego del albur que es endémico de México. El combate verbal que implica el albur mexicano es un diálogo que hace alusión al acto sexual: el miembro masculino penetrando al femenino como

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 183.

²⁷⁸ *La traidora*, grabada por JAJ el 10 de octubre de 1951.

si fuera un episodio de batalla, de agresión, de guerra entre el hombre y la mujer, en el que al menos simbólicamente el hombre siempre gana.

Este diálogo simbólico oculta un sentimiento de inferioridad (o de soledad). Por medio de él un interlocutor inicial (masculino) lanza una proposición a su oyente (también masculino) insinuándole que lo ha penetrado. Por su parte, la respuesta será en el mismo sentido: que fue aquél quien consiguió la violación. Y así, ambos entran en un sinfín de alegatos cuya finalidad es obtener un perdedor: aquél que no profirió una respuesta lo suficientemente satisfactoria o bien, aquél que termina rajándose. Cabe mencionar que el albur contiene un rasgo característico: el tema de fondo está encubierto. Tiene que ser lo suficientemente ingenioso para intentar ocultar a los oyentes (incluyendo al interlocutor) el verdadero sentido de la disputa: la violación como una agresión, la cual se transforma en un juego lúdico.

Desde la época de la Colonia, la única manera en que los desdichados indígenas (a veces velados de su verdadera situación de esclavitud) podían proferir una agresión vengativa hacia los españoles o criollos, era a través del juego del albur; es decir, una agresión convertida en burla, desde luego, oculta. El albur es un artificio del «macho» para reapropiarse, aunque sea imaginariamente, del mundo del que fue despojado. Armando Jiménez publicó un libro en 1960 llamado *Picardía mexicana*. En él se contienen bastos ejemplos de los dichos característicos del mexicano y también, desde luego, recoge este juego lúdico fálico como el que sigue:

No es lo mismo, sin duda el estrecharte
que echarte tres; pues cambia de sentido.
Que estrecharte en los brazos, conmovido,
o tres piropos, por ejemplo, echarte.

Y esto viene en el caso a demostrarte
que al revés todo cambia, o ha podido,
y aquello que al derecho te ha placido,
al revés bien pudiera incomodarte.

Y por eso al revés darte no quiero
lo que puede al derecho complacerte;
porque si he de estrecharte placentero,

y quiero echarte tres, pudiera serte.
desagradable; mas, si así no es,
voy a estrecharte para echarte tres.

Como este soneto pudiera parecer grosero debo insistir en que las tres cosas que se dice quieren echarse son simples piropos y no lo que algunos, con exceso de imaginación y malicia, puede pensar.²⁷⁹

Ahora bien, por otro lado, al hombre macho no le está permitido enamorarse porque evidencia su vulnerabilidad. “Cuando nos enamoramos nos «abrimos», mostramos nuestra intimidad, ya que una vieja tradición quiere que el que sufre de amor exhiba sus heridas ante la que ama.”²⁸⁰ Como exhibicionista, el macho abierto y derrotado es también un narcisista por un lado y, por otro, un masoquista (o estoico). Esto, señala Octavio Paz curiosamente, es tema común en la cultura mexicana: “es notable la frecuencia con que canciones populares, refranes y conductas cotidianas aluden al amor y a la falsedad”²⁸¹. La obra de José Alfredo Jiménez es un ejemplo indudable de lo dicho.

Y todo esto tiene un sentido circular, porque el amor, aún el cortés, como forma de abrirse, también es una tentativa de penetrar. La condición para que esto acontezca es que la intención sea mutua. El que penetra vence y como la mujer no puede penetrar siempre es la perdedora. Pero puede «ganar» en otro sentido si es una «mala mujer» que abandona al hombre, por eso se le califica de ese modo. Si parece insondable esta situación en la cultura mexicana, se provee un patrón de esta circunstancia, igualmente, en la versificación de José Alfredo:

Y ya jugaste el albur en tu vida
y el destino te lo hizo perder.
Tú no quieres sentirte perdida
pero pronto lo vas a saber.

El camino que tú has escogido
yo lo anduve mil veces también.
Mas recuerda que yo soy un hombre

²⁷⁹ JIMÉNEZ, Armando, *Picardía mexicana*, B. Costa-Amic Editor, México, 1968, 31ª edición, p. 67.

²⁸⁰ PAZ, Octavio, *El laberinto...*, pp. 184 y siguiente.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

y el hombre no pierde como una mujer.²⁸²

Un pilar importante en la cultura mexicana lo conforma la música vernácula. José Alfredo Jiménez colaboró con el resurgimiento de ésta a mediados del Siglo XX con su creación más literaria que musical (es preciso recordar que la composición y arreglos musicales de la creación del compositor guanajuatense es obra del músico jalisciense Rubén Fuentes (1926-2022)). Pues bien, la música vernácula es un elemento indispensable en las fiestas mexicanas. “El solitario mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas”²⁸³. Para Paz, el mexicano tiene una atracción peculiar por las fiestas y los festejos, por ello, cualquier excusa es pertinente para ejecutarlos. Indica, además, que la razón de esta conducta es porque el mexicano es un pueblo ritual; incluso, tanto es el arraigo de esto, que la pobreza de esta civilización está relacionada inherentemente con la cantidad y la suntuosidad de las fiestas.

Las fiestas también coadyuvan a conformar el mecanismo de defensa porque a través de ellas el mexicano se puede abrir. Ésta es la razón por la que las propicia, las justifica y las vive; convive y participa naturalmente con sus semejantes y con los valores comunes que dan sentido a su existencia religiosa o política, según Paz. Son máscaras porque ahí se libera y se muestra como no hace en su cotidianidad. Esa abertura al mundo (de la fiesta, claro está) es violenta, disruptiva y sin recato, lo que propicia que se revele su interior y su manera más natural. El mexicano recurre a la fiesta para desenvolverse al mundo tal como es. La fiesta es alegría y tristeza, es júbilo y lamento, canto y aullido, es, pues, una conjugación de elementos que se devoran entre sí. Además de esto, para Paz, la fiesta es una representación de vida y muerte. La forma en que se vive es inherentemente proporcional a la forma en que se muere.

En la actualidad se distingue una diferencia contundente entre vida y muerte, pero para los mexicas, por ejemplo, esto no era así. Para ellos (y para el cristianismo) la muerte no es más que una etapa inexorable de la vida. La muerte es impersonal, es natural y un tránsito hacia otra forma de vida cósmica. De ahí que el sacrificio, quizá sacralizado e institucionalizado por Tlacaélel, tenga un doble sentido: el primero es permitir el tránsito del desgraciado a un «vivir» cósmico donde cumplirá su fin posterior al deceso; el segundo, con la muerte del

²⁸² *Cuando juegue el albur*, grabada por JAJ el 9 de junio de 1971.

²⁸³ PAZ, Octavio, *El laberinto...*, p. 190.

sacrificado, con su corazón, se sacia el hambre de la deidad tutelar solar. La muerte del inmolado constituye el alimento que proporciona la energía para que los demás congéneres continúen su existencia. En consecuencia, debido a la relación intrínseca, la vida y la muerte no pertenecían a la persona, sino que cumplían un objetivo dentro del universo. Como se ve, la religión en la cultura prehispánica regía la vida y la muerte, además de imponer las normas que debían acatarse en el desarrollo de la actividad social.

Esta «no apropiación» de la muerte genera, por consecuencia, una indiferencia. El mexicano se burla y festeja la muerte de los demás, y de la suya propia aun no acontecida. Según lo visto, si hay indiferencia ante la muerte también la habrá ante la vida. En una forma de transmutación de los valores de vida y muerte ocasionada por la conquista, en el mexicano contemporáneo la muerte es estéril, a diferencia de la concepción mexicana donde la muerte tiene una finalidad cósmica. La muerte no da frutos. La muerte sirve sólo para ser festejada, sirve para abrirse una vez más ante el mundo. La extrañeza de las exequias mexicanas así lo refieren. El culto a la vida –señala– es un culto a la muerte y como se dijo, la manera en que se vivió es la forma en que se muere.

Voy a morirme solo
sin molestar a nadie.
Voy a morirme lejos
cuando mi amor se acabe.

Escogeré del mundo
el peor de los caminos.
Y le diré a la gente
que no nos conocimos.²⁸⁴

Respecto a este punto, de la fiesta y la muerte, Octavio Paz lo resume de modo más comprensible:

En suma, si en la Fiesta, la borrachera o la confidencia nos abrimos, lo hacemos con tal violencia que nos desgarramos y acabamos por anularnos. Y ante la muerte, como ante la vida, nos alzamos de hombros y le oponemos un silencio o una sonrisa desdeñosa. La Fiesta y el crimen pasional o gratuito,

²⁸⁴ *El peor de los caminos*, grabada por José Alfredo Jiménez el 27 de febrero de 1962.

revela que el equilibrio de que hacemos gala sólo es una máscara, siempre en peligro de ser desgarrada por una súbita explosión de nuestra intimidad.²⁸⁵

Estas eventualidades están vinculadas con el mexicano, pues son formas de sobrellevar su existencia ante el mundo. Habida cuenta, en la soledad, sin testigos, se manifiesta en todo su ser; ahí se atreve a exponerse tal cual. Cuando se halla entre otras personas no se atreve a ser él mismo y busca su soledad. El mexicano se siente solo y quiere estar solo.

Hay otra cosa que pertenece únicamente al mexicano: el dominio y la comprensión del verbo «chingar». En la conjugación de este verbo se pueden expresar todas sus emociones, su vitalidad y su interioridad más ocultas; es una palabra mágica que expone y, a la vez, esconde su sentimiento; es también una palabra prohibida porque en los círculos sociales no es moralmente aceptada. Esta noción tiene diversas acepciones a lo largo de América Latina, pero sólo en México, según Paz, el mexicano es un «hijo de la chingada».

La chingada no es otra cosa que la malinche²⁸⁶, que representa la madre como figura mítica. La malinche, como personaje histórico en la conciencia mexicana, es la mujer indígena traidora que fue violada, violentada y usada por el español, por eso es la chingada: abierta y ultrajada. Pero es también Coatlicue, madre, y la Coyolxauhqui, hermana derrotada y ensangrentada, es Tonantzin y Malinal Xóchitl; por todo ello el mexicano es hijo de la chingada, de la madre y de la Luna.

Octavio Paz aclara en pocas palabras que «chingar», “es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta”²⁸⁷. Aquél es un verbo exclusivamente mexicano y en él pueden sustituirse la totalidad de los verbos empleados por un buen mexicano. Es por ello que su actividad esencial se resume en chingar o ser chingado. Igualmente, ante la actualización de ambas posibilidades se halla fluctuante la ansiedad y angustia, que son sentimientos circundantes al de la soledad.

²⁸⁵ PAZ, Octavio, *El laberinto...*, p. 208.

²⁸⁶ En la crónica de Bernal es muy claro que el vocablo «Malinche» se refiere Hernán Cortés, sin embargo, en la evolución del término y en la conciencia actual del mexicano, la Malinche es la consabida Malintzin, esclava dada al castellano que después fungió como traductora, colaboradora y acompañante íntima del capitán extremeño.

²⁸⁷ PAZ, Octavio, *El laberinto...*, p. 222.

En fin, de todo lo rescatado del Premio Nobel de Literatura mexicano, se concluye, *grosso modo*, que la soledad tiene un doble significado: primero, una ruptura del mexicano con el mundo; segundo, representa la intencionalidad de crear otro diverso, un mundo raro en el cual pueda habitar. A partir de estas dos significaciones se conciben los héroes, santos y redentores; en José Alfredo Jiménez se contienen las tres acepciones.

4. Emilio Uranga y la accidentalidad del ser del mexicano

4.1. Esbozo biográfico y el Hiperión

Para estar en posibilidad de exponer la importancia de la concepción de Emilio Uranga, es importante entender las perspectivas adoptadas por los autores vistos en su pretensión de descubrir el ser del mexicano. Samuel Ramos profundiza en este tema empleando como herramienta metodológica el psicoanálisis, es decir, un análisis de la caracterología del mexicano, de su comportamiento y de su cultura. Octavio Paz fue un poco más allá. Podría afirmarse, asumiendo la debida responsabilidad, que se trata de un ensayo del mexicano desde una etnolingüística asociada, principalmente, con una cultura fálica. Aun cuando el tema abordado desde las posiciones aludidas resulta interesante para una filosofía del mexicano, los métodos de Ramos como los de Paz, no son estrictamente filosóficos. Esto lo identifica Emilio Uranga y quiso despojarse de esta visión. Por eso va a postular una teoría del ser del mexicano tomando como base, ahora sí, métodos filosóficos. Dicho de otro modo, pretendió buscar al mexicano desde un punto de vista filosófico, particularmente, ontológico.

El 25 de agosto de 1921 nació Emilio Uranga en Ciudad de México. Fue hijo de Emilio Donato Uranga, músico y compositor conocido por ser el autor de la canción *La negra noche*. Se sabe que en 1941 ingresó a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional, la cual abandonaría para iniciar en 1944 sus estudios filosóficos en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad, la que por aquellos tiempos se ubicaba en la famosa Casa de los Mascarones, sobre la calzada México-Tacuba, en el barrio de San Cosme.

Fue alumno del filósofo José Gaos (1900-1969), un exiliado español que entonces era profesor de esa escuela. Es en esta época cuando conoce amistades con la misma inquietud: analizar el ser del mexicano. Fue de este modo que junto a Salvador Reyes Nevares (1924-

1993), Jorge Portilla (1918-1963), Luis Villoro Toranzo (1922-2014), Ricardo Guerra Tejada (1927-2007), Joaquín Sánchez McGregor (1925-2008) y Fausto Vega y Gómez (1922-2015), conforma un nuevo «Ateneo» al que decidieron denominar «Hiperión»; a Gaos le deben el hecho de que asumieron filosóficamente su circunstancia nacional. Evidentemente, el nombre Hiperión lo toman de la mitología griega, ya que era el nombre de uno de los titanes, hijos de Urano y de Gea, quien daba sustancia concreta a las ideas etéreas. Con él hacían referencia al estudio del ser mexicano tanto en un sentido universal como particular. Según Luis Villoro, un integrante destacado, refiere en su artículo *Emilio Uranga: la accidentalidad como fundamento de la cultura mexicana*, que en el grupo se reunieron dos corrientes: la fenomenología y el existencialismo; además,

Nos preocupaba, en primer lugar, la necesidad de fundar al fin una filosofía auténtica. Reaccionábamos contra la actitud imitativa de nuestro pensamiento, pendiente sólo de repetir doctrinas importadas. Soñábamos con crear un pensamiento autónomo, ligado a nuestra circunstancia, que hablara de nosotros y para nosotros, capaz de volver más racional nuestro propio mundo, susceptible de desenajenarnos. Sabíamos que estábamos en la ola de un movimiento más amplio de autoconocimiento.²⁸⁸

Poco tiempo después se agregaría al seno del grupo Leopoldo Zea (2012-2004) quien era algunos años mayor. Éste, según Guillermo Hurtado, se une cuando elige, como su tema de estudio, a lo mexicano, convirtiéndose en su principal organizador y promotor²⁸⁹.

Los datos vertidos en este esbozo contextual se extraen principalmente del mencionado comentarista Hurtado, ya aludido. De su información se data el periodo de existencia de El Hiperión que fue entre 1948 a 1952. Además, como se dijo, el tema central de este grupo de investigación era el de lo mexicano, apoyándose antropológicamente del existencialismo; era, pues, una coalición de estudiosos con un afán de producción académica, no así de un simple círculo de tertulia como lo era el Ateneo de la Juventud o los Contemporáneos. Es importante señalar esto, ya que con ello se percibe su exigencia investigativa.

²⁸⁸ CASTAÑÓN, Adolfo (Editor literario), *Emilio Uranga: Años de Alemania (1952-1956)*, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM/Universidad de Guanajuato, México, 2021, 1ª edición, p. 18.

²⁸⁹ HURTADO, Guillermo (Coord.), *El Hiperión*, UNAM, México, 2015, 1ª edición, 15ª reimpresión, p. IX.

Ana Santos Ruíz²⁹⁰ refiere que Emilio Uranga destacó cuatro momentos de la filosofía mexicana en el siglo pasado; el primero es el representado por Antonio Caso y su universalidad. El segundo lo comandó José Vasconcelos caracterizado por el ser continental, es decir, la raza cósmica. El tercer momento es de Samuel Ramos con su modelo nacionalista. El último es representado justamente por el Hiperión con su intención definida en este apartado.

No hay una diferencia radical en la intención ética de sus productos con la de los más connotados antecesores como Ramos o Paz, incluso como la de Vasconcelos. Para el grupo no es suficiente comprender hondamente la raíz de lo que conforma lo mexicano; era menester tratar de transformarlo. Con esto, guiñaba al marxismo al pretender ejecutar uno de sus principales principios: no basta entender al mundo, es preciso transformarlo. Guillermo Hurtado expone la base subyacente sobre la cual plantean sus estudios:

La salvación que ellos intentaban realizar incorporaba de manera muy original elementos teóricos que la distinguían del proyecto orteguiano: la concepción sartreana del compromiso intelectual, la idea marxista de la filosofía como transformadora de la realidad, la inversión nietzscheana de los valores, el principio freudiano del valor terapéutico del autoconocimiento, y el llamado de Vasconcelos para que la filosofía mexicana fuese un instrumento en la lucha frente a la hegemonía de las potencias coloniales.²⁹¹

Para el Hiperión era necesario salvar la mexicanidad sin desembocar en la concepción orteguiana. En las primeras páginas de esta investigación se afirmó que la pretensión de la filosofía mexicana fue superar el historicismo de Gasset por el cual se puede definir al hombre según su circunstancia, es decir, por su contexto y nada más. La idea tenaz de obtener una definición del ser mexicano dentro de la universalidad es un contrasentido frente al historicismo orteguiano, por lo tanto, el grupo acude a pilares filosóficos como los descritos por Hurtado. Coetánea a esta idea, el alejamiento del chovinismo²⁹² es necesario porque,

²⁹⁰ Cfr. SANTOS RUÍZ, Ana, *Los Hijos de los dioses. El Grupo filosófico Hiperión y la filosofía de o mexicano*, Bonilla Artigas Editores, México, 2015, 1ª edición, p. 178.

²⁹¹ HURTADO, Guillermo (Coord.), *op. Cit.*, p. XI.

²⁹² Del francés *chauvinisme*, que se traduce como la exaltación desmesurada de lo nacional frente a lo extranjero.

como dijo Alfonso Reyes, “la única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal”²⁹³.

Las investigaciones del grupo debían arrojar resultados filosóficos en los cuales el tema mexicano pudiera subsistir de entre las teorías propuestas por la humanidad. Había que pujar con vehemencia racional que el tema del ser del mexicano puede ocupar un lugar importante en la discusión filosófica mundial. Emerge de este modo la posibilidad de que una respuesta universal de lo mexicano pueda lógicamente ser una vía aceptada para otras culturas, incluso las europeas que, por aquellos años, recién habían escapado a la más grande crisis beligerante.

En concreto,

La meta de los hiperiones fue filosofar de manera original y auténtica como existencialistas mexicanos, es decir, como existencialistas que toman como objeto de estudio no al hombre en abstracto, por supuesto, ni tampoco al hombre europeo estudiado por los existencialistas europeos, sino al hombre mexicano.²⁹⁴

Para apoyar su pretensión adoptaron como autor emblemático a Jean Paul Sartre, por lo tanto, se inclinaban por el existencialismo francés²⁹⁵, nada raro para los círculos intelectuales de la época. Para ellos, la ruta existencialista consistía, para sus fines, en estudiar la diversidad de

²⁹³ REYES, Alfonso, *op. Cit.*, p. 150.

²⁹⁴ HURTADO, Guillermo (Coord.), *op. Cit.*, p. IX.

²⁹⁵ El existencialismo francés ateo, a fuerza de ser extremadamente cortos, sustenta en los siguientes postulados, extraídos de SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Ediciones Huescar, Buenos Aires, 1972:

- Es el “existencialismo una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana”.
- “La existencia precede a la esencia”, es decir, que “el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo y que después se define”; para definir al hombre hay que partir de la subjetividad.
- “El hombre no es otra cosa que lo que hace”; “tampoco es un fin porque siempre está realizándose”.
- “El hombre empieza por existir, es decir, que empieza por ser algo que se lanza hacia un porvenir y que es consciente de proyectarse hacia el porvenir”; “el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser” y es, además, responsable de lo que es y “responsable de todos los hombres”, porque eligió.
- El subjetivismo tiene dos sentidos, uno que implica, por una parte, “elección del sujeto individual por sí mismo y, por otra, imposibilidad para el hombre de sobrepasar la subjetividad humana”; segundo, es el “sentido profundo del existencialismo”. El hombre “construye lo universal eligiendo”, y lo construye “al comprender el proyecto de cualquier otro hombre, sea de la época que sea”.
- “Lo que el existencialismo tiene interés en demostrar es el enlace del carácter absoluto del compromiso libre, por el cual cada hombre se realiza al realizar un tipo de humanidad, compromiso siempre comprensible para cualquier época y por cualquier persona, y la relatividad del conjunto cultural que puede resultar de tal elección”.
- “El hombre es angustia”. El hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que así mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad.”
- El hombre está desamparado porque Dios no existe; si no existe “entonces es libre de elegir”. Si elige es acción, no así quietud. En tal virtud, no hay frente al hombre valores u órdenes externas que legitimen la conducta.
- “Es necesario que el hombre se encuentre a sí mismo”. “El existencialismo es un optimismo”, es un humanismo que “de ninguna manera busca hundir al hombre en la desesperación”.

fenómenos identificables, en primer término, como «mexicanos». Se extrae de éstos lo que parece ser la esencia de lo mexicano; se trata, pues, del núcleo dinámico de su ser. Para acceder a dicha esencia dinámica, no permanente, se describen rigurosamente sus formas de vivir, su caracterología y costumbres, sus obras culturales y su propia historia.

Aunque también emplearon métodos hermenéuticos o dialécticos, en lo genérico se obligaría inevitablemente a calificar a estos estudios hiperiones como fenomenológicos. El método para percibir elementos contenidos en el núcleo de lo mexicano era concebirllos, desde luego, como fenómenos. En vía de consecuencia, la fenomenología podría también auxiliar en los trabajos del Hiperión.

Por aquellos años del Hiperión, Uranga publica *Ensayo de una ontología del mexicano*. Dos años después de la primera edición de *El laberinto de la soledad*, en 1952, ve la luz *Análisis del ser del mexicano*, acaso su obra más reconocida. Con ellos intentó superar los estudios sobre el ser del mexicano ya conocidos, asignándole el sesgo contundente de la ontología a sus trabajos de investigación para colocarse en un cara a cara con el resto de la filosofía mundial.

En contraste con el asidero sartreano, el maestro de Uranga, José Gaos, se inclinaba por el existencialismo alemán de Heidegger, Scheler, Husserl o Hartmann, cuyo método era la fenomenología. Con este antecedente, y además del impulso de Alfonso Reyes, una vez consumada la ruptura del Hiperión, se embarca en la aventura del Viejo Mundo gracias al auspicio de becas de la Secretaría de Educación Pública y del Colegio de México, aparte de una ayuda discreta de Ferrocarriles Mexicanos. En la Universidad de Friburgo asiste unos cuantos meses a un seminario impartido por Martin Heidegger, a recomendación expresa del propio Gaos; pronto se decepcionaría del existencialista alemán. Abandona Friburgo y se instala en Colonia donde contraería matrimonio con Ruth Netzker.

La zozobra, su insuficiente alemán, la ausencia de interlocutores, depresiones, insomnios, su improductividad filosófica y sus desamores, serán la causa de que abandonara Alemania con cierto desencanto. Traslada su habitación a la Casa de México en París donde obtuvo el doctorado en filosofía. Por esos años conoce a Albert Camus, Jean Paul Sartre, Georg Lukács y Maurice Merleau-Ponty. En su estancia europea mantuvo correspondencia con Alfonso

Reyes, (a quien considera su numen tutelar), con Luis Villoro, José Gaos, Alejandro Rossi y otros más, misivas de las cuales se han recopilado algunos ejemplares en *Emilio Uranga: Años de Alemania (1952-1956)*, recientemente publicado en 2021.

En 1957, Emilio regresa a México ya habiendo experimentado el matrimonio y la paternidad. Abandona los proyectos de filosofía del mexicano, aunque escribió desde otras perspectivas sobre el tema. Guillermo Hurtado afirma que el filósofo colaboró en la obra *México: 50 años de Revolución*; en ella “se lamentaba de que la filosofía de lo mexicano hubiese sido repudiada por una burguesía nacional que ya para ese entonces se inclinaba por una filosofía de corte más internacional y de aspiraciones científicas”²⁹⁶. Asesoró personalmente a los presidentes Adolfo López Mateos (1958-1964), Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), por eso se le consideraba como un actor político alienado con el sistema hegemónico.

Admirado por José Gaos quien lo calificó de “genio acusado de mal genio”²⁹⁷ y por Octavio Paz, que le atribuyó “una inteligencia aguda y osada”²⁹⁸, el profesor Uranga abandona a principios de los 60’s la cátedra de filosofía. Oscuro y duro en su trato, antipático, enemistado con muchos de los que fueron sus amigos (como el mismo Paz a quién dedicó el *Análisis*) y envuelto en la maraña del alcoholismo, muere en la Ciudad de México el 31 de octubre de 1988.

Su obra se considera un rompecabezas que, en años recientes, Guillermo Hurtado, Adolfo Castañón y otros más, han pretendido codificar. Entre sus artículos más célebres destacan *El Heidegger de Gaos* (1951), *Kant y Santo Tomás (sobre el problema de la verdad)* (1954), *El Goethe-Buch de Alfonso Reyes* (1955), *Goethe y los filósofos* (1956), *Invitación al romanticismo alemán* (1957), *Introducción a la lectura de Jorge Lukács* (1958), *A la sombra de Hegel* (1958), *Mi camino hacia Marx* (1971), *Astucias literarias* (1972), entre muchos otros.

²⁹⁶ URANGA, Emilio, *Análisis del ser del mexicano*, CONACULTA/Instituto Nacional de las Artes, México, 2013, 1ª edición, p. 13.

²⁹⁷ ESCOBAR VALENZUELA, Gustavo, “Emilio Uranga (Una aproximación)”, <https://ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/uranga.htm>. [Consultada el 15 de agosto de 2024.]

²⁹⁸ ADAME, Ángel Gilberto, “El que se mueve no sale en la foto” en *Letras Libres*, 14 de diciembre de 2015, <https://letraslibres.com/revista-espana/el-que-se-mueve-no-sale-en-la-foto/>. [Consultada el 18 de agosto de 2024.]

4.2. El mexicano como accidentalidad

Uranga plasma su filosofía de lo mexicano en dos obras principalmente, *Ensayo de una ontología del mexicano*, publicado en el número 2, marzo-abril, de 1949, de la revista *Cuadernos Americanos*, y el *Análisis del ser del mexicano*, de 1952, contenida en la colección *México y lo mexicano* de la editorial Porrúa y Obregón.

Resulta oportuno señalar que su análisis es ontológico, en el entendido “que toda ontología del mexicano es autognosis del mexicano”²⁹⁹. Es por medio de la autognosis que lo lleva a descubrir que la característica esencial del mexicano es la accidentalidad. Desde ésta es posible la comprensión de los otros rasgos del mexicano descubiertos: los sentimientos de inferioridad y de soledad, por ejemplo. A través de su obra, el «genio de mal genio» procura constituir una filosofía estricta de lo mexicano operando sobre las bases del existencialismo y la fenomenología. Sus antecesores habían recurrido incluso al psicoanálisis para sustentar su hipótesis y la expusieron a través de lo que puede considerarse un ensayo; en contraste, la pretensión de Uranga es eminentemente filosófica.

A diferencia de Ramos, quien parte de la categoría «sentimiento de inferioridad», Uranga soslaya el método psicoanalítico para apelar a un catálogo de conceptos ontológicos que le permitan instalar su filosofía en la discusión universal. No desdeña el rasgo de inferioridad en el mexicano que, eventualmente, lo induce a la desconfianza, a la susceptibilidad, la agresividad, la inseguridad, la zozobra, el desencanto y el autoengaño. Pero él va más allá: fija su posición como una pretensión absoluta y con rigor metódico de corte profundamente ontológico. Señala, entonces, que la categoría de Ramos que pensó como pináculo de su pensamiento no es más que un modo de insuficiencia.

Continuando con la reseña, son tres los principales aspectos metodológicos en su obra para diferenciarse de las demás: la primera atañe a un desplazamiento del lenguaje psicoanalítico, reivindicando, en su lugar, el filosófico con un léxico propio de la ontología. El segundo se refiere a una cuestión de procedimiento sintético de corte fenomenológico. Mediante éste, omite de inicio la implantación de una categoría en las conductas mexicanas detectadas a través de la historia y, contrario a ello, describe los rasgos esenciales del mexicano y

²⁹⁹ URANGA, Emilio, *op. Cit.*, p. 78.

singulariza esos caracteres fenomenológicos para mostrar el ser del mexicano como accidente. En esto consiste el desvelamiento del ser a través de la existencia concreta del hombre (*dasein*, en Heidegger) que es, concluye, la accidentalidad. Y una más. Es menester para Uranga separarse del cientismo. No es a través de la ciencia como accede a una antropología de lo mexicano: “la crítica al positivismo abre el camino hacia el «nuevo humanismo»”³⁰⁰.

Para llegar a su conclusión general, utiliza, en un inicio, una recopilación de datos (fenomenológicos) que constituirán la materia de su estudio. Luis Villoro informa³⁰¹ que en primer lugar, Uranga hace una observación introspectiva para detectar los matices de carácter atribuidos al mexicano; en segundo, asume que los miembros de una colectividad en común comparten actitudes y proyectos, que tienen un modo de vivir su mundo y que se expresan, además, mediante manifestaciones culturales seleccionando aquéllos que sean realmente auténticos. De entre estas manifestaciones destaca la poesía –de preferencia la de Ramón López Velarde en *Zozobra*, publicado en 1919–, pero también considera al teatro y al ensayo –como el de Paz y Ramos–. Diversa información, en tercer lugar, se recopila de la historia: “en la historia hemos de leer la estructura de nuestro ser”³⁰² tal como Villoro recuerda a Uranga. Es decir, para él es innegable que su ontología no puede prescindir de la historia de la repetición de los problemas³⁰³, y el mexicano define su situación actual a partir de los hitos principales por los que ha transcurrido: Conquista y Colonia, la Independencia y la Revolución.

Como antes se dijo, Uranga sustituye el concepto de inferioridad por el de insuficiencia; es decir, lo que Ramos considera inferioridad, para Uranga no es más que una modalidad de la insuficiencia porque aquélla es insuficiente para determinar al ser del mexicano. Incluso, hay más formas o modos de este sentimiento que se manifiestan en el carácter del mexicano; algunas ya se mencionaron. Ahora bien, ¿Cuál es el carácter del mexicano? En el *Ensayo* propone lo siguiente:

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

³⁰¹ Cfr. CASTAÑÓN, Adolfo (Editor), *op. Cit.*, 1ª edición.

³⁰² *Ibid.*, p. 21.

³⁰³ Cfr. URANGA, Emilio, *op. Cit.*, p. 89.

El mexicano es caracterológicamente un sentimental. En esta índole humana se componen o entremezclan una fuerte emotividad, la inactividad y la disposición a rumiar interiormente todos los acontecimientos de la vida. La vida mexicana está impregnada por el carácter sentimental y puede decirse que la tónica de esa vida le da justamente el juego a la emotividad, la inactividad y la rumiación interior infatigable.³⁰⁴

Ese carácter sentimental del mexicano tiene diversas formas de expresión, por ejemplo, la inactividad o el desgano. Al oponerse los obstáculos cotidianos, el mexicano no se alienta a superarlos, sino que deviene en una inactividad por ese mismo desgano. La consecuencia es la indecisión y la irresponsabilidad. “De la desgana, sentimiento de insuficiencia, el mexicano se evade por la elección de inferioridad. Vemos así trocarse una insuficiencia en inferioridad por intermedio de la desgana a la que le predispone su carácter sentimental”³⁰⁵. Es decir, el mexicano elige acogerse (y justificarse) en ese sentimiento de inferioridad, que es a la vez insuficiencia, por ello —señala Uranga— surgen el «pochismo», el «malinchismo», el «europeísmo», el «indigenismo» y otras tantas actitudes.

Todas esas características que Ramos expone como esenciales en el mexicano en las que también está contenida la inferioridad, Uranga las unifica y reconduce como formas de insuficiencia, la cual se entiende, en sus palabras, “como un colmar las exigencias de un determinado nivel de vida”³⁰⁶. Es decir, de la observación y del respectivo análisis de los rasgos fenomenológicos del mexicano detectados a través de los matices particulares, de la historia o de las demás manifestaciones culturales, Uranga concluye que el mexicano no ha colmado sus exigencias de un nivel de vida, a veces dado por su propia voluntad. Esto no se identifica con la inferioridad, pues ésta se establece según los grados de condición de vida; no de si están satisfechos o no. Tiene este sentimiento de insuficiencia porque no logra concretar su proyecto de vida.

La historia, por un lado, ayuda a detectar esos momentos históricos en los cuales se ha vivido la insuficiencia; la historia del mexicano es una historia de la repetición de la insuficiencia. Para Uranga, en la Conquista y algunos años subsecuentes, el criollo irrumpe por primera vez como factor de la forma de ser del mexicano; en la Independencia el criollo se torna

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 114.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 117.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 69.

suficiente con el proyecto de apropiación; y con la Revolución, como nunca, se cobra conciencia del ser mexicano. De este modo, estos tres momentos, como repetición, cumplen “el proyecto de historizar nuestra ontología” y “una ontología que se comprenda a sí misma no puede ser sino histórica”.³⁰⁷

Los hechos históricos también pueden interpretarse, o bien entenderse, a partir de la poesía. Por ejemplo, la poesía de Ramón López Velarde retrata íntimamente lo que implicó la Revolución: a través de esta gesta el poeta vio surgir una patria no histórica ni política, sino íntima. La poesía reivindica al mexicano como algo más que historia: “lo mexicano es aquí definido por la revolución, lo mexicano es lo revolucionario, el ser mexicano es el ser surgido de una revolución”³⁰⁸. Estas posibilidades fueron descubiertas por la poesía, pero principalmente, por la de López Velarde, según Uranga.

De cierta forma, la ontología del mexicano (en la que el ser se conceptualiza como accidente) toma como materia de análisis los aspectos particularizados y aquellos proyectos y formas de vida común percibidos a través de sus manifestaciones culturales. Por eso, la historia y, en este caso, la poesía de López Velarde, resultan ser indispensables para su ontología como medio para acceder a la accidentalidad del ser del mexicano. Aquí, *El mendigo*:

Soy el mendigo cósmico y mi inopia es la suma
de todos los voraces ayunos pordioseros;
mi alma y mi carne trémulas imploran a la espuma
del mar y al simulacro azul de los luceros.

El cuervo legendario que nutre al cenobita
vuela por mi Tebaida sin dejarme su pan,
otro cuervo transporta una flor inaudita,
otro lleva en el pico a la mujer de Adán,
y, sin verme siquiera, los tres cuervos se van.

Prosigue descubriendo mi pupila famélica
más panes y más lindas mujeres y más rosas
en el bando de cuervos que en la jornada célica

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 88.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 92.

sus picos atavía con las cargas preciosas,
y encima de mi sacro apetito no baja
sino un pétalo, un rizo prófugo, una migaja.

Saboreo mi brizna heteróclita, y siente
mi sed la cristalina nostalgia de la fuente,
y la pródiga vida se derrama en el falso
festín y en el suplicio de mi hambre creciente,
como una cornucopia se vuelca en un cadalso.³⁰⁹

“La insuficiencia del mexicano es la insuficiencia de su ser como accidente”³¹⁰, pero ¿en qué consiste esa accidentalidad señalada por Uranga? En primer lugar, en la categoría de accidentalidad pretende reunir todos los elementos o caracteres distintivos del mexicano que sus antecesores habían planteado. El ser del mexicano es accidental y el análisis de esta perspectiva pertenece exclusivamente a la ontología. Ahora, la accidentalidad como «ser» parece un error lógico en términos de la tradición filosófica de Occidente. Uranga detecta que esta tradición intenta sustancializar todo, cualquier cosa; él va contrasentido porque estima que el ser del mexicano no es sustancia, sino accidente. Por así decirlo, la «sustancia» del mexicano es, curiosamente, su accidentalidad. El mexicano es ser-para-el-accidente, un tener que ser accidente:

Realizarse como accidente significa mantenerse como accidente, en el horizonte de posibilidades del accidente mismo. Lo inauténtico sería en este caso pretender salir de la condición de accidentalidad y sustancializarse, tentación a la que se orilla casi por necesidad el mexicano cuando “no soporta ya más” su originaria constitución.³¹¹

Ontológicamente, hay una relación proporcional entre accidentalidad e insuficiencia. En contraste, si la suficiencia es en términos tradicionales la «sustancialidad», ésta no puede ser jamás la naturaleza del ser del mexicano. De ahí que el humanismo sea posible a través de la autognosis asimilándose como ser accidente. El accidente es imperfección y la humanidad, por naturaleza lógica, es imperfecta. Quizá, concibiéndose de esa manera, como accidente y consecuentemente como insuficiencia, el mexicano pueda comprender de mejor manera la

³⁰⁹ LÓPEZ VELARDE, Ramón, “El mendigo”, en MONSIVÁIS, Carlos (editor), *Poesía mexicana II*, p. 43.

³¹⁰ URANGA, Emilio, *op. Cit.*, p. 41.

³¹¹ *Ibid.*, p. 42.

condición humana oculta en muchas de las ocasiones en la pretensión «occidental» por sustancializarse. Contrario al europeo que tiende a esta acción, si el mexicano se asume como accidente está mucho más próximo a la condición originaria de su propia y auténtica constitución, que es la condición del sentimiento de insuficiencia. Ésta explicada en términos ontológicos.

5. Roger Bartra: el axolote y su identidad con el mexicano

5.1. Semblanza biográfica y contexto

Roger Bartra Muria nació el 7 de noviembre de 1942 en la Ciudad de México. Sus padres, Agustí Bartra y Anne Muria, escritores catalanes, emigraron a México en la época del franquismo. A principios de los 60's inició la carrera de Arqueología. Al terminarla, estudio Antropología especializándose en Etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, egresando en 1967; en ese mismo año se gradúa como maestro en Ciencias Antropológicas en la UNAM. Años más tarde, en 1974, obtuvo el doctorado en Sociología por la Universidad de La Sorbona.

Él mismo destaca en una entrevista realizada en la ciudad de La Plata en 2004³¹², que inicialmente direccionó su estudio a la sociología agraria, después en la cultura política. Más tarde regresó a la antropología donde comenzó a incursionar en los mitos. En los últimos años decidió abandonar sus trabajos relacionados con México y América Latina enfocando la mirada en Europa. Habiendo estado en Francia, España e Italia preparó dos libros intitulados *El salvaje en el espejo* y *El salvaje artificial*, de 1992 y 1997, respectivamente. Aparte de éstas, destacan las obras siguientes escritas en castellano: *Breve diccionario de sociología marxista*, de 1973; *Las redes imaginarias del poder político*, en 1981; *La democracia ausente*, en 1986; *La jaula de la melancolía*, cuya obra destaca por su análisis sobre el ser mexicano, de 1987; *Oficio mexicano* de 1993; *Antropología del cerebro* 2006; *El mito del salvaje*, y *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano* de 2011, y más recientemente *Mutaciones: autobiografía intelectual*, entre otros libros más editados en

³¹² LASTRA, María Soledad; TARANTINO, Nicolina; BRETAL, Eleonora, “Entrevista a Roger Bartra”, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/13596/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y. [consultada el 26 de agosto de 2024.]

italiano e inglés. Es miembro del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, universidad que le concedió el doctorado *honoris causa* en 2019.

5.2. La jaula de la melancolía

Como se refiere anteriormente, la obra característica de Bartra es *La jaula de la melancolía*; en ese estudio se expone principalmente su pensamiento sobre la identidad del mexicano. A diferencia de los autores vistos, la posición de Bartra es eminentemente político-económica. Su caracterización del ser del mexicano puede considerarse tangencial en contraste con su modelo crítico del capitalismo y del nacionalismo como ideología hegemónica del Estado. Conserva, por otro lado, esta idea ética de que el mexicano debe oponerse racionalmente en contra de las imposiciones de la clase burguesa, logrando así emanciparse de ese estado marginal al que ha sido sometido por medio de las ideologías dominantes.

Señala que los ensayos anteriores sobre la mexicanidad contienen, de cierta forma, una legitimación del «carácter nacional» generando con ello un control ideológico y cultural; es decir, son parte del mismo engaño que pretenden exhibir. Estos trabajos coinciden en la creación de «sujetos» que emergen en la época postrevolucionaria constituyéndolos como criaturas míticas y literarias. Estos estereotipos del mexicano han sido codificados por la intelectualidad: “A lo largo del siglo XX, la cultura mexicana fue inventando la anatomía de un ser nacional cuya identidad se esfumaba cada vez que se quería definir, pero cuya presencia imaginaria ejerció una gran influencia en la configuración del poder político.”³¹³ Por lo tanto, este conjunto de imágenes del mexicano no ha sido sino un reflejo mentiroso de la conciencia popular insertada ahí por la clase intelectual. Al final de cuentas, estos sujetos mexicanos son mitos creados por la ideología de la clase hegemónica.

Ha habido, pues, una doble pretensión mecánica escondida en la literatura sobre la mexicanidad. Por un lado, son expresiones ideológicas que corren paralelamente a una corriente filosófica las cuales no pueden escapar a la crítica de ser cuestiones generacionales. Por otro, no son más que expresiones mitológicas que se convierten y conforman un metadiscurso, con referencias comunes, para explicar lo que es la identidad nacional. Esta, a

³¹³ BARTRA, Roger, *Anatomía...*, p. 9.

manera de objeción, es lo que da cohesión artificial a la unidad nacional. Desenmascarar estos tópicos es sustancialmente el objeto del libro.

Se había visto que los mitos, como formas simbólicas en Cassirer, son el modo primitivo por el cual el sujeto continuamente se habitúa, interpreta y crea el mundo que lo rodea. Pues bien, los intelectuales de la mexicanidad han insertado, según Bartra, estos mitos para que, en su mundo, puedan desempeñarse a conciencia en un estatus capitalista que a su vez los rechaza, pero los explota. En ese sentido, en palabras de Bartra, “al leerlos con actitud sensata (los estudios sobre «lo mexicano»), no se puede llegar más que a la conclusión de que el carácter del mexicano es una entelequia artificial”³¹⁴. Por esa razón, esta categoría únicamente tiene cabida en la literatura y en la mitología.

Los estudios de lo mexicano se apoyan en un poder nacionalista que unifica e institucionaliza el Estado capitalista moderno insertando el mito del carácter nacional. Éste, a su vez, está conformado por un entramado de estereotipos (mitos) que emergen de una dialéctica entre la vida rural y la vida urbana. Esta dualidad inseparable da cohesión social a la nación; da, como se dijo antes, unidad nacional. Una vez que detecta esto, Bartra dirige su esfuerzo a ventilar dicha ingeniería opresora de conciencias que también fortalece la dominación despótica de lo que ha sido llamado «Estado de la Revolución Mexicana». De este modo, es preciso deshacerse del carácter mítico del mexicano que fundamenta el «carnaval nacionalista».

El hito relevante en la historia de México que propició esta desventura fue la Revolución Mexicana. A partir de ahí, emerge la conciencia de un «hombre nuevo» cuyo *corpus* filosófico literario lo conforman las obras de Vasconcelos, Ramos (y su perfil de «*homo mexicanus*»), Paz, Uranga y muchos otros. Estos ensayos mexicanos, concluye, son metadiscursos sobre lo mexicano que sirven para adaptar al sujeto al modo capitalista de explotación que intenta consolidarse como Estado nacionalista legitimado. Desde su posición, todos ellos colaboraron en la conformación de una «imaginería nacionalista», que en el fondo es el «alma nacional»:

En el espacio de la unidad nacional ha quedado prisionero y maniatado el ser del mexicano, como un manajo de rasgos psicoculturales que sólo tienen sentido en el interior del sistema de dominación. La

³¹⁴ BARTRA, Roger, *La Jaula...*, p. 17.

cultura nacional se identifica con el poder político de tal manera que quien quiera romper las reglas del autoritarismo será inmediatamente acusado de querer renunciar –o peor: traicionar– a la cultura nacional.³¹⁵

Tomando en consideración esta intención ideológica, la definición del mexicano típico abordada desde su caracterología, como lo había venido haciendo la clase intelectual, es un problema falso porque es una ilusión fantasiosa de un sujeto sometido. Agrega Bartra que, en todo caso, si hay que buscar alguna utilidad a estos estudios, únicamente pueden referirse válidamente a una descripción del modo en que el mexicano ha sido dominado y explotado por el régimen.

Ahora bien, para describir esta posición del mexicano como ser dominado (y no sólo del mexicano en particular, sino de toda su cultura) acude a un artificio metafórico y burlesco. Identifica al mexicano (y a toda su cultura) con el axolote, acomodando de tal manera los elementos biológicos de este anfibio (endémico del Valle del Anáhuac) que logra una semejanza entre el desarrollo natural de uno con el social del otro: la conducta del mexicano en el devenir de su historia se asemeja al comportamiento biológico del axolote. Así, el axolote contiene dos características peculiares no localizadas en los demás anfibios: “su misteriosa naturaleza dual (larva/salamandra) y su potencial reprimido de metamorfosis”³¹⁶. Estos rasgos únicos le permiten a Bartra representar el carácter nacional del mexicano.

En términos generales, el autor observa que en las ciencias sociales pueden darse fenómenos conductuales, mismos que se presentan metafóricamente en el axolote. El primero evoca a un sujeto activo y dinámico, asociado con la idea de metamorfosis y cambio; el otro, es representado por el sujeto pasivo y oculto, es melancólico y estático. Este mecanismo es el que pretende aplicar en los mexicanos. Esta dualidad metafórica se ejemplifica en occidente y oriente, civilización y salvajismo, revolución e inmovilidad, ciudad y campo, obrero y campesino, razón y emoción, entre otros.

Hasta aquí ha quedado claro que para Bartra los intelectuales y toda forma de literatura que profundice en el sentido del ser del mexicano tiene como finalidad legitimar el poder político hegemónico y recurre a la inserción de una ideología nacionalista. Pues bien, esa

³¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

imagenología del mexicano rescata a la historia agraria y la exalta para apuntalar los pilares esenciales de la cultura nacional y, a la vez, darle cohesión. En este contexto, inventaron una categoría (a la que el autor le nombró el «edén subvertido») que designa al pasado mítico del paraíso perdido en donde los mexicanos originarios podían ser dueños de su vida y de su destino.

La colectividad mexicana tiene arraigada la idea de que, al indígena histórico, por fuerza de necesidad, debe asociársele con el trabajador agrícola, con el campesino; por eso los conceptos indio-campesino son inseparables, incluso se ha llegado al extremo de designárseles como sinónimos. El pasado agrícola fue violentado por la Conquista y concluyó con la Revolución, de ahí que los mexicanos sean el producto de una tragedia nacional cuyo destino debe ser dirigido a reivindicarse tal como fueron los habitantes (imaginarios) de ese edén mítico. Este sitio tiene algunas características: es una *arqueotopía*, lo que implica un lugar antiguo, anterior al actual, donde reinaba la felicidad; por supuesto, es imaginario y mítico; fue liquidado por la Revolución y, por supuesto, todo esto hace propicio el surgimiento en el mexicano de un profundo sentimiento de melancolía. Juan Villoro coincide con esta perspectiva rural/urbana, en un prólogo que a propósito de José Alfredo Jiménez intituló “El filósofo sabía silbar”, en *Cuando te hablen de amor y de ilusiones* de Paloma Jiménez Gálvez: “Un público (urbano) que jamás había montado a caballo ni deseaba prescindir de la luz eléctrica, admiró el imaginario edén perdido, el México pueblerino que fracasó como realidad para triunfar como mitología”³¹⁷.

En ese sentido, se ha pretendido esa «reconstrucción» del pasado mítico, de ese edén subvertido, porque sobre él se cimenta toda la cultura mexicana. Ahí, en ese imaginario constantemente reconstruido, es de donde toma asidero la definición de nacionalidad y nacionalismo por excelencia. Pero también es necesario dotar al edén mítico de habitantes imaginarios. Por ello, se hace necesario el nacimiento del mito del héroe campesino cuya característica dramática lo pone como personaje central en la historia de México. El campesino, señala Bartra, se levanta como el arquetipo occidental de la melancolía. ¿la razón?: su pasividad, su indiferencia al cambio, su pesimismo, resignación y temor. En la conciencia nacional, todos estos rasgos pertenecen al ser mexicano y por eso se le puede

³¹⁷ JIMÉNEZ GÁLVEZ, Paloma, *Cuando te hablen de amor y de ilusiones*, La Rana, México, 2023, 1ª edición, p. 8.

calificar como un ser con una doble sensación: nostalgia y zozobra. Nostalgia porque añora el edén subvertido y zozobra porque aún no se ha apropiado del mundo horrorizado capitalista y dominador. Ambos sentimientos son característicos del síndrome de la melancolía.

“La cultura política occidental ha generado el mito de los tiempos: el tiempo edénico no dosificable de acuerdo con la racionalidad industrial, y el tiempo progresivo y dinámico del hombre civilizado.”³¹⁸ A estos dos tiempos contrapunteados pertenecen respectivamente dos tipos de mexicanos, uno campesino (o el indio agachado) y otro moderno civilizado o industrial. Tangente al tema del tiempo –que es el de los dos tiempos– se traza el asunto de la muerte. Tiempo y muerte están relacionados porque la muerte de la persona es el fin de su tiempo. Se dice, de conformidad con el mito, que el mexicano campesino no le teme a la muerte; que le es indiferente, que siente desprecio y que se burla de ella. Para Bartra esto tiene un doble origen. El primero se forma a partir de la conciencia de la miseria en la que vive. Si muere no habrá perdido gran cosa, incluso se quitará del sufrimiento, de las fatigas, del dolor y de la humillación. Pero, para Bartra, este fatalismo hacia la muerte tiene otro origen que radica en el desprecio que la clase dominante, la clase del hombre civilizado, siente por la vida de quienes se hallan en la miseria.

Al fin, los dos orígenes surgen de esta diferencia entre el hombre moderno, civilizado e industrial, y el mexicano campesino, indio, héroe; cada uno, con su respectivo tiempo, el edénico y el moderno. Al héroe campesino se le atribuyó la idea de que no le tiene miedo a la muerte. “A los mexicanos sumergidos en la amargura, la cultura nacional les propone el único gesto heroico posible: morir fácilmente, como sólo los miserables saben hacerlo”³¹⁹. Al final del acontecimiento lúgubre no le queda más que decir, a modo de resignación, aquella frase de José Alfredo Jiménez replicada por Carlos Fuentes en el epígrafe de *La muerte de Artemio Cruz*: «La vida no vale nada».

Pero este mito de la muerte a la que se le mira con indiferencia, es una falsedad insertada por la propia cultura nacional. En realidad, el mexicano se comporta frente a la muerte como lo hace el axolote en la mitología nahua. Anteriormente, en la *Leyenda del Quinto Sol*, se hizo

³¹⁸ BARTRA, Roger, *La jaula...*, p. 63.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

referencia de la manera en que Xólotl huye de sus persecutores pues no quería ser inmolado para contribuir al movimiento del Sol. Se escondió primero en el magueyal, por ello se le dio el nombre de Mexólotl. Después huyó ocultándose bajo el agua otorgándosele el nombre de Axólotl, donde finalmente fue ejecutado. De la misma manera se comporta el mexicano porque, contrario a lo que se ha dicho, el campesino pasivo, el héroe que es también indio agachado, ciertamente sí tiene miedo de la muerte. Xólotl, el coate o la dualidad del virtuoso Quetzalcóatl, y en general la mitología mexicana, no eliminó el miedo a la muerte ni tampoco la angustia existencial. Únicamente en el imaginario nacional se reivindica con cierto grado de error, que morir de manera fácil es un signo de heroicidad y valentía. Y esto según Bartra también es obra de los teóricos de la mexicanidad.

Igualmente, de esta historia mitológica se obtiene que Xólotl escapó en un primer momento a la muerte de acuerdo con su transformación en maguey. Esa es la razón de que a Xólotl se le asocie con la transformación y el dinamismo, consecuentemente es el numen de la muerte y la transformación (de ahí que el xoloitzcuintle sea un animal que acompañe al difunto en su trayecto hacia el Mictlán). La neotenia es una capacidad biológica que posee el axolote y consiste en que un animal que ha alcanzado la madurez sexual posea aún caracteres larvarios, como en este caso. Así, el axolote es capaz de reproducirse aun cuando posea sus características larvarias, es decir, aunque no se haya transformado en salamandra. Este fenómeno de la transformación y de la reproducción conservando caracteres juveniles, Bartra se lo atribuye también al mexicano: el axolote, de aspecto inquietante y erótico. Éste sirve perfecto para representar y describir el nacionalismo y al mexicano; es considerado como una larva acuática, pero esta especie endémica de la zona centro del país se resiste a su transformación en salamandra, no quiere evolucionar ni alcanzar la madurez, pero se reproduce, tal como hace el mexicano con la misma resistencia a la evolución:

En este sentido, el axolote –anfibio en transición hacia especies reptílicas– es una buena metáfora para describir el nacionalismo: en el interior de la cultura nacional mexicana se encuentra agazapado un angustiado axolote, que simboliza tanto las pulsiones reptílicas de la especie como una compleja construcción mitológica sobre el ser del mexicano.³²⁰

³²⁰ *Ibid.*, p. 105.

Frente al mito del héroe campesino (que es el mismo que el del indio agachado) se coloca el mito del pelado, que es el mexicano que ha extraviado el edén subvertido; éste es un estereotipo creado por la misma clase dominante capitalista con el cual pueden convivir hasta cierto punto: es igualmente emotivo y fiestero, es mexicano violento y revolucionario, urbano y agresivo. También es hijo de la Revolución: es el pelado mexicano.

Cuando el indio agachado (representante de las virtudes aborígenes que no volverán y un patriota de nación perdida) ya no tiene cabida en los círculos urbanos, se hace preciso insertar otro modelo de sujeto con tintes trágicos y sesgos de mestizaje. Y no puede ser de otro modo. El mito del mestizaje como tragedia del mexicano nace de la contraposición entre lo extranjero y lo nacional: el pelado es también el mestizo vulgar. Con este mito del mestizo, resentido y emotivo, se intenta dominar al pueblo a partir de la modernización económica y la educación.

El pelado es el nuevo héroe de la modernidad mexicana; extrajo los más elementales rasgos del indio agachado para dotarle una fuerza simbólica avasalladora en la urbanidad. El pelado “es el campesino de la ciudad que ha perdido su inocencia original pero todavía es un ser fáustico. Ha perdido sus tierras, pero todavía no gana la fábrica: entre dos aguas, vive la tragedia del fin del mundo agrario y el inicio de la civilización industrial”³²¹, es, pues, el mestizo tal cual. Señala Bartra que de esta manera de pensarse se ha encargado la filosofía de lo mexicano: colocó al pelado como representante del pueblo sumiso; es el símbolo «unimismador» del progreso nacional. En el fondo, es una especie de Prometeo de la Revolución porque, como símbolo del campesino urbanizado, no abandona su esencia revolucionaria.

Por otro lado, la burguesía, mediante la industrialización, creó la clase obrera, es decir, al proletariado. Este también fue elevado a categoría de ideología nacional. Del obrero destacan características como el sentimentalismo y la violencia, pero también es pasional, agresivo, resentido y rencoroso; éstos fueron tomados por el prototipo mexicano. Todo junto expone a un mexicano que evade, que es perezoso, con abulia, elución y disimulo. Al parecer, por fin se tienen la totalidad de los personajes del teatro de la jaula que Bartra alude.

³²¹ *Ibid.*, p. 112.

Por ello, existen dos concepciones genéricas que comparten los intelectuales. Uno rural, bárbaro, indígena y atrasado (el campesino y el indio agachado); otro, moderno y urbano, industrial y mestizo (pelado mestizo y obrero); de estos dos modelos, como se dijo, renace el concepto de mexicano con muy precisas particularidades: el «valemadrismo», la melancolía, desidia, fatalidad, inferioridad/violencia, sentimentalismo, resentimiento, evasión.

La teoría política de Bartra se cimenta sobre la base de diversos mitos, el del indio agachado, el del campesino, el del axolote, el de los tiempos rural y moderno, el de la muerte, el del edén subvertido, el mito del pelado y del mestizo, el mito de la revolución, entre otros. Todos ellos creados por los intelectuales de lo mexicano para mantener la hegemonía de la clase industrial: “en México, la élite política institucionaliza los gritos sentimentales del pueblo oprimido y los transforma en una alternativa para la cultura nacional.” Allí radica la exaltación nacionalista, la cual, obviamente, no es huérfana porque tiene una madre: la chingada. ¡Viva México, hijos de la chingada! Repiten. Al final del tránsito por la mitología de lo mexicano, es preciso apuntalar la unidad nacional que siempre debe tener una cohesión. Ésta se la proporciona el hecho de que todos los mexicanos tengan una sola madre; aunque sea dual, pero una sola madre: Tonantzin o Guadalupe y La Malinche de donde emerge el mito del alma nacional.

En fin, todo conforma un entramado cuya arquitectura cimenta la cultura nacional. Dualidades como la rural y urbana, el campesino y el obrero, indio agachado y mestizo, vida dominante y otra popular, se dirigen a establecer un alma nacional integrada por dos sustancias: la melancolía y la metamorfosis.

Por todo ello, México es la jaula de la melancolía. Es donde conviven los mitos por los cuales se legitima la cultura occidental de la clase dominante, la cual se ha legitimado a través de la filosofía de lo mexicano propuesta por los intelectuales del Siglo XX, cuya fuente histórica *prima facie* fue constituida por la Revolución Mexicana.

El axolote, como animal representativo de esta jaula de melancolía, no se halla ajeno en la simbolización del mexicano; por el contrario, está muy presente en su cotidianidad. Subsisten bastos ejemplos de ello, pero puede servir por lo pronto una revisión sencilla: se trata, pues, de un vistazo al billete de 50 pesos de curso legal en el país.

A partir del 28 de octubre de 2021, el Banco de México puso en circulación este billete cuyo diseño es por demás significativo, ya que aglutina elementos vistos líneas atrás. En el anverso, en primer plano, se encuentra el águila real postrada sobre un nopal, con toda la significación que tiene inherente. Esta imagen fue tomada del Teocalli de la Guerra Sagrada que en la actualidad se expone en el Museo Nacional de Antropología e Historia. Escoltando este símbolo solar se ubica Meztli (la Luna), representada en la cultura náhuatl por una especie de recipiente cósmico, unas veces repleto de pulque (que eventualmente se vacía y se vuelve a llenar) y, otras tantas, ocupado por un conejo (tochtli). En la parte superior, no por una cuestión aleatoria, se levanta el símbolo Nahui Olin.

En el fondo, con todo su esplendor, está la ciudad de México Tenochtitlan en donde se alcanza a ver el Templo Mayor (huey teocali), en cuya cima se instalaron dos cues dedicados a Tláloc y a Huitzilopochtli, azul y rojo, derecha e izquierda (respectivamente, si se ve del templo hacia la calzada México Tacuba). Más atrás, se observa la Sierra de Santa Catarina que es una cordillera de volcanes: Xaltepec o Cerro de la Cruz, Tecuauhtzin o Santiago, Guadalupe o El borrego y La Caldera. En esta cordillera, que constituía una península del Lago de Texcoco, destaca una montaña sagrada que es el sitio del Fuego Nuevo: el Cerro de la Estrella o Huizachtépetl, el cual no se alcanza a visualizar en el billete.

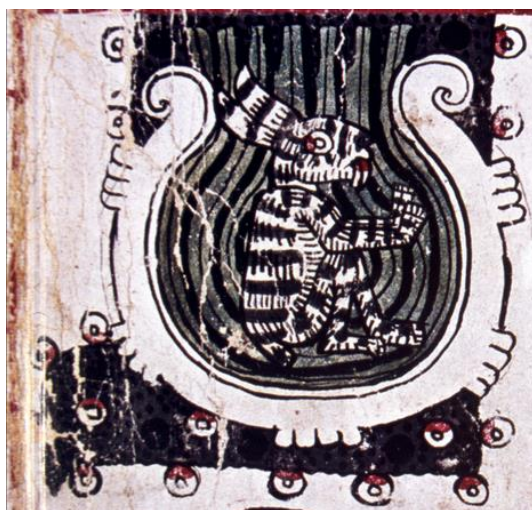


Imagen 13. Imagen extraída del sitio web de la revista *Arqueología Mexicana*, en el artículo “La diosa huasteca de la fertilidad” de Patricia Rieff Anawalt.

Representación de la Luna Meztli. Vasija (una gran nariguera) de pulque ocupada por un conejo según el Códice Borgia.



Imagen 14. Anverso y reverso del billete de 50 pesos, curso legal en México desde el 28 de octubre de 2021. Imagen propia.

Al reverso de este papel moneda se destaca como figura principal al axolote, puesto en su hábitat ordinario: los canales de Xochimilco. Igualmente, se acentúa el carácter agrícola que la élite política pretende exacerbar, lo que es representado por el maíz germinado sobre las chinampas: el campesinado se sacraliza continuamente. Los mitos a los que Bartra hace alusión se codean de modo ordinario con las múltiples actividades que desarrollan los mexicanos; esto es un ejemplo claro de la capacidad que se tiene para relacionar y mitificar estos fenómenos hasta llevarlos a un cierto punto, como ya se dijo, de sacralización.

CAPÍTULO V

Símbolos mexicanos y formas simbólicas mexicanas

Su música es símbolo de México.³²²

1. El mexicano es el animal de los símbolos mexicanos

Es el 23 de junio de 2014, poco antes del mediodía. Un Mariachi³²³ se apostó al exterior de la Arena Pernambuco, en Fortaleza, Brasil; es la Copa del Mundo y el seleccionado mexicano de fútbol varonil concretará un partido en ese lugar. Como es costumbre, los bienaventurados paisanos han hecho el viaje para presenciar el acontecimiento. Entre los «vivas» y «ajúas», gritos y cánticos futboleros, del conjunto musical emerge una melodía cuyo canto no podían desdeñar los eufóricos compatriotas presentes, alentados, desde luego, por la ingesta de ese elixir fermentado de la marca Itaipava. Violines, trompetas, jarana y guitarrón acompañan a las voces desgañitadas y aguardientosas (pero notablemente orgullosas) que al unísono entonan los consabidos versos “con dinero y sin dinero hago siempre los que quiero, y mi palabra es la ley.” Por ahí, de la garganta de algún ser nostálgico de su patria, brota con singular euforia la esporádica roncada estilo Pedro Infante —que no es poca cosa— la cual termina por engalanar el momento. Al cabo del gesto viril y violento, se escucha el no menos clásico: ¡Viva México, cabrones!

Han pasado tres años. Son las 13:14 horas de un día raro de septiembre de 2017. En el cruce entre la avenida de Los Insurgentes y la calle Altamirano, donde converge una de las dos salidas de la estación del Metrobús Doctor Gálvez, se halla de pie un individuo desconocido con una indumentaria peculiar color beige. Sostiene y manipula un organillo al parecer antiguo, o al menos desgastado, de madera, de la marca Harminopan. El instrumento expulsa algunas notas musicales características que apenas se escuchan. Los transeúntes que

³²² Rubén Fuentes habló acerca de la música de José Alfredo Jiménez, en FABELA GARCÍA, José Luis, *José Alfredo Jiménez. Qué bonito amor*, Editorial Mexicana de Música Internacional, Toluca, 2016, 4ª edición, p. 21.

³²³ En la cultura popular mexicana se piensa que la palabra «mariachi» deriva del vocablo francés *mariege*, que significa casamiento o boda. “Originalmente era un conjunto de cuerdas del estado de Jalisco y región aledaña, desarrollado muy posiblemente desde principios del siglo XIX y del cual evoluciona el mariachi actual que incluye trompetas. La dotación instrumental del mariachi tradicional está compuesta por violines, guitarra de golpe, vihuelas (más agudas que la guitarra), arpa y guitarrón o contrabajo, y en algunas zonas también usaba la tambora” (GONZÁLEZ, Aurelio, *México tradicional. Literatura y costumbres*, El Colegio de México, México, 2019, 1ª edición, 1ª reimpresión, pp. 86 y vuelta).

pretenden cruzar la avenida más larga del país, unos civilizadamente y otros esquivando con temeridad los automóviles y la oruga roja, identifican la melodía. Algunos, con una exhalación apenas tímida, se entonan en la música y corean: “no tengo trono ni reina, ni nadie que me comprenda, pero sigo siendo el rey”. Es de todos sabido que este suceso se repite innumerablemente en los vértices urbanos donde se halle un organillero mexicano.

¿Cómo es que el mexicano se auto personifica en *El rey* de ese México nostálgico, solitario y melancólico? ¿Por qué identifica su entorno con el «mundo raro» de ese tal José Alfredo Jiménez? La respuesta es precisamente lo que se pretende exponer en esta investigación y por ello indagué en algunos conceptos que estimé necesarios y que posiblemente ayuden a conseguir el resultado deseado. Pues bien, acudí a la antropología filosófica, al símbolo y al mito, a la religión y al arte, de conformidad con lo pensado por Cassirer. También perpetré en los orígenes y acepciones de la palabra México (según Tibón) y los mitos que le rodean, que fueron extraídos de los cronistas y comentaristas novohispanos. De éstos últimos visualicé como símbolo sobresaliente a la Luna, por lo que extraje pasajes de historia en la humanidad y sus peculiaridades en mitos occidentales, pero primordialmente, su acontecer en los mitos prehispánicos. Posteriormente, para dar la cohesión necesaria, plasmé un resumen apretado de los pensamientos que sobre la mexicanidad hicieron Ramos, Paz, Uranga y Bartra. Con lo anterior, estimo, se configuran los pilares sobre los que se puede sustentar una respuesta lo suficientemente satisfactoria. A partir de ello, me atrevo a afirmar que la creación literaria de José Alfredo Jiménez contiene una filosofía del mexicano que se apoya en determinados mitos y símbolos, principalmente la Luna, y que han acompañado el devenir de lo que se ha sido México desde la época prehispánica. De los capítulos anteriores ¿cómo se afirma esto?

Para iniciar en el balance, haré notar de forma evidente que a partir de este capítulo la redacción de la investigación se hará en primera persona. Esto, porque la posición que se definirá la asumo de modo muy particular y con responsabilidad metódica.

Es común entre los filósofos afirmar que, para Cassirer, el ser humano es un animal simbólico. Lógicamente, el mexicano es una de las tantas diferencias específicas de un género próximo superior: el ser humano. Se asevera, igualmente, que el mexicano es un animal

simbólico de características especiales, es decir, que sus símbolos son mexicanos: el mexicano es el animal de los símbolos mexicanos y de las formas simbólicas mexicanas.

Ya se había dicho que las formas simbólicas son productos de la función simbólica; también representan las maneras o modos de simbolización por las cuales se crea y se comprende la naturaleza. El símbolo, por otro lado, es el espacio de síntesis entre el mundo y el espíritu, pero igual es el encuentro entre la impresión y la expresión. Por lo tanto, hay formas simbólicas mexicanas consistentes en el mito y la religión, el arte y la historia, todas ellas mexicanas; también, hay símbolos mexicanos. En este punto quiero traer a cuenta, principalmente, la forma simbólica consistente en los mitos mexicanos.

En el devenir de México han existido diversos mitos, unas veces coetáneos y, otras, sucedáneos. Determinan muchas de las veces el destino de la nación y de sus habitantes; por ellos se comprenden muchas de las conductas y la cultura mexicanas. Evaluada la investigación hecha, he advertido tres clases de mitos mexicanos: dos orgánicos, espontáneos, y uno más calificado de metadiscurso, inorgánico.

2. Mitos mexicanos altivos

En primer lugar, están los mitos altivos y tienen como características principales que son visibles, evidentes, espontáneos y, hasta cierto grado, presumibles. Son orgánicos. Se perciben a simple vista; son llevados por los mexicanos sin intención alguna de ocultarlos, por eso son evidentes e inconfundibles. Se portan con orgullo y generan un sentido de altivez. Éstos fueron sintetizados y legitimados mediante otra forma simbólica: la historia. Ahora, habiendo descrito de manera común esta categoría, procedo a vincular las particularidades de estos mitos con relación a su influencia en el carácter del mexicano; todo ello tomando en cuenta lo descrito en capítulos anteriores.

El primero: el mito fundacional. Éste compila una diversidad de actos simbólicos por los cuales se entiende el origen de México-Tenochtitlan. De la lucha entre Huitzilopochtli (el Sol) y Cópil (Luna), nació el *tenochtli* en el que se debía posarse el águila; este acontecimiento determina míticamente el lugar en el que debía fundarse la gran ciudad. Como el numen tutelar quiso que su capital se fincara en medio de un lago, en consecuencia, el sitio debía ser sagrado y único. El mexicano, entonces, se sabe selecto y privilegiado al

haber heredado como ciudad capital el sitio elegido por Huitzilopochtli, por el Sol todopoderoso. México, cuya capital es la antigua ciudad de Tenochtitlán, es el lugar donde una clase de ser humano se reivindica como mexicano, es donde es. El mito de la fundación proporciona al mexicano el arraigo a un espacio territorial definido. Un digno animal simbólico no puede carecer de una tierra propia que le haya sido proporcionada por un mito que, a su vez, justifique y legitime dicha posesión. El pueblo de Israel y Roma comprueban esta postura. El símbolo por excelencia de esta forma simbólica es el de la Gran Tenochtitlán, reducida a la figura del Templo Mayor (Huey Teocali).

El segundo está relacionado con el mito anterior y es el de la insignia nacional. Representa la idea común de la nación mexicana y proporciona una cohesión e identidad civil. Es reconocido por la instancia gubernamental. En consecuencia, también inculca en el mexicano la idea de gobierno. Ya se vio que en una ley formal está reconocido el símbolo del Escudo Nacional y, como tal, es acreedor del respeto de todos los compatriotas so pena de incurrir en falta o delito. En los oficios emitidos por autoridades mexicanas, al menos las del orden federal, se encuentra impreso este escudo el cual contiene otros sub-símbolos de la fundación de Tenochtitlan: el águila como nahual del dios solar; la serpiente como animal nocturno; el *tenochtli* (tunal), en representación del corazón de Cópil que evoca la Luna; entre otros más.

El tercer mito es el de la creación: *La leyenda del Quinto Sol*. Con éste se incorpora en la cultura mexicana la pertenencia a una estirpe selecta dada en un tiempo determinado: el Quinto Sol (nuestra era), cuyo nacimiento debemos a la disputa en valentía de Nanahuatzin (Sol) y Tecuciztécatl (Luna). Esta leyenda gozó de gran tradición en toda Mesoamérica. Después fue incorporada probablemente por Tlacaélel desde la toltecáyotl en la mexicáyotl. El mito describe la creación del Quinto Sol denominado Nahui Olin: es el tiempo de fundación y florecimiento de la Gran Tenochtitlán, y de la Conquista; pero también es el tiempo actual. Por estos dos mitos, el mexicano se asume como perteneciente a un espacio (Gran Tenochtitlan) y una época elegida, a una época de esplendor, la cual se figura en su símbolo principal: Nahui Olin.

En la cosmogonía mesoamericana el Quinto Sol contiene la leyenda de la creación de la humanidad por Quetzalcóatl. Sin embargo, para los mexicas no bastaba haber sido creados del maíz, por ello tuvieron que ver en Huitzilopochtli una figura de paternidad; en gran medida, el ingenio de Tlacaélel fue el culpable de insertar esa conciencia paternal. Esta creencia se funda en el mito del nacimiento de Huitzilopochtli el cual narra la batalla entre éste y sus hermanos: Coyolxauhqui (la Luna) y los Centzon Huitznáhuac (cuatrocientos estrellas). El Sol al nacer vence a la Luna y las estrellas; es el astro todo poderoso que domina el día, la vida y la virtud; en contraste, la Luna domina la noche, la muerte y la carnalidad.



Imagen 15. Símbolo de Nahui Olin. Fotografía propia, tomada el 15 de septiembre de 2024, en el estacionamiento del Mercado Benito Juárez, Toluca.



Imagen 16. Símbolo de Nahui Olin en la *Piedra del Sol*. Fotografía propia, tomada el 11 de septiembre de 2024, en la estación del Metro Bellas Artes, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México.

Las deidades Huitzilopochtli y Coyolxauhqui son exclusivas del panteón mexica, es decir, no se encuentran antecedentes suyos en alguna de las otras culturas prehispánicas; el mexica, en su concepción exclusiva, no puede aspirar a ser hijo de la Luna sino del Sol, es decir, de Huitzilopochtli. Alfonso Caso defendió esta última hipótesis.

Ahora bien, si los mexicanos consideran, quizá erróneamente, que su pasado ancestral se reduce a la cultura mexica, lo adecuado es que también sean aquéllos los herederos de esa paternidad de Huitzilopochtli; éste es el cuarto mito: el mexicano se cree hijo del Sol (aunque en la realidad no sea sino hijo de la Luna). Si el mexicano «es» hijo del Sol, se está considerando, a su vez, como perteneciente a una raza noble, guerrera y victoriosa; le da identidad presumible a él y a su linaje. No es una persona común en el mundo: es un hijo del

Sol, todopoderoso y con ello se auto confirma en su filiación teogónica. El mexicano, por este lado, también es un bendecido. El símbolo particular de este mito es el Sol que, al igual que el de la Luna, se haya presente en otros símbolos integrales de la mexicanidad.



Imagen 17. Nacimiento de Huitzilopochtli de su madre, Coatlicue, sobre la Gran Tenochtitlan. Pieza de acrílico/fibra de vidrio, *Del código al mural*, de Guillermo Ceniceros. Estación del metro Tacubaya. Fotografía extraída del sitio Web del Metro de la Ciudad de México, el 18 de septiembre de 2024.

Existe un quinto mito altivo: la aparición de la Virgen de Guadalupe. Si bien es cierto que el nacimiento de Huitzilopochtli le da al mexicano una filiación paternal teogónica, no menos cierto es que buscó, por otro lado, una filiación maternal que mezclara el cristianismo y lo pagano del panteón nahua. En ese contexto aparece la Virgen de Guadalupe como una advocación de la Virgen María la cual no tiene el carácter de diosa, pero sí se instituyó como la madre del único Dios. Por lo tanto, la Virgen de Guadalupe (o Tonantzin), es la madre de los mexicanos, tanto en la prehispanidad como en el periodo postconquista. El Códice guadalupano constituye el símbolo principal de este mito. Como en los anteriores, contiene también sub-símbolos; éstos son: el manto relacionado con el cielo estrellado, el resplandor del Sol, la Luna sobre la cual se posa y el símbolo Nahui Olin. Al igual que el Escudo Nacional, la Virgen de Guadalupe proporciona una cohesión común entre los mexicanos, pero esta vez del orden religioso; ella es la «madrecita» de los mexicanos que proporciona esperanza y pertenencia a una familia sagrada.

3. Mitos mexicanos *metadiscursivos*

Hasta aquí hemos visto una clase de mitos orgánicos que de cierto modo «enaltecen» la cultura mexicana; no son escondidos por los mexicanos, por el contrario, son presumidos con cierto aire de orgullo nacionalista. Pero hay otro tipo de mitos mexicanos y los he

denominado metadiscursos. Éstos no nacen espontáneamente, sino que se extraen de las teorías que instauraron algunos filósofos del ser mexicano; son inorgánicos y planeados. Esto lo evidencia Roger Bartra al hacer una crítica a estas posiciones creativas: todo lo que se ha dicho sobre la mexicanidad no ha sido más que una legitimación de la nacionalidad de la clase opresora. Este fenómeno literario ha contribuido a generar un control cultural y, consecuentemente, ideológico. La exposición de estos «intelectuales» ha sido parte del engaño que ellos mismos pretendían exhibir. Con esta intención, asegura, se crearon diversos mitos que se transformaron en estereotipos falsos de la mexicanidad, por ello son inorgánicos y tienen un sentido teleológico: la dominación de la conciencia del mexicano.

Estos metadiscursos son dignos de tomarse en cuenta dada la relevancia de los personajes que se impulsaron en el seno del imaginario colectivo mexicano del Siglo XX. En ese sentido, voy a resaltar algunos que considero esenciales, entre ellos, uno que es indispensable para entender la cultura mexicana del Siglo XX: el peladito mexicano.

Esta especie de semidios popular fue diseminado en el incipiente cine mexicano por Manuel Medel y posteriormente por Mario Moreno en su personaje «Cantinflas». Pero, antes de realizar el comentario pertinente del peladito como mito metadiscursivo, estimo conveniente traer a cuenta un antecedente de éste: el lépero. Este singular personaje lo cito en este punto porque lo que se había descrito del peladito en este trabajo estaba asociado con lo que Ramos analizó. Sin embargo, como dije el peladito tiene un antecedente histórico en el lépero.

Éste puede definirse en sus inicios como una figura del indígena marginado (muchas veces por decisión propia), ya “convertido” en mestizo para las crónicas europeas y norteamericanas de los siglos XVIII y XIX, a los que se le aplicaban los calificativos de zaragates, guachinangos, zánganos, ínfima plebe, chusma, peladaje, o simplemente, de manera despectiva, lépero. Dicho de otra forma, el lépero es un concepto acuñado por cronistas europeos del Siglo XVIII, para definir al individuo marginado de los orbes novohispanos. Contrario a los gustos refinados de la élite social constituida por los españoles y sus descendientes, está el comportamiento del lépero, el cual, está relacionado con un carácter soez, ordinario o poco decente. Por otra parte, el Diccionario de americanismos de Marcos Morinigo lo describe como un individuo ordinario de clase social ínfima; es un

canalla, desvergonzado, también y sobre todo un injurioso. En esto tenemos un antecedente del peladito, como puede verse.

Volviendo al peladito, señala Carlos Monsiváis³²⁴ que, por aquellos años, el séptimo arte tenía en el mexicano una función pedagógica involuntaria, porque era el único medio de acceso al exterior de su mundo. Al no poderse trasladar físicamente a otros destinos, en muchas de las veces debido a la precariedad económica y a la complejidad de los medios de transporte, el cine representaba por excelencia el medio para conocer y educarse en otras culturas ya ni siquiera medianamente lejanas.

Con estos dos personajes, se empezó a difuminar la silueta del héroe del pelado, generando un fenómeno constituido por la imitación intencionada de la manera de hablar y la forma de vestir en aquellos mexicanos que, en principio, no se identificaban con el mito. Incluso, también es oportuno señalar que el peladito generó su propio lenguaje como medio de creación e interpretación de su universo. Se advierte de forma sencilla que en el mito del pelado confluye otra forma simbólica materializada en el lenguaje. Una de estas nuevas formas de expresión se asigna a lo que implica el verbo «cantinflear». Otra resulta ser el «caló» coloquial mexicano por el que se utilizan como sinónimos palabras de distinto sentido, pero que guardan una similitud, hasta cierto punto lúdica, en la fisonomía de los objetos que designa cada una.

La ausencia de seguridad es un rasgo característico del mexicano que hace posible otro mito, el segundo de los metadiscursos: el sentimiento de inferioridad. Para Bartra, esta posición de Ramos genera un desconcierto en la propia seguridad del mexicano consiguiendo con ello el despropósito de su objetivo que es acceder a un nuevo humanismo. Esto no quiere decir que el sentimiento de inferioridad no exista; sino que Ramos lo exalta y hasta cierto punto lo normaliza. Al exponerlo de la manera en que lo hace, Ramos ocasiona una transmutación del valor de esta inferioridad; es decir, si bien es cierto que la inferioridad existe, ésta no es un defecto genético, sino que es un sentimiento en el que el mexicano se ha situado por ignorancia. Al darle este tratamiento, el michoacano normaliza la circunstancia y, al hacerlo, únicamente genera en el mexicano una resignación cómoda al servicio de la clase

³²⁴ MONSIVÁIS, Carlos, “*El habla y el cine de México. ‘Ahí está el detalle’*” <https://www.voltairenet.org/article120422.html>. [Consultada el 06 de septiembre de 2024.]

hegemónica dominante. Con este sustento argumentativo el imaginario denominado «sentimiento de inferioridad» se convierte en un mito.

En el capítulo anterior se trajo a cuenta que para Octavio Paz la soledad es el elemento distintivo del mexicano. Éste es el tercer mito inorgánico. El mexicano se siente solo, arrancado del mundo que le había sido heredado por el Sol, la virgen de Guadalupe, o por quien se lo haya dado; como haya sido, está desterrado en su propia tierra. Está atrapado entre el nacionalismo severo y la imitación excesiva de lo extranjero, calificada dicha actitud de malinchista. Ambos procrean su sentimiento de soledad y por eso se reivindica en máscaras que le hacen más llevadera esa situación; es decir, el mexicano se oculta y agrede, pero estas acciones sólo representan sus mecanismos de defensa fuera del mundo de cual fue arrancado o expulsado (autoexpulsado, en realidad, porque estas dos acciones sirven para justificarse o justificarlos).

La inferioridad de Ramos, por sí sola, luce inofensiva en el desarrollo de la personalidad del mexicano. En el fondo, la inferioridad redonda en el sentimiento de soledad que propicia, a su vez, las acciones que confeccionan sus máscaras. La máscara oculta a la persona, pero, además, encierra al portador en su propio yo, lo que le permite irónicamente convivir con la sociedad, con el exterior. Por eso, el sentimiento de soledad es un mito, ya que, a través de esta forma simbólica y por la máscara, su símbolo, el mexicano puede interactuar con el mundo, creando su propio «mundo», como dice Cassirer. En consecuencia, el mito del sentimiento de soledad es única y exclusivamente mexicano.

Bartra señala que eso también es un espectro que no conduce a una realidad indiscutida del mexicano en cuanto al mundo real, y que, en lugar de beneficiarlo, lo hunde más en su estado anímico, que es el de la opresión. Por eso le concede la atribución de mito a ese sentimiento, con lo cual coincido parcialmente; considero que la función va más allá de una mera percepción económica, sino que, hasta cierto punto, es epistémica.

El pachuco en Paz tiene una función mítica como la tiene el peladito de Ramos. Este mito fue diseminado por el personaje de Tin Tán en el cine, tal como lo fue Cantinflas. Incluso también popularizó el uso de un lenguaje (forma simbólica) calificado de «pocho», que era un estilo por el cual se emplean palabras en inglés castellanizadas; también se le llama

spanglish. Algunas palabras que ejemplifican este lenguaje son: *parkear*, *pary*, *troca*, *wachar*, *checar*, *raid*, *puchar*, etc. El pachuco, una vez regresado a México, supuso que el modo de mantener identidad como tal, y comunicación con sus compatriotas, era expresarse en pocho, fue este lenguaje con el que interactuaba. El pachuco conforma el cuarto mito de los inorgánicos porque el metadiscursio por el que se le define, y que a su vez lo constituye, fue propiciado con un fin pretencioso.

El quinto mito de esta clase es la muerte. En la concepción mexicana, como lo menciona Paz, la muerte tiene un significado peculiar y no se le puede entender si no se le asocia con otro elemento indispensable: la fiesta. Ambos impulsan al mexicano como un pueblo eminentemente ritual. Ciertos ritos han determinado la supervivencia de los antiguos mexicanos; los sacrificios son ejemplos claros de los ritos que se implementaron con la finalidad de alimentar al dios Sol y animarlo a salir al día siguiente. En estos ritos ceremoniales se conjuntaban tanto la muerte (alimento) como la fiesta (adoración). En la celebración de determinados númenes, los mexicas sacrificaban un sin número de guerreros contrincantes y lo celebraban eufóricamente. Dos muestras de ello fueron las fiestas del Panquetzaliztli (dedicada a Huitzilopochtli) y la Tóxcatl (dedicada a Tezcatlipoca).

La fiesta es otra mascara del mexicano: “gracias a las fiestas el mexicano se abre, participa, comulga con sus semejantes y con los valores que dan sentido a su existencia religiosa o política”³²⁵. Las fiestas liberan, son explosiones y estallidos, señala Paz. “Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entredevorarse. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo”³²⁶. La fiesta es la prueba que corrobora la tristeza del mexicano, sólo en ella es capaz de abrirse y sobrepasarse, es decir, de desgarrarse. La fiesta es un rito, como lo es también la muerte.

Pero si en los antiguos mexicanos la muerte era ritual, en el mexicano moderno ya carece de este sentido religioso o político. El sentido se ha convertido en indiferencia, y ésta en jolgorio: qué mejor pretexto para interactuar con los individuos mexicanos que un velorio. El

³²⁵ PAZ, Octavio, *El laberinto...*, p. 196.

³²⁶ *Idem*.

mexicano se burla de la muerte y la festeja, la ritualiza de nuevo, pero llegó ahí por una vía distinta, el camino del desdén. La muerte, por tanto, es otro mito por el que el mexicano se desarrolla con la sociedad o con sus pares; su símbolo predilecto es la calavera, la cual ha llegado a ser caricaturizada: es de azúcar, de chocolate, o bien, puede ser ridiculizada, por ejemplo, a través de la afamada *Catrina* de José Guadalupe Posada. El mexicano moderno transformó las ceremonias mexicas de Miccailhuitontli³²⁷ y Huey Miccailhuitl³²⁸ en el rito del día de muertos sólo para celebrar con ellos; sólo para festejar y conmemorar su visita quitándole el sentido que tenía en la época precolombina. En ambos casos, funge su misión principal: conocer y transformar la naturaleza a la que se enfrenta el mexicano.

El sexto mito es el albur. En los intelectuales de la mexicanidad se configuró la idea de que el albur era no más que un mecanismo de defensa por el que el nativo mexicano se podía mofar del castellano en venganza por su vasallaje. Lo cierto es que este metadiscurso, como mito, en realidad es una forma simbólica distinta: el lenguaje. Lejos de que el lenguaje se constituya como un doble sentido para zaherir ocultamente al castellano, tiene la finalidad epistémica de darle al mexicano la posibilidad de conocer su realidad, y de expresarse tal cual es. El discurso creado por la filosofía del mexicano del Siglo XX lo ha constituido en un mito inorgánico, igualmente pretencioso. Más que ayudar a la desmitificación del indio agachado, lo legitima pervertidamente. En realidad, el mito inorgánico del albur es simplemente el lenguaje del albur, que concede a través del triunfo simbólico una falsa reivindicación de superioridad; el símbolo preferente es la silueta fálica.

Un mito inorgánico más es el de la chingada. Relacionado con la Malinche, la chingada es la mujer mala y traicionera, la amante del conquistador. Ser hijo de ella es ser hijo de una mala mujer, traidora, activa y abierta, consecuentemente, igual se es malo y traidor. Por medio de las conjugaciones del verbo «chingar³²⁹», derivado a su vez de «la chingada», el mexicano se comunica con otro mexicano de manera excepcional como no podría con alguno de nacionalidad distinta. En esencia la utilización de estas conjugaciones, y sustantivos derivados, conforman un lenguaje propio del mexicano; es una forma simbólica mexicana

³²⁷ Fiesta de los muertos pequeños.

³²⁸ Gran fiesta de los muertos.

³²⁹ Octavio Paz señala que la palabra deriva del náhuatl *xinachtli* que significa semilla o semen.

exclusivamente. No hay mexicano que no haga uso con singular maestría de este verbo, o que, al menos, lo entienda en todo su sentido semántico. Sea mito o lenguaje, sólo el mexicano comprende, no en su historia, sino en su uso, el sentido perfecto de lo que es ser «chingado», un «hijo de la chingada», una «chingadera» o un «chingón». En resumen, ser hijo de la chingada (como participio del verbo chingar), es ser poco mexicano, es carecer de los atributos que asisten al mexicano y esto es una ofensa mayor.

El «macho» es el octavo mito inorgánico. La definición de la palabra «macho» fue moldeándose académicamente en los círculos de la filosofía del mexicano del Siglo XX. Antes, el calificativo de macho dado a un hombre no podría considerarse como algo penoso; menos en el mexicano porque él decía: “¡yo soy macho en cualquier terreno!”. Por lo tanto, esta palabra era autodesignada con cierto aire de orgullo. Incluso, podría llegar a pensarse que el mito del macho era de los señalados como orgánicos o de los altivos.

Pero en estas instancias temporales el concepto ha deslizado su valor a un grado muy inferior incluso para los mexicanos; es decir, ha transmutado su valor. Esto debido a dos fenómenos culturales: el primero implica la delimitación académica hecha por los pensadores del ser del mexicano de mediados del siglo pasado. Con aquellas definiciones académicas (como ejemplos están los multicitados Ramos, Paz y Bartra), se modificó radicalmente la percepción cultural del concepto (aunque nunca se ha dejado de emplear la actitud aparejada) al cual se le calificó de una conducta incorrecta y penosa. También modificó su uso en los cuerpos, tanto en el del macho como en el de sus coterráneos(as). La actitud del macho afecta su estilo de vida, su vestimenta, su alimentación, su conducta y su modo de relacionarse con los cuerpos de otras personas.

Segundo, el sentido más que peyorativo fue dado con el advenimiento de los estudios de género. La variación del valor a un grado inferior estuvo ya fuertemente sentenciada por estos estudios donde, moral y éticamente, ya no hay cabida en la sociedad para un hombre macho, sea mexicano o no. Habida cuenta, el concepto ha venido a menos y no se trata aquí de defender el valor del calificativo, sino destacar que el mito del macho, como orgánico y altivo, ha devenido en inorgánico y discursivo, por eso no se incluyó en la otra clase.

No es mentira manifestar que el concepto de macho –mítico– existe, y que se guarece profundamente en la personalidad de los mexicanos. Evidentemente, no se puede afirmar que el machismo en el mexicano fue fijado por un elemento genético; esto sería obtuso. Sin embargo, sí se asegura el hecho de que emergió un estereotipo con el que se quiso identificar. Los grandes héroes de las películas mexicanas de mediados del Siglo XX servían de educadores (como Monsiváis afirmaba) de conciencias y de personalidades: todos los mexicanos de la época acariciaban la posibilidad de asemejarse a los personajes encarnados por Pedro Infante, Jorge Negrete, Antonio Badú, Luis Aguilar, o los más machos de todos: Pedro Armendáriz o Emilio Fernández³³⁰. En ese sentido, son inolvidables las personalidades de Pepe «El Toro», Juan Charrasqueado o Zirahuén. Nadie podría negar que el mito del macho es una forma simbólica mexicana que difícilmente aplicaría a otras culturas.

Un noveno mito discursivo es del axolote. Bartra parte de hacer una crítica a los filósofos del mexicano que le precedieron. Señala que a través de sus teorías crearon mitos que sirvieron únicamente como instrumentos de dominación para la clase hegemónica, para el capitalismo. Pero independientemente de estas posiciones académicas, Bartra se plantea hacer de manera diferente una exposición de lo que es el mexicano y por ello acude a una metáfora. Detecta que las características fisiológicas del axolote se asemejan a las conductuales de los mexicanos; aplica, entonces, la metáfora del axolote al mexicano. Sin embargo, lo que importa resaltar es la intención, quizá no voluntaria de Bartra, de insertar otro nuevo mito al centro de otros diversos como el de la Revolución, el del edén subvertido y el del tiempo. Con esto no quiero desacreditar sus ideas, ya que considero que sí existe semejanza entre el axolote y el mexicano, pero es preciso destacar que si el mexicano se asimila como axolote es para comprender y relacionarse con su exterior y con la sociedad.

4. Mitos mexicanos tímidos

La tercera clase de mitos es también de corte orgánica, pero tiene otras características diferentes a la primera que se relató. Esta clase de mitos, aparte de ser espontáneos, son ocultos, pero el elemento principal es que son vergonzosos. Esto es así porque el mexicano identifica su mundo y lo construye a partir de estos mitos, con sus respectivos símbolos, pero

³³⁰ Sobre estos dos histriones protagonizando caracteres de “machos” dentro de la cinta *María «la bandida»*, José Alfredo Jiménez compuso el corrido *Dos generales*, en los que describe sucintamente las características de este rol masculino.

de cierta manera los oculta porque son contrarios a los mitos orgánicos altivos: representan la derrota y la ausencia de excepcionalidad de la estirpe mexicana.

Es preciso recordar que, por un lado, el mito fundacional, el del escudo nacional y una parte del nacimiento de Huitzilopochtli, ubica a los antiguos mexicanos (con quienes se identifican los actuales mexicanos) como herederos de la victoria, en contraste con las demás culturas: los coloca como los hijos del Sol todopoderoso. Por otro lado, está el mito de la creación (del Quinto Sol), el de la Virgen de Guadalupe y la otra parte de mito del nacimiento de Huitzilopochtli, que concede a la raza mexicana un linaje noble y superior que los legitima frente a las demás sociedades. Son hijos del Sol que, independientemente de ser victorioso, es de abolengo; y, también como madre, tienen a la virgen de Guadalupe. Es decir, los mexicanos son hijos de seres superiores perfectamente identificables; no son huérfanos, sino vástagos de dioses de muy elevada alcurnia. Contrario a lo anterior, los mitos tímidos de los que hablamos en este apartado no representan la victoria, sino la derrota. Aquellas formas simbólicas orgánicas intentan rescatar su abolengo y, como tal, parecería impensable que dicha estirpe noble fuera definida por su fracaso y por la rendición, lo que sí se incorpora en los mitos tímidos.

En primer término, están los mitos que corresponden a los augurios. Los presagios prehispánicos, o *tetzahuitl*, aludían la inminente derrota del imperio mexica: existía la leyenda de la Tonantzin por el que se narra la manera en que vagaba por Tenochtitlán pregonando su dolor por la caída de sus hijos a manos de extraños venidos de otro mundo. El otro *tetzahuitl* relevante era el del regreso de Quetzalcóatl, que vendría a tomar posesión de su antiguo trono tolteca, y como consecuencia, del trono mexica. Uno más vendría de los sueños de Moctezuma por los que presagiaba la caída de la Gran Tenochtitlán. Afligido el tlatoani por la próxima derrota, huyó al Cincalco para intentar evadir su responsabilidad como dirigente del pueblo que sería abatido. Lo anterior ya se abordó en el apartado del pueblo del Sol. Pero resulta relevante hacer notar lo determinante que estos mitos fueron en el desarrollo de la sociedad mexica, pues, diversas decisiones políticas, culturales y militares, se definían a partir de estos augurios; a través de ellos se entienden ciertas conductas de los antiguos mexicanos, definidas hasta cierto punto por la devastación del Templo sagrado por seres extraños.

Día a día, el todavía destruido Huey Teocali de la Gran Tenochtitlán evoca la caída de México y de sus habitantes. Ahí permanece descubierto y expuesto a los paseantes como símbolo de una derrota sobre la que no se ha reconstruido nada; el mexicano está increíblemente orgulloso de su civilización prehispánica que no evolucionó del Neolítico. El basamento derruido del Templo Mayor se oferta al que lo visita como un corazón recién extraído del sacrificado; corazón de una ciudad que sangra y que aún palpita.

Otro mito penoso es el de la Conquista dirigida por los castellanos. Si bien es cierto que los mitos de los augurios han perdido actualidad, la Conquista, por el contrario, se actualiza constantemente en los actuales mexicanos. De hecho, Samuel Ramos y Octavio Paz toman como base la Conquista para formular sus planteamientos relativos a la inferioridad y la soledad. Existe aún resquemor y hasta un sentimiento de resentimiento mal entendido en contra de los españoles por la afrenta propiciada hacia el imperio de Tenochtitlan. La Conquista ahora se ha convertido en el pretexto perfecto para justificar el subdesarrollo; a partir de aquélla, se explica el conformismo en el que el pueblo mexicano se encuentra sumergido. Por ello, el acontecimiento bélico funge como un mito por el que el mexicano entiende su circunstancia y la recrea dentro de un concierto repleto de naciones con sus propios traumas: ¡España es la culpable de nuestra desgracia y nos debe pedir disculpas a nosotros los mexicanos!, proliferan inocentemente todavía al mundo.

La Conquista, como mito, se ha alimentado de varios discursos nacionalistas. En la historia de oro mexicana se ha impulsado la idea de que la Conquista fue un proceso simple en el que el pueblo mexicano «valiente y bueno», fue dominado únicamente por españoles ambiciosos y malvados, gracias a la ventaja que les proporcionaba las armas de fuego y la viruela. Lo cierto es que dicho acontecimiento histórico envuelve una serie de fenómenos muy complejos de explicar, como lo es el hecho de que los castellanos fueron auxiliados por otros pueblos prehispánicos nativos vasallos del imperio mexica. Por otro lado, el resultado de la rendición del tlatoani Cuauhtémoc significa la caída de México Tenochtitlán, no así de toda Mesoamérica. Por ello, es viable pensar que la conquista religiosa (ayudada por la Virgen de Guadalupe) fue aún más relevante que la conquista militar, la cual se completó a lo largo de varias décadas y en distintos lugares descentralizados. En virtud de lo anterior, la Conquista se revela como un proceso más complejo, no tanto de una dominación violenta, sino de un

sincretismo entre la cultura española y la vernácula prehispánica. Pero esto no sirve como cuña que ayude a fomentar un discurso nacionalista meramente mexicano, porque es necesario insertar un personaje malvado a quien castigar con el desprecio nacional: el conquistador «español».

En última instancia nos referiremos al mito tímido u oculto sobresaliente, que es el de la Coyolxauhqui, es decir, el mito lunar. Anteriormente hemos visto cómo la Luna representa la derrota; es la hermana del Sol (Coyolxauhqui, Malinal Xóchitl y Xochiquétzal), pero es el dios Tecuciztécatl, rival vencido en valor por Nanahuatzin; es también Cópil, derrotado por su tío Huitzilopochtli.

Los cronistas, los comentaristas y los filósofos del mexicano del Siglo XX han concurrido en un sitio común: rescatar a los antiguos pobladores del Anáhuac como el pueblo victorioso; han coincidido en enaltecer y situar a la raza mexicana como herederos del Sol, cuando en la realidad los mexicanos se identifican más con la Luna. Este cuerpo celeste está presente en la totalidad de los mitos orgánicos visibles, pero se encuentra oculto o quizá relegado a un segundo plano. Así, en el mito fundacional y en el del escudo nacional, la Luna está figurada por Cópil, de cuyo corazón brota el *tenochtli* donde se posará el águila, la cual constituye el símbolo más representativo del Escudo Nacional. Hay aquí una lucha entre el Sol y la Luna, y de todos es sabido cuál será el numen vencedor: el que es representado por el águila. Este símbolo contiene en sí mismo la diana donde acertaron los tenochcas en fundar su nueva civilización al cobijo de su dios tutelar: Huitzilopochtli.

En el mito del Quinto Sol, aparece la Luna como la representación de la ausencia de valor. Tecuciztécatl cometió el error de no arrojarse al fuego en los primeros intentos y fue rebasado por el dios buboso Nanahuatzin demostrando mayor valor. Ante la pena, sólo impulsado por una cuestión de orgullo, Tecuciztécatl se lanzó en segundo turno al fuego, razón por la cual consigue salir como otro cuerpo celeste con igual luminosidad que el Sol. Para reducir su luminosidad los dioses lanzaron un conejo que quedó plasmado en la Luna. El símbolo lunar aquí caracteriza, de inició, la ausencia de valor.

En el mito del nacimiento de Huitzilopochtli, la Luna adquiere una función relevante. La lucha entre Huitzilopochtli y Coyolxauhqui es la metáfora perfecta de la dialéctica entre el día y la noche. Así, el Sol alumbra durante el día y la noche es dominada por la Luna, a la cual se le ha asignado el referente de la derrota: la Coyolxauhqui es su viva personificación. Si el



Imagen 18. El brillo de la Luna opacada por un conejo. Mosaico de suelo en uno de los salones de la Casa *Anahuacalli*, de Diego Rivera. Coyoacán, Ciudad de México. Fotografía propia, tomada el 13 de abril de 2024.

mexicano tiene arraigo hacia los mitos de los presagios y de la Conquista es porque se encuentra identificado con aquella diosa. Pero el sentimiento de la derrota no concluyó con la Colonia; siguió hasta que encontró su reivindicación con la Revolución y su mito. Igual que lo acontecido con la Conquista, la Revolución también se ha alimentado de varios discursos nacionalistas, lo que la ha convertido en otro mito pilar del nacionalismo.

El caso es que la derrota anunciada en los presagios, así como la derrota consumada que se representa en el mito de la Conquista, se representa con la Luna, es decir, con la Coyolxauhqui. Adicionalmente, la inferioridad y la soledad, abastecida por un constante sentimiento de insatisfacción, insuficiencia y frustración, se asocian metafóricamente con la derrota. En fin, en el fondo del imaginario colectivo del pueblo mexicano radica el símbolo de la Coyolxauhqui como elemento que lo representa cabalmente.

Conviene precisar que el monolito de la Coyolxauhqui estuvo oculto (incluso para Cortés) durante poco menos de 500 años, desde la Conquista hasta su descubrimiento en 1978, tal como se relató anteriormente. Durante ese periodo que llamo «de ausencia», no existió pintura alguna que proporcionara a los mexicanos una imagen exacta de la diosa lunar. La descripción allegada provenía de los relatos de los cronistas, principalmente de Sahagún y no fue sino hasta su descubrimiento en el Centro Histórico que se conformó en su totalidad, como símbolo nacional: dotó una identidad contemporánea por su forma y su significado.

Con el descubrimiento de la Coyolxauhqui se gestó el proyecto del Templo Mayor, pero, aparte, dio un sentido más actual a la relación del mexicano con su pasado prehispánico. Significó el renacimiento de la diosa descuartizada como símbolo nacional: la vimos en monedas, en papel moneda, en murales de las estaciones del Metro de la Ciudad de México, en exposiciones, en adornos conmemorativos oficiales, etc.; en realidad, la diosa no ha muerto, aunque descuartizada y torturada, surge de las entrañas de la tierra, aun prometida, para constituirse nuevamente como el ser que domina la noche. Es la reina nocturna de una ciudad de México embriagada, activa, seductora y fértil, pero a la vez, tímida, nostálgica, solitaria e insuficiente. Durante siete días al mes, nos demuestra con temeridad su plenitud y su belleza; pero durante otro número igual de días, nos recuerda su timidez y su ausencia.



Imagen 19. Vista posterior de Coyolxauhqui; al fondo se observa la Catedral Metropolitana. Centro histórico de la Ciudad de México. Fotografía propia, tomada el 29 de octubre de 2021.



Imagen 20. Coyolxauhqui después de la lucha con su hermano Huitzilopochtli. Pieza de acrílico/fibra de vidrio, *Del código al mural*, de Guillermo Ceniceros. Estación del metro Tacubaya. Fotografía extraída del sitio Web del Metro de la Ciudad de México, el 18 de septiembre de 2024.

Sobre el mito lunar circundan diversos símbolos relacionados, tal como el conejo (fertilidad), el maguey y el pulque (la embriaguez), la noche (libertinaje), entre otros. Todos ellos asociados a la mexicanidad en sus diferentes mitos, incluyendo los altivos. Pero también se relaciona con los mitos inorgánicos, verbigracia, el del macho mexicano. La heroica misión de este macho es la producción de hijos ilegítimos; igualmente es bebedor y seductor. Total, es un «chingón», alburero y jugador. Pero también es nostálgico de su ascendencia y de su patria; su naturaleza es triste, pero se aguanta. Como buen mexicano, convierte la derrota de la Coyolxauhqui en una virtud, porque asume con estoicismo y valentía que ha sido vencido y, aunque descuartizado y desangrado, mantiene su ecuanimidad sustentada en el orgullo nacional: es mexicano y no se raja.

Por último, la Luna está relegada a un plano secundario en el símbolo de la Guadalupana. Como se dijo, un símbolo en muchos de los casos está conformado por otros varios sub-símbolos identificables, a veces de forma sencilla y otras complicada. En el caso del Códice guadalupano, la virgen está sostenida por una luna menguante o creciente; de cualquier modo, la luna se halla incompleta. El símbolo lunar, en este caso, también se relega a un segundo término dejando en un plano principal el símbolo Nahui Olin y, desde luego, la figura de la Virgen Guadalupana.

5. Otras formas simbólicas mexicanas

Para concluir, quiero hacer notar que los mitos mexicanos (asociados con la religión) no son las únicas formas simbólicas por las que el mexicano interactúa, crea e interpreta su mundo, y por los cuales se les define. También hay un lenguaje mexicano, como lo es el del peladito (cantinfleo), el caló, el pocho y el albur, sólo por mencionar algunos que se trataron en este estudio. Por otro lado, también está la historia mexicana que en su mayoría es la historia oficial, la historia de oro, la cual intenta legitimar el nacionalismo introducido por el oficialismo. Por medio de la historia mexicana, el mexicano conoce sus tradiciones y sus costumbres, las asimila y también las reproduce.

Asimismo, está el arte mexicano. Como ejemplo de esto, nombro al muralismo mexicano que es conocido en todo el mundo como una expresión artística totalmente original. Cumplió dos tareas principales: primera, educación al alcance de cualquier estrato social. Segundo, una finalidad estrictamente lúdica; arte *per se*. Otro ejemplo es el del artista José Alfredo Jiménez, quien por medio de su poética edificó un constructo interpretativo mediante el cual se pueda entender el mundo del mexicano. El arraigo de su obra radica en que el mexicano se asume como el rey de ese mundo raro, que es México.

Una forma simbólica más la conforma la ciencia mexicana. Aquí quiero traer a cuenta la obra de Emilio Uranga, quien pretendió hacer una filosofía eminente mexicana para entender la realidad. Aclaro lo correspondiente. Cuando Cassirer resaltó el carácter de la ciencia como una forma simbólica, no se refería exclusivamente a la ciencia positiva como la matemática, la física, o la biología. También están incluidas otras ciencias o disciplinas que busquen, racionalmente, el descubrimiento de la verdad por cualquier método, no sólo el experimental.

Por ello, también están incluidas aquellas disciplinas humanistas cuyos resultados no se sustentan necesariamente en métodos experimentales. En estos casos se ubica la sociología, además de la antropología, la psicología y, desde luego, la filosofía (aunque tomándolo en sentido del positivismo lógico, no habría necesidad de hacer la aclaración de que la filosofía está contenida en la ciencia como forma simbólica).

Resuelto lo anterior, por medio de la ontología, Uranga pretendió rescatar la accidentalidad del ser del mexicano para llevar este problema a una discusión universal que pueda auxiliar al hallazgo de respuestas para otros individuos de distintas culturas. Uranga construyó una forma simbólica netamente mexicana: la ontología del ser del mexicano con la intención de que sea universal.

Se han considerado aquí algunos de los símbolos y formas simbólicas que definen al mexicano. La obra de José Alfredo Jiménez, tan arraigada en el imaginario colectivo nacional, contiene estos símbolos que, a su vez, se entienden desde las formas simbólicas también mexicanas.

CAPÍTULO VI

El «mundo raro» de José Alfredo Jiménez

Cada árbol se conoce por su fruto.³³¹

1. Yo no nací pa' pobre: su biografía

El fruto del talento de un autor debe entenderse al amparo del contexto en el que nació, vivió y murió. Habida cuenta, hago un recuento en este punto de los principales aspectos biográficos de nuestro héroe, registrados en diversos documentos, principalmente, los realizados por el profesor Jesús Flores Escalante³³², por José Alfredo Jiménez Sandoval³³³, y por otros, a los que se les dará el justo crédito de ser el caso.

Un potosino, nacido en 1880, de nombre Agustín Jiménez Tristán, había conseguido el título de «Farmacéutico» en el Colegio Nicolaíta del Estado de Michoacán. Dicha constancia le permitió instalar en 1900 la única botica en Dolores Hidalgo, Guanajuato, en la calle de Guanajuato, número 13, esquina con calle Nuevo León; la llamó San Vicente. Gozaba de una vida prospera y de los favores que le concedía ser una persona relevante en ese pequeño pueblo. Sería ahí donde conocería a María Carmen Sandoval Rocha, veinticuatro años menor, con quien contraería segundas nupcias. Del matrimonio Jiménez-Sandoval se gestarían cuatro hijos de nombres Ignacio, Concepción, José Alfredo y Víctor.

El 19 de enero de 1926, nació el maestro en ese lugar calificado por decreto presidencial de 31 de diciembre de 1948 como Cuna de la Independencia Nacional. En su acta de nacimiento consta que el 6 de febrero siguiente fue registrado con el nombre de Alfredo y, después, bautizado en el catolicismo el 23 de marzo del mismo año ya como José Alfredo.

Inició sus estudios de primaria en la escuela El Centenario, ubicada frente a su casa. De su padre tomó el gusto por la música y, bajo esa influencia fue que a los once años³³⁴ compuso

³³¹ Jesucristo, en *Lucas*, 6,43.

³³² *Cfr.* FLORES ESCALANTE, Jesús; DUEÑAS, Pablo, *op. Cit.*

³³³ *Cfr.* JIMÉNEZ GÁLVEZ, José Alfredo, *Pero sigue siendo el Rey*, Planeta, México, 2017, 1ª edición en Booket.

³³⁴ *Ibid.*, p. 39.

su primera canción: *El Jinete*. En 1936 murió Agustín, quedando bajo la responsabilidad de su madre la administración de la botica. Evidentemente, ella no tenía los conocimientos propios de la botica ni la autorización farmacéutica necesaria para ejercer, por lo que San Vicente devino en quiebra, generando problemas económicos. La precariedad hizo que la familia entera se trasladara a la Ciudad de México en compañía de Refugio Sandoval, hermana de María Carmen. Ya instaladas en la capital, las hermanas optaron por enderezar un negocio de venta de abarrotes, en un local situado entre las calles de Salvador Díaz Mirón y del Fresno, en la tradicional colonia Santa María la Ribera, donde también arrendaban una casa.

José Alfredo, de diez años, fue inscrito en el Colegio Franco Inglés, ubicado en la calle Sadi Carnot, en la colonia contigua, San Rafael. El dispendio de abarrotes también quebró cinco años más tarde y tuvo que abandonar la escuela³³⁵. Concluiría la primaria hasta 1943, en la escuela nocturna, No. 42, Maestro Vicente Lombardo Toledano, casi a los 18 años.

Su hermana Concepción contrajo matrimonio con un militar y abandonó el hogar. Ignacio, el hijo mayor, consiguió trabajo en la refinería de Salamanca, por lo que Carmen y Víctor se trasladaron a aquella ciudad. José Alfredo permaneció en Santa María la Ribera con su «tía Cuca»; en ese tiempo, acompañado de su amigo Salvador Rábago, se dedicó a vender zapatos, entre otras labores de medio pelo. Al fin consiguió empleo de mesero en La sirena, un restaurante por el rumbo de San Cosme, propiedad de un yucateco, Mateo Ponce. Alternaba su oficio de mesero con su pasatiempo favorito: el fútbol. Fue portero del Oviedo y del equipo Marte, de la primera división, donde coincidiría con Antonio «La Tota» Carbajal. La mala paga y su falta de disciplina deportiva llevaron al joven José Alfredo a abandonar la portería dedicándose de tiempo completo al servicio de los comensales en La sirena y a la creación musical.

Junto con el hijo del dueño de La Sirena de nombre Jorge, apodado «El Panucho», y los hermanos Valentín y Enrique, ambos de apellidos Ferrusca, conformaron el «trío» Los Rebeldes. El singular cuarteto comenzó a presentarse en bares y restaurantes de la Ciudad de México, mientras él se alternaba con su empleo de mesero. La decisión tuvo frutos en 1947

³³⁵ Cfr. FLORES ESCALANTE, Jesús; DUEÑAS, Pablo, *op. Cit.*, p. 16.

cuando Alfonso Esparza Oteo dio la oportunidad a Los Rebeldes de presentarse en la radiodifusora XEL, en la que interpretó canciones como *El cobarde*, *El vencido*, y *Como un criminal*.

Por aquellos años, un destacado arpista del medio artístico llamado Andrés Huesca frecuentaba La Sirena. Ahí conoció a «El Güero», nuestro José Alfredo Jiménez, quien le solicitó, como hacía con otros muchos artistas, que interpretara una de sus canciones; aquel afamado músico accedió.

Corría el año de 1950. Huesca y su agrupación de son jarocho denominada Los Costeños grababan un nuevo LP en la RCA Víctor. Durante algún descanso ensayaban juguetonamente una canción de «El Güero»: *Yo*. Al escucharla, desde la cabina de grabación, el director artístico de la empresa decreta a través del micrófono: “¡ésa se graba! Y, además, quiero conocer al compositor.”³³⁶ Aquella voz pertenecía a Mariano Rivera Conde, quien disfrutaba de renombre por haber dirigido a celebres intérpretes como Jorge Negrete, María Luisa Landín, Pedro Vargas, Toña «La Negra», Dámaso Pérez Prado, Fernando Fernández, y conjuntos musicales como la Banda Sinaloense El Recodo de Cruz Lizárraga o los Tres Diamantes. Era una autoridad en el medio musical y había ordenado grabar la primera creación de Jiménez.

A los pocos días, el compositor se presentó ante Rivera Conde en las instalaciones de RCA Víctor, en la Avenida Cuitláhuac, No. 2519. Es sabido que cantautor guanajuatense no tocaba instrumento alguno y menos contaba con instrucción musical; silbó y cantó algunas de sus composiciones al soberbio director, que ante la grata sorpresa de la calidad armónica y lírica escuchadas, replicó: “¡está usted contratado como compositor en exclusiva!” Ordenó, entonces, que Miguel Aceves Mejía grabara cuatro de sus canciones: *Ella*, *Cuatro caminos*, *A buscar la muerte* y *El jinete*. Así lo hizo, siendo arreglista de aquellos fonogramas Rubén Fuentes. Luego de cuatro meses de ocurrido este acontecimiento recibió su primer estipendio de \$70,000.00, por las regalías de las canciones. Por fin, la precariedad había concluido.

El 4 de junio de 1950, conminado por Felipe Valdez Leal (otro director musical) grabó sus primeras canciones con mariachi y no con trio, como las había venido interpretando: *Ella*,

³³⁶ Cfr. JIMÉNEZ GÁLVEZ, José Alfredo, *op. Cit.*

Nuestra Noche, Cuatro Caminos y Un día nublado. Poco tiempo después, Pedro Infante también grabaría *Yo*, contendiendo en ventas con Aceves Mejía; a este par se le uniría Jorge Negrete para disputarse las novedades del joven compositor. A *Yo*, con Infante, le seguiría, a fines de ese mismo año, el éxito de *Ella*. En 1951, con la misma suerte, *La que se fue* y tres meses después *Cuando el Destino* y *Como un criminal*.

Con las grabaciones de Columbia, el asunto económico parecía arreglado y, el 27 de junio de 1952, José Alfredo Jiménez contrae matrimonio con Julia Gálvez «Paloma» con cuya familia de Santa María la Ribera guardaba amistad. La ceremonia se celebró en el templo de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y San José, ubicado a la fecha en la Calzada Manuel Villalongín, en la Colonia Renacimiento de la Ciudad de México, siendo padrino del acto el propio «Rey del falsete».

En 1953 muere su hermano Ignacio en Salamanca. El lastimoso deceso lo sumió en una profunda tristeza y depresión. Las secuelas de esos sentimientos resultaron en la composición de *Camino de Guanajuato*, la cual grabaría el 14 de octubre de mismo año.

Sus canciones eran peleadas por los mejores cancioneros de la época; sin embargo, desde 1950, hasta poco antes su muerte, no dejó de grabar sus propias composiciones. Casi la totalidad de ellas fueron musicalizadas con mariachi, aunque lo cierto es que se pueden armonizar con cualquier estilo musical. La relación con la música ranchera se debió a que los directores musicales, como Valdés Leal, le pidieron cantarlas con ese tipo de música; a Rubén Fuentes se le deben los arreglos y la finesa de las armonías que sonorizan la lírica de José Alfredo.

La fama del nuevo compositor impulsó la invitación para que en un principio apareciera casi como extra en algunas películas: *Los huéspedes de la marquesa* (1951), *Martín Corona* y *El Enamorado* ambas de 1952. Después, ya consagrado, protagonizaría otras más.

Del matrimonio con Paloma Gálvez, en 1954 nació su primera hija, Paloma; en 1955, nació su otro hijo José Alfredo. Con Mary Medel, nieta de Manuel Medel, sostuvo una relación amorosa durante once años; del vínculo se procrearon cuatro hijos de nombres José Antonio, Guadalupe, Martha y José Alfredo.

A partir del ascenso de su carrera artística conjuntaba múltiples tareas. Grababa sus propias canciones y daba a otros para estrenarlas; así, Pedro Infante, Lola Beltrán, Jorge Negrete, Miguel Aceves Mejía, Javier Solís, Luis Aguilar, entre otros, lograron eternizar algunas de ellas; hacía múltiples presentaciones en teatros y arenas. También participaba en giras. Una de ellas fue muy conocida: la Caravana Corona, organizada por Guillermo Vallejo y su esposa Martha Badager, quienes a su vez eran los empresarios del Teatro Blanquita, que por aquél entonces gozaba de gran popularidad en la Ciudad de México. Además de las mencionadas, en películas se le logra ver en papeles con mayor relevancia como *Camino de Guanajuato* (1955), *Guitarras de media noche* y *La feria de San Marcos* de 1957, *Cada quien su música* (1958), *Juana Gallo* (1960), *Escuela para solteras* (1964), *Me canse de rogarle* (1964), *Arrullo de Dios* (1966), y *La chamuscada* (1971). De 1951 a 1973, participó en 23 películas. Las que protagonizó, a la distancia y en honor a la verdad, no son algo que merezca acentuarse por su poca calidad; Monsiváis destaca que “si las canciones son extraordinarias, las películas resultan lamentables”³³⁷. En una entrevista que concedió al diario *El Universal*³³⁸, afirmó que su debut en la televisión fue con la serie Así es mi tierra, al lado de Tito Guízar, Rosa de Castilla y el Trio Tamaulipeco. Apareció también en otras series: Noches tapatías, Brindis señorial y Su programa, con María Félix. Comentó, también en aquella conversación, tener más de 100 reconocimientos, entre ellos 16 discos de oro. Dentro de todo esto, se daba tiempo para entregarse a los placeres propios de Dionisio el cual, junto con su gusto por las mujeres, él mismo los consideraba su mayor inspiración.

Una joven de 16 años, Alicia López Palazuelos (1949-2017), mejor conocida como Alicia Juárez, tuvo su primer contacto en una presentación que el guanajuatense hacía en Oxnard, California, en el año de 1966. La impulsó en el medio artístico y se relacionó sentimentalmente con él desde 1968. El 26 de febrero de 1970 se casaron en una ceremonia, al parecer apócrifa, en Oxnard, para que los padres de ella no objetaran la relación. No cesaría ese vínculo sino con la muerte del compositor.

No se sabe desde cuándo, pero era notorio que José Alfredo Jiménez sentía un gusto especial por el vino; como tema, sus canciones lo demuestran constantemente. Juan Villoro destaca

³³⁷ MONSIVÁIS, Carlos, “José Alfredo Jiménez. ‘Les diré que llegué de un mundo raro’”, *op. Cit.*

³³⁸ ALVARADO, Alejandro, “Pesar por la muerte de José Alfredo”, *El Universal*, 24 de noviembre de 1973, Tercera Sección B.

que “en el laberinto nocturno de la Ciudad de México, abrió la puerta que conducía al enardecido paraíso de una cantina”³³⁹. Por letra de Alicia Juárez, se tiene noticia que la embriaguez de José Alfredo lo tornaba iracundo: “El único aspecto negativo de nuestra boda fue mi constante estado de alerta; mi esposo se volvía agresivo cuando tomaba y muchas veces se enfurecía conmigo por cualquier aspecto que no le agradara”³⁴⁰, pero también se sabe que sus caracteres más constantes eran la generosidad y la amabilidad.

Los años de continuas parrandas, borracheras y trasnochadas comenzaron a deteriorar el organismo de José Alfredo. Cinco años antes de que muriera le habían diagnosticado cirrosis hepática como consecuencia de la ingesta inmoderada de alcohol; no obstante el diagnóstico, nunca abandonaría el gusto de satisfacer aquella necesidad. En febrero de 1973, luego de una crisis de hemorragia, fue internado de gravedad por primera vez. Los excesos ejecutaron poco a poco la sentencia sobre el cuerpo del maestro dolorense.

El 25 de octubre de 1973 se inauguró el Centro de Convenciones de Acapulco, a la que acudiría José Alfredo Jiménez visiblemente deteriorado: “estamos muy mejorados, pero con muchos cuidados todavía, esperamos no volver a sentir esos momentos de angustia. Pues, no quiero dejarlos todavía, realmente”, manifestó. Ahí mismo entona en vivo la canción que le proporcionará fama a nivel mundial: *El rey*. Días después, volvió a aparecer aún más desmejorado en el programa televisivo Siempre en Domingo (probablemente el 11 de noviembre de 1973). Sería la última vez que se le vería con vida en televisión y, para cerrar la tragedia con heroicidad, ya presagiando su deceso, se despidió del evento cantando *Gracias*:

He ganado dinero
para comprar un mundo
más bonito que el nuestro.

Pero todo lo aviento
porque quiero morirme
como muere mi pueblo.

³³⁹ JIMÉNEZ GÁLVEZ, Paloma, *op. Cit.*, p. 8.

³⁴⁰ JUÁREZ, Alicia, *Cuando viví contigo*, Grijalbo, México, 2017, 1ª edición, p. 168.

Yo no quiero saber
que se siente tener
millones y millones.

Si tuviera con qué
compraría para mi
otros dos corazones.³⁴¹

El sábado 17 noviembre de 1973 volvió a ingresar a la clínica Londres. En los días siguientes caería en coma de la cual se repondría. Pero los daños, malestares, hemorragias y dolores intensos lo conducirían al final. Era la mañana del 23 de noviembre,

Respiraba con dificultad: tomaba aire y se detenía, lo retenía dentro de sí y lo soltaba lentamente. Cada vez tardaba más entre inhalar y exhalar. Eran pausas largas mientras pasaban las horas. El reloj marcaba las nueve con veinte minutos. Me paré a mirarlo de frente, estaba al parejo de él; mi mano estaba sobre su hombro. Inhalar, exhalar, inhalar, exhalar, inhalar... José Alfredo se estaba esforzando. Inhalar, exhalar, inhalar... ya no hubo más. Silencio.

Se había ido.³⁴²



Imagen 21. “Ayer a las 9:10 dejó de existir el renombrado compositor folclórico José Alfredo Jiménez, víctima de una deficiencia cardiaca provocada por una cirrosis hepática. El sábado pasado fue operado de urgencia y esta mañana sus restos serán llevados a Dolores Hidalgo, Gto., para recibir cristiana sepultura, tal como él lo pidió poco antes de morir en el cuarto 711 de la clínica Londres de esta capital.”

Excelsior, 24 de noviembre de 1973. Acervo de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Ciudad de México.

Y se fue. A los 47 años dejó un legado lírico y musical invaluable.

Al fin y al cabo, algún día el destino

³⁴¹ *Gracias*, grabada por JAJ el 18 de mayo de 1972.

³⁴² JUÁREZ, Alicia, *op. Cit.*, p. 277.

quiera o no quiera me ha de matar.³⁴³



Imagen 22. “FINALMENTE, UN ATAQUE CARDIACO SEGÓ LA VIDA DEL PROLÍFICO AUTOR GUANAJUATENSE – HOY RECIBIRÁ SEPULTURA”

El Sol de México, 24 de noviembre de 1973. Acervo de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Ciudad de México.

2. Yo compongo mis canciones pa' que pueblo me las cante

A pesar del aquel suceso, “me atrevo a afirmar que José Alfredo no murió; aunque se fue en 1973, ha estado presente en la cultura, en la vida de los mexicanos y de los extranjeros que se identifican como nuestros compatriotas al escuchar sus canciones”³⁴⁴. Definitivamente. Para entender las composiciones de un artista es preciso comprender el contexto en el que emergieron a la vivencia de quienes las perciben. Existen razones contextualizadas por las que el mexicano cantó, canta y cantará las canciones de José Alfredo; esos contextos son los que a continuación se intentan plantear como condiciones de la existencia de la creación musical del artista.

2.1. Rubén Fuentes

En el imaginario colectivo del pueblo mexicano, la lírica de José Alfredo Jiménez se identifica invariablemente dentro del estilo musical ranchero, el cual es propio de las zonas rurales y, en todo caso, suburbanas. El estilo ranchero, sin obviar esta afirmación, proviene del término «rancho», es decir, hace alusión a lo campestre, campirano, o agrícola; o bien, a

³⁴³ *Día nublado*, grabada por José Alfredo Jiménez el 26 de agosto de 1964.

³⁴⁴ JIMÉNEZ GÁLVEZ, Paloma, *Es inútil dejar de quererte, 50 años sin José Alfredo*, Madreditorial, México, 2023, p. 19.

lo propio de una ranchería, que bien podría entenderse como un conjunto desordenado y de estrato social bajo, o de viviendas tal vez rústicas dentro de las zonas rurales.

Esta relación intrínseca entre José Alfredo Jiménez y la música ranchera se debe principalmente a Mariano Rivera Conde, el director musical estelar de la disquera RCA Víctor. Al principio, el dolorense musicalizó su lírica con el trio Los Rebeldes cuyo estilo se podía calificar de bolero. Después, *Yo*, su primer fonograma fue armonizado por un conjunto que destacaba por tocar música de la Huasteca: Andrés Huesca y sus Costeños. Así, advierto que los inicios no estuvieron marcados por una música de corte ranchero.

Es preciso recordar que Rivera Conde, al escuchar las canciones de José Alfredo interpretadas en voz propia, lo designó como compositor, en primer lugar, de Miguel Aceves Mejía, caracterizado por grabar huapangos y música ranchera; después, le siguió Pedro Infante, Jorge Negrete y otros con más o menos el mismo estilo musical. Por lo tanto, el ranchero es un estilo musical al que José Alfredo Jiménez fue aventado casi involuntariamente, aunque evidentemente no le desagradaba. Es claro que su obra puede ser interpretada y musicalizada casi en cualquier estilo: bolero, pop, banda, música de cámara (incluyendo ópera), polka, vals, huapango, joropo, entre otros; de todo esto hay ejemplos documentados.

Ahora, como dije, José Alfredo Jiménez no tocaba instrumento alguno, así que era preciso que otro talento completara musicalmente su composición letrística. Señala Rubén Fuentes lo siguiente:

Tuve la fortuna de ser su amigo (de Jose Alfredo Jiménez) y de vestir y grabar todas sus canciones, tanto con él como con los cantantes más importantes que lo interpretaron, de México y algunos del extranjero. Y siento una gran satisfacción al comprobar que, a más de 30 años de su ausencia, cada día que pasa se le reconoce y admira más, y más.³⁴⁵

José Alfredo Jiménez daba la letra a sus composiciones, pero también daba la armonía y el ritmo; si bien carecía de instrucción musical, al menos se daba a entender con los músicos, intérpretes y el arreglista. No por nada Elena Poniatowska refiere de José Alfredo esto: “su creatividad asombra porque no sabía tocar instrumento alguno, silbaba o tarareaba su

³⁴⁵ FABELA GARCÍA, José Luis, *José Alfredo Jiménez. Qué bonito amor*, p. 21.

canción. Quienes supieron entenderlo agregaban la música para que quedara tal como él quería. Músicos e intérpretes se convirtieron en una especie de hada madrina”³⁴⁶. Así, Rubén Fuentes, al agregar estilo, melodía y arreglos, vestía sus canciones y les regalaba el toque musical suficiente, creando, en muchos de los casos, auténticas obras de arte: *Serenata Huasteca*, *Las llaves de la casa* y *Pedro «el herrero»*, son algunas muestras. Por ello, no se puede entender la obra lírica del maestro sin su complemento musical: Rubén Fuentes, su verdadero escudero y hada madrina.

La reseña de Rubén Fuentes Gasson que ahora se ventila se extrajo del sitio web oficial de la Sociedad de Autores y Compositores de México³⁴⁷. Nació casi un mes después de José Alfredo, un 15 de febrero, en Zapotlán, Jalisco. De su padre, Agustín Fuentes, músico de violín durante la Revolución Mexicana, y de su madre, Tommy Gasson, quien tocaba el piano, aprendió a ejecutar ambos instrumentos desde los siete años. En Guadalajara cursó la secundaria y la preparatoria, además de que fue en esa ciudad donde se formó musicalmente.

En 1944 se integró al Mariachi de Tecalitlán de Silvestre Vargas, ya en la Ciudad de México, primero como ejecutante violinista y, después, como productor, arreglista y director musical. Conoció a Mariano Rivera Conde quien lo invitó a colaborar como su asistente en la disquera RCA Víctor, hasta que fue también designado como director artístico.

Compuso más de 300 canciones; como solista, fue capaz de crear verdaderos himnos de la mexicanidad como *El son de la negra*. Pero también destacan algunas que creó en coautoría: *La bikina*, *Qué bonita es mi tierra*, *¿Sabes una cosa?*, *Cartas a Eufemia*, *Copa tras copa*, *Cien años*, *La verdolaga*, *La del rebozo blanco*, *El pecador*, entre muchas otras. Pedro Vargas, Javier Solís, Amalia Mendoza, Lucha Villa, Jorge Negrete, Marco Antonio Muñoz, José José, entre otros, interpretaron sus canciones.

La Sociedad de Autores y Compositores de México lo reconoció como «el alma musical de México». Recibió múltiples premios, pero su mayor reconocimiento fue el de haber concebido el mariachi sinfónico. En éste se propuso abandonar un estilo de corte caporal y sencillo, para incorporar trompetas, vihuela y guitarrón, dando potencia e

³⁴⁶ FLORES ESCALANTE, Jesús; DUEÑAS, Pablo, *op. Cit.*, p. 5.

³⁴⁷ “Rubén Fuentes Gasson” <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08213>. [Consultada el 24 de septiembre de 2024.]

internacionalización al sonido del mariachi; *Pedro «el herrero»*, es un ejemplo claro de este poderoso modelo musical vernáculo. Finalmente, Rubén Fuentes murió en la Ciudad de México el 5 de febrero de 2022, dejando como herencia artística, haber sido arreglista y director musical de casi todos los autores y cancioneros de la Edad de Oro en México.

Habiendo aclarado su influencia en las composiciones de José Alfredo Jiménez, es pertinente también precisar que no se analizarán los estilos que daban música a su obra; sino que, se limitara, de hecho, se ha limitado, a evocar únicamente su creación lírica, por tanto, es necesario dejar a tras la idea de lo «ranchero» como calificativo principal de su obra, al menos, por ahora. No se trata aquí de una antropología de lo ranchero.

2.2. Contexto histórico

El producto artístico del maestro surge en un contexto propio y único; éste, considero, tiene un doble sentido: uno histórico y otro vivencial. El contexto histórico es aquél de donde extrae los temas de su creación; este contexto, a su vez, se desenvuelve, primero, en uno de carácter personal, que está determinado por el reducto personal descrito en su semblanza biográfica: “la vida de José Alfredo es tema implícito y explícito de cada una de sus canciones; enamoramientos, separaciones, desgarraduras, demoliciones internas, culto al «darse en la madre» convertido en fiesta y perpetua celebración ambulante”³⁴⁸. Y otro, que es más extenso, uno de corte social. El vivencial, por otro lado, es ese impulso creador y se verá en el numeral subsecuente.

José Alfredo Jiménez nació y vivió sus primeros años durante lo que se llamó Guerra Cristera. Éste fue un conflicto armado propiciado por la «Ley Calles», que decretaba en el fondo la limitación y control de las manifestaciones del culto católico. En su infancia también viviría lo que fue llamada la Segunda Guerra Cristera, que tuvo verificativo entre 1934 y 1938, años entre los cuales resultaría su traslado a la Ciudad de México.

En 1939 da inicio, de hecho, la Segunda Guerra Mundial cuyos efectos para México fueron positivos. Las grandes potencias destinaban casi la totalidad de sus industrias a la producción de armamento, por lo que, para cubrir algunas necesidades vitales y no tan vitales de su

³⁴⁸ MONSIVÁIS, Carlos, *Amor perdido*, Biblioteca Era, México, 1978, 5ª edición, p. 97.

población, tuvieron que recurrir a otros países; asimismo, los trabajadores que encarnaba sus recursos humanos pronto se constituyeron como sujetos de milicia al frente de la guerra. En ese sentido, adquirieron por necesidad productos y mano de obra a otros países no involucrados directamente en el conflicto:

Al estallar la Segunda Guerra Mundial el gobierno estadounidense guió su política externa en función del apoyo que requirió de México. Primero necesitó el libre acceso a productos mexicanos, como el petróleo, minerales, algunas manufacturas y mano de obra, pues los trabajadores mexicanos ocuparían el lugar de los estadounidenses que partían al frente de la guerra.³⁴⁹

Otro efecto fue el hecho de que las industrias cinematográficas de los países, principalmente los involucrados (EE. UU., Inglaterra, Francia, Alemania, Italia y Rusia), direccionaron la elaboración de sus productos hacia temas bélicos; además que la celulosa, como material para generar las cintas, escaseó durante estos años.

De ambos sucesos fue beneficiario México. El primero incrementó el producto interno bruto en términos generales; lo otro, propició el nacimiento la Época de Oro del cine mexicano, porque al disminuir la producción cinematográfica en Estados Unidos la industria volteó hacia México. Los críticos coinciden en señalar que el estreno de la película *Allá en el Rancho Grande* en 1936, “cuyo origen brumoso es la ingenuidad de la vida campirana envuelta en canciones”³⁵⁰, marcó el inicio de esa época dorada que transitó sin mayor problema por la década de los años cuarenta. Ese producto fílmico proporcionó cierto aire de heroicidad al estrato rural: “en el cine mexicano el campo es el espacio por antonomasia donde creció y, en algún lugar, se mantiene la Revolución”³⁵¹.

La industria musical y la cinematográfica tuvieron un realce por aquel periodo, toda vez que conformaban los medios principales de distracción y proliferación de la cultura en México. En esta era cinematográfica manan las estrellas histriónicas más relevantes que ha producido este país: Pedro Armendáriz, María Félix, Dolores del Río, Emilio Fernández, Jorge Negrete,

³⁴⁹ HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia, *México. Una breve historia del mundo indígena al Siglo XX*, FCE, México, 2014, 2ª edición, 404.

³⁵⁰ MONSIVÁIS, Carlos, *Pedro Infante: Las leyes del querer*, Aguilar, México, 2008, 1ª edición, p. 71.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Mario Moreno y Germán Valdés, entre otros. Así concluyó esta década.

“Es difícil disociar los años cincuenta del encanto, el misterio y la hipocresía de una burguesía próspera”³⁵². En este lapso, José Alfredo desarrolló su obra temprana. Las transmisiones de la televisión mexicana iniciaron también al principio de esa década, en 1950 para ser precisos. Para 1952 ya existían tres canales (que al unirse formaron el Telesistema mexicano) que difundían contenidos culturales, familiares, lúdicos y tecnológicos a las principales zonas urbanas del país, pero también a muchas zonas rurales. En 1956 abundaban las antenas de recepción en los hogares mexicanos lo que dio como consecuencia que la industria del cine perdiera su fuerza, siendo relegada a un segundo término después del nuevo medio de comunicación: la televisión, por así decirlo, en vivo.

José Alfredo Jiménez fue un agraciado de la abundancia de la música y el cine. Es cierto, no fueron pocos los problemas que se le presentaron para relacionarse con el medio, sin embargo, una vez que fue contratado como compositor en la discográfica, su música se difundió, primero, a través de la radio y el material discográfico; segundo, por las películas producidas aún en la Época de Oro. No puede negarse el hecho de que la gran talla histriónica y vocal de Pedro Infante, Jorge Negrete y Miguel Aceves Mejía, difundida en radio y cine, contribuyó a la popularización de las composiciones de nuestro paladín lírico.

Al existir consumidores del producto que expelían los gigantes de la canción mexicana, se motivaba la producción y sobreproducción de constantes novedades líricas del joven compositor guanajuatense, al grado de que dichas figuras se disputaban el estreno de sus canciones. Esto mismo impulsó casi de inmediato la idea de que, aun careciendo de una voz y una presencia privilegiadas, José Alfredo grabara sus propias canciones y protagonizara películas, esto en el ocaso de la Época de Oro. Ya en los años posteriores, la televisión también fomentó el desarrollo de la popularidad del maestro, incluso antes de su muerte.

La postrimería de la época privilegiada del cine mexicano y el ascenso inminente de la televisión no cerraron el rumbo que se había trazado la industria artística para explotar el talento del maestro. Mientras tanto, él producía éxitos. La población urbana en ese tiempo

³⁵² GRUZINSKI, Serge, *La ciudad de México. Una historia*, FCE, México, 2017, 1ª edición, p. 29.

adquiere discos y consume la radio, televisión y teatro; la rural, a lo mucho, consume radio, y algunas presentaciones que sus ídolos les llevaban *in situ*, como el caso de la Caravana Corona, de la cual Paloma Jiménez Gálvez, hace referencia:

Por eso la Caravana Corona se extendía al teatro Blanquita, se bifurcaba por las carreteras de México para entrar en las entrañas de los más lejanos poblados, pero conservaba su corazón en la calle Vid 278, en la colonia Nueva Santa María, en la casa de mis padrinos Guillermo y Martha Vallejo. Desde ahí, sus latidos recorrían las arterias de nuestro país llevando alegría, cultura diversión y muchas cosas más a nuestra gente.³⁵³

El asunto es que la producción artística deja de ser negocio si no es consumida en todos los medios; si la población se encuentra inmersa en apuros financieros, difícilmente sacrifica el consumo de productos de primera necesidad por adquirir gustos culturales. Pues bien, el fenómeno económico y político denominado «Milagro Mexicano» (1954-1970) favoreció el crecimiento financiero de la población, generando, salvo las muy indignas excepciones, una mayor capacidad de adquisición de productos entre los que se encontraban la radio, la televisión, el cine y el teatro. Durante el tiempo que subsistió este fenómeno, aconteció el mayor esplendor de la carrera del maestro dolorense: giras, presentaciones, grabaciones, filmaciones, entrevistas, composiciones; pero también, juergas, fiestas, borracheras, amoríos, desvelos, penas y tristezas. Todo ello será tema de sus letras.

Por otro lado, José Alfredo Jiménez extrajo el sentido campirano de la nostalgia y la querencia por su tierra, Dolores Hidalgo, cuya región es eminentemente rural: “si su herencia mitológica es rural, su énfasis es plenamente urbano”³⁵⁴. De aquélla tomó conceptos propios como los caballos, los cocuyos, las montañas, los caminos, el campo, las flores, el pueblo, la pobreza, y los incorporó continuamente a su producto artístico. Mención aparte merecen las alusiones hacia el sol, las estrellas, el cielo, la noche y, principalmente, la luna; se sabe y es reconocido, que estos astros o elementos naturales se aprecian de mejor forma ante la ausencia de la contaminación luminosa que caracteriza los grandes orbes, en contraste con los pequeños pueblos: “José Alfredo tuvo un pie en ambos mundos”, señala Juan Villoro, y

³⁵³ JIMÉNEZ GÁLVEZ, Paloma, *Es inútil dejar de quererte...* p. 81.

³⁵⁴ MONSIVÁIS, Carlos, “José Alfredo Jiménez. ‘Les diré que llegué de un mundo raro’”, *op. Cit.*

abunda, “el propio José Alfredo trasvasó con destreza sus experiencias urbanas en símbolos campiranos”³⁵⁵.

El guanajuatense, a pesar de haberse instalado en la Ciudad de México desde aproximadamente los diez años, nunca abandonó la idea de radicar en Dolores Hidalgo para terminar sus días rodeado del ambiente natural que proporcionan la tierra y el arado. A pesar del carácter urbano en el que habitó casi toda su vida, no citó en sus canciones automóviles, tranvías, tumultos o edificios, acaso una vez evoca la calle y el ruido; nunca vanaglorió la riqueza o la opulencia. Añoraba, pues, el campo donde estuviera “alejado del bullicio y de la falsa sociedad”³⁵⁶. Una muerte insufrible obstaculizó su sueño.

2.3. Contexto vivencial

Vida, concepto éste tan reivindicado por Nietzsche cuando activaba su incisivo martillo.

La vida está conformada por vivencias; no hay vida sin vivencias. No se entiende una sin la otra. José Alfredo escribió acerca de su vida, de sus vivencias y, del mismo modo, las hacía y las daba. Una experiencia autopoyética al expresarse crea otra, y así sucesivamente. No cualquiera puede hacerlo, se requiere talento, genética y, sobre todo, vivencias. Si no vienen, es preciso buscarlas. Eso hace el artista que crea su mundo a través del arte: crea símbolos por medio de la forma simbólica, entonces, interpreta y crea el producto que es su mundo. Eso hizo el maestro en su lírica: expresaba sus vivencias y creaba otras. De esta manera, por ejemplo, se vive la experiencia de la escucha josealfredil, la cual se convierte en una vivencia: José Alfredo Jiménez era ante todo un artista y esto lo trataré de explicar, lo más concreto posible, con apoyo en la filosofía de la vida (o filosofía de la verdad) defendida por Friedrich Nietzsche.

Este filósofo alemán señala en el No. 790, de *La voluntad de poder*, que “la realidad llamada «artista» es por demás transparente”³⁵⁷. Heidegger entiende esto como que “ser artista es el modo más trasparente de la vida” y que “la vida es la forma del ser que nos es más conocida”³⁵⁸. Es decir, a través del artista es posible conocer la voluntad de poder que es,

³⁵⁵ VILLORO, Juan, “El filósofo sabía silbar” en JIMÉNEZ GÁLVEZ, Paloma, *Cuando te hablen de amor...*, p. 8.

³⁵⁶ *El hijo del pueblo*. Vid nota 98.

³⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poder*, Edaf, Madrid, 2006, 14ª edición, p. 525.

³⁵⁸ HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, Tomo I, Destino, Barcelona, 2001, 4ª edición, p. 75.

básicamente, lo que caracteriza la esencia del ser³⁵⁹. El artista transparenta al ente para acceder al ser; el arte, entonces, es un desocultamiento³⁶⁰ hacia la verdad (ἀλήθεια). Pero, ¿cómo es que el artista realiza esto?

El artista es sólo uno de los momentos de los que está constituido el arte. En este último existen dos perspectivas: la primera, vista desde el artista y, la segunda, desde el sujeto que contempla, el que tiene la vivencia (una vivencia *secundaria*, diría yo). Para Nietzsche resulta decisiva la primera perspectiva, pues el arte debe ser comprendido a partir del creador y productor y no desde el receptor. De esto se obtienen dos primeras proposiciones del arte en su pensamiento:

1. El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder.
2. El arte tiene que comprenderse desde el artista.

Pero Nietzsche va más allá, ya que dedujo que existen obras de arte que aparecen sin artista, así como hay otras obras que sí surgen de la manufactura artística de una persona. Por tanto, se puede inferir que existen dos sentidos en los que se percibe al arte en relación con el artista: en sentido estrecho, el artista es aquél que produce obras de arte; el otro sentido da pie a una tercera proposición:

3. El arte, es de acuerdo con el concepto ampliado de artista, el acontecer fundamental de todo ente; el ente es, en la medida que es, algo que se crea a sí mismo³⁶¹. (*autopoiesis*)

Dicho de otra forma, para Nietzsche, el arte es una forma de voluntad de poder, la más elevada de todas y, por ello, es el carácter fundamental del ente: el artista es un modo de la vida; y ésta es el mundo, es la totalidad de los entes que puedan existir. El mundo es un producto artístico cuya totalidad no proviene de la mano del artista.

Heidegger entiende que Nietzsche no quiso reducir, en términos absolutos, su teoría estética a una ontología por demás simplista, sino que en verdad había que entender al arte, en sus

³⁵⁹ HEIDEGGER, Martin, *op. Cit.*, p. 48.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

³⁶¹ Éstas, más “4. El arte es el contramovimiento por excelencia frente al nihilismo”; y “5. El arte tiene más valor que la verdad”, son las cinco proposiciones sobre el arte que interpreta Heidegger sobre la teoría nietzscheana, contenidas en su libro *Nietzsche*, publicado en 1961.

cinco proposiciones, como una verdadera estética de la cual partir hacia una teoría de la verdad.

Por lo anterior, Heidegger afirma que el preguntar nietzscheano por el arte es estético; por ello, “el arte se experimenta y se determina retrocediendo al estado sentimental del hombre del que surge y al que pertenece tanto la producción como el goce de lo bello”³⁶². Para explicar esto, Nietzsche inserta un concepto: el «estado estético», que se actualiza tanto en el que hace arte, como en el que contempla. Este estado tiene que ser por necesidad fisiológico: los estados sentimentales, o puramente anímicos, tienen efectos en los estados corporales que le corresponden. Es decir, la animosidad determina lo que el cuerpo hace. “El ámbito de los estados estéticos es precisamente la unidad indivisa e indivisible de lo corporal-anímico, o sea lo viviente, la «naturaleza» viviente del hombre”³⁶³. Por ello, el estado estético (que determina, asimismo, un estado artístico o no artístico), entendido como la unidad corporal-anímica, implica en cualquier caso una condición fisiológica. Y sobre esto Nietzsche aclara en *El crepúsculo de los ídolos*, lo siguiente:

Acerca de la psicología del artista. Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estético es imprescindible una condición fisiológica previa: la embriaguez. La embriaguez tiene que haber acrecentado previamente la excitabilidad de toda máquina: antes no se llega a arte alguno. Todos los tipos de embriaguez por más diferente que sea su origen, tiene la fuerza para ello: ante todo la embriaguez de la excitación sexual, la forma más antigua y originaria de la embriaguez. Igualmente, la embriaguez que aparece como consecuencia de todos los grandes deseos, de todos los afectos fuertes; la embriaguez de la fiesta, de la competición, de los accesos de valentía, de la victoria, de todo movimiento extremo; la embriaguez de la destrucción, la embriaguez bajo ciertas influencias meteorológicas, por ejemplo, la embriaguez primaveral; finalmente, la embriaguez de la voluntad, de una voluntad colmada y exuberante.³⁶⁴

En este sentido, el estado fundamental estético, el que hace posible toda creación artística, es la embriaguez, la cual se puede dar de diferentes maneras. Por otro lado, en *La voluntad de poder*, en el No. 792, Nietzsche igualmente hace referencia a la embriaguez, aunque también agrega otro estado, el del sueño (relacionado con lo apolíneo):

³⁶² HEIDEGGER, Martin, *op. Cit.*, p. 99.

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, Tomo II, Gredos, Madrid, 2014, p. 202.

Apolíneo-Dionisiaco. – De dos estados de ánimo surge el arte del hombre como una fuerza natural, disponiendo de él por completo; como síntesis de la visión y como consecuencia de lo orgiástico. Ambos estados de ánimo, aunque más débilmente; suelen encontrarse en la vida normal: en el sueño y en la embriaguez.

Pero entre el sueño y la embriaguez hay una diferencia, aunque los dos desencadenan en nosotros fuerzas artísticas, lo hacen de manera diferente. El sueño dispone a ver, a entrelazar, a poetizar; la embriaguez, a la pasión, a los gestos, al canto, a la danza.³⁶⁵

Aunque en la interpretación común de Nietzsche se señale que de la confrontación entre lo dionisiaco y lo apolíneo, como posiciones antagonistas, surge la creación del arte, lo transcrito en los párrafos anteriores sí que se opone a esto. La duda se resuelve en el *Crepúsculo de los ídolos*, cuando Nietzsche se pregunta: “qué significa el concepto-contraposición, introducido por mí en la estética, de lo apolíneo y lo dionisiaco, entendido ambos como tipos de embriaguez?”³⁶⁶.

Pues bien, Heidegger afirma que en la embriaguez, la que contiene lo dionisiaco y lo apolíneo, subsisten dos elementos ³⁶⁷: 1. El sentimiento de acrecentamiento de fuerza, consistente en “la facultad de ir más allá de sí, como una relación con el ente en la que el ente se experimenta de modo más ente, más rico, más transparente, más esencial”; es dejarse llevar por esa subida de ánimo; y, 2. El sentimiento de plenitud, que “se refiere a ese estar templado que se deja determinar de modo tal que para él nada es extraño ni nada es demasiado, que está abierto a todo y pronto”. Esto lleva a suponer a Heidegger un tercer sentimiento de la embriaguez en Nietzsche: “la compenetración recíproca de todos los acrecentamientos de todas las facultades de hacer y de ver, de recibir y de dirigir la palabra, de comunicar y de dejarse llevar”³⁶⁸. Con lo brevemente expuesto aquí, me parece que se pueden apreciar en Nietzsche dos cosas que me resultan necesarias para apuntalar este estudio.

Primero, que el arte es necesario para abrir al ente, para desocultarlo, es decir, para acceder al ser y tener conocimiento del mundo; el fenómeno «artista» se convierte, entonces, en un modo de vivir. Ése es el concepto de artista en un sentido amplio, cuya concepción no dista

³⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad...*, pp. 525 y vuelta.

³⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo...*, p. 204.

³⁶⁷ Cfr. HEIDEGGER, Martin, *op. Cit.*, pp. 103 y vuelta.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 104.

en absoluto de lo expuesto por Cassirer. Nietzsche afirma que “el mundo puede considerarse como una obra de arte que se engendra así misma”³⁶⁹. Esto, sustancialmente, es lo mismo que defiende Cassirer cuando afirma que el sujeto crea símbolos a partir de las percepciones, puesto que jamás llega a conocer el ente *en sí*, por tanto, crea constantemente su mundo a partir de los símbolos que nacen de las formas simbólicas; una de ellas es el arte. Mundo y símbolos se funden para dar origen al conocimiento del sujeto. En el caso de Nietzsche, el arte es la forma más acabada para llegar al desocultamiento del ente y acceder a la verdad del ser; en tanto que, para Cassirer, igualmente reconoce que hay otras formas de acceder a la verdad, aunque el arte no representa la manera más acabada.

Segundo, que la creación del arte, en relación con el sentido estricto de la noción «artista», únicamente es posible en el estado estético fundamental que es la embriaguez. El artista tiene consigo la facultad de poder-crear y con ello, su habilidad es convertir su experiencia de lo bello en un criterio determinante. La embriaguez, para ser claros, no se refiere a un estado pasajero de emborrachamiento, sino a un estado constante de excitación en la que, al dejarse llevar por la fuerza, crea las auténticas obras de arte. Es el impulso creador. Al margen de esto, no puede olvidarse que el estado estético también se actualiza en la persona que percibe la obra de arte; ésta, inevitablemente, ha de considerarse como forma simbólica para conocer el mundo a través de la creación de símbolos. La percepción de la obra se convierte en una vivencia.

Por eso, José Alfredo Jiménez es un artista, porque por medio de su creación artística, en un primer momento, crea e interpreta su mundo y, al hacerlo, proporciona a quienes perciben su obra elementos para interpretar el suyo; esto no guarda relación con una intencionalidad ética. En un segundo momento, su creación artística obedece a un impulso creador que proviene del estado estético fundamental. Éste conjunta una situación anímica-corpórea determinada, que proporciona la embriaguez, la cual no debe considerarse como una borrachera vulgar. Mas bien, se trata de una condición no pasajera por la que el artista se eleva a un plano de excitación que hace propicia la manufactura de la obra de arte; éste es el impulso creador.

³⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad...*, p. 525.

Ha sido un error continuo afirmar que la obra de José Alfredo Jiménez es producto de la borrachera vulgar; que el estado corporal etílico le proporcionaba la creatividad necesaria para elaborar canciones populares con sorprendente sencillez. Esto no es así. La embriaguez de la que habla Nietzsche es un poco más compleja: es un sentimiento que viene de muchas maneras, no necesariamente de la borrachera que al final es pasajera. Pensar que el germen de la creación artística del maestro es la burda embriaguez, sería tanto como inferir que cualquier persona en ese estado podría componer lírica de la manera en que él lo hacía. Lógicamente, esto no es posible.

Por otro lado, pero en esta misma línea discursiva, la inspiración josealfrediana la han atribuido a sus amoríos, unas veces logrados y, otras tantas, fallidos; en este punto, Nietzsche parece aceptar esa postura: “El sentimiento de embriaguez suele determinarlo un aumento de fuerza: es más fuerte en las épocas en que los sexos se acoplan: nuevos órganos, nuevas facultades, colores y formas nuevas; el embellecimiento es una consecuencia de la elevación de la fuerza”³⁷⁰.

Así, puede deducirse que el carácter artístico de la obra de José Alfredo Jiménez proviene de ese estado estético fundamental denominado sentimiento de embriaguez. La consecuencia inmediata de su obra, en un primer momento, es propia, por la que entiende su mundo ante la necesidad de hacerlo, tomando como tema sus vivencias; y, la segunda, involuntaria si se quiere, de crear arte cuya percepción funja como vivencia para los demás.

Ahora bien, si existe duda que la canción popular del guanajuatense no puede considerarse como una obra de arte, Nietzsche afirma lo siguiente:

Más, ¿qué es la canción popular...? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco; su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza: el cual deja sus huellas en la canción popular de manera análoga a como los movimientos orgiásticos de un pueblo se perpetúan en su música. Más aun tendría que ser demostrable también históricamente que todo periodo que haya producido en abundancia canciones populares ha sido a la vez agitado de manera fortísima por corrientes dionisiacas a las que siempre hemos de considerar como sustrato y presupuesto de la canción popular.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 527.

Para nosotros, la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía.³⁷¹

Sorprendentemente, el filósofo alemán ubica a la canción popular en un alto rango dentro de la creación artística; ésta, señala, es testimonio de la fuerza creadora artística que es prueba plena de la corriente dionisiaca que arrastra a un pueblo entero. La corriente dionisiaca de la que habla Nietzsche bien puede tratarse del gusto por «la fiesta», en los términos en que fue concebida por Octavio Paz.

Por lo anterior, percibo hasta aquí una sistematicidad en los conceptos que se han destacado en el presente estudio. Contrario a la falsa inclinación impuesta de enarbolar la muerte (ejemplificada por la resistencia a morir del axolote) el producto artístico de José Alfredo Jiménez, propiciado por el impulso creador de la embriaguez en la que aborda los temas vivenciales propios y de la mexicanidad, siempre afirmó la vida. Ahí radica la fuerza vivencial del arte del maestro, mismo que se plasma en la canción popular.

3. El filósofo sabía silbar

En un programa radiofónico del Instituto Mexicano de la Radio, difundido en 1995³⁷², el compositor yucateco Armando Manzanero responde a una pregunta que le plantearon sobre la importancia del maestro en la palestra musical vernácula: “pero, por supuesto que hacía falta un compositor, sobre todo con esa calidad, con esa filosofía tan popular, ¿no? Cuando uno escucha las canciones de José Alfredo, dice: ¡Dios Mio! Pero si este señor, todo lo que no hizo fue salir de una facultad de filosofía, por las cosas tan hermosas que dice.” Décadas después, Juan Villoro califica al guanajuatense: “filósofo popular, retrató la paradoja esencial del mexicano que aspira a la fiereza, pero que se quiebra ante unos ojos displicentes”.³⁷³

¿Por qué podría designarse a José Alfredo el carácter de filósofo? ¿Qué hace un filósofo? ¿Qué es un filósofo? En un estricto juicio sintético, un filósofo es alguien que filosofa, es decir, que hace filosofía. Definir o, si se quiere, conceptualizar la palabra filosofía, resulta una tarea, que después de haberla iniciado hace más de 2500 años, aún no se ha concluido.

³⁷¹ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, México, 2001, 1ª edición, p. 70.

³⁷² Programa radiofónico recopilado en el podcast Armando en la memoria, Episodio 20, «José Alfredo», audible en la plataforma Spotify, consultado el 30 de septiembre de 2024.

³⁷³ VILLORO, Juan, “El filósofo sabía silbar” en *op. Cit.*, p. 7.

Incluso esta afirmación tiene algo de falaz: seguramente la filosofía nació antes de las fechas de que tenemos noticia del primero al que consideramos filósofo. En fin, nadie sabe a ciencia cierta qué significa filosofía, pero todos la usan. Así hicieron y usaron Cassirer, Ramos y Uranga, a quienes les he considerado aquí como filósofos en sentido académico. Así también la usó Manzanero y Villoro cuando se han referido a José Alfredo como un verdadero filósofo.

A fuerza de estirar este estudio, y con el riesgo de hacer una afirmación estulta, pretendo ensayar acerca de lo que es la filosofía, para resolver la cuestión si el ilustre dolorense puede ser considerado un filósofo o no.

Acepto que quien hace filosofía se encuentra en un estado de excepción frente al común; hay, pues, una conciencia de sí y del contexto frente a la vida, al mundo, a la realidad, al universo, al ser o a los entes. Ocupo en esta parte como sinónimos todos ellos para referirme a la otredad que no soy yo (a excepción del idealismo radical hegeliano). La filosofía es una posición frente a lo demás, y consecuentemente, es una posición frente a la vida; es, entonces, un modo de vida porque la determina. Se puede leer, escuchar, estudiar, explicar y comprender la filosofía, pero como dice José Gaos “la filosofía se hace, no se comprende”³⁷⁴ y creo –como cuestión de fe que es lo único que no se me puede cuestionar– que hacer filosofía es vivir la filosofía de forma específica como un apego a la sabiduría continua y dirigente. La filosofía, entonces, es un modo de vida, distinta a lo ordinario (lo que sea que esto implique), en la que se es consciente y congruente con lo que reflexivamente se piensa.

Ahora, evoco a distintos personajes a quienes nadie les arrebataría el calificativo de filósofos; solamente son ejemplos de cuantos hay en la historia del pensamiento. Primero traigo a cuenta a Sócrates, quién para no aceptar una culpabilidad (no propia), eligió beber la cicuta congruente con su convicción de perseguir la verdad y de no mentir: es mejor sufrir una injusticia que cometer otra. Karl Marx aceptó con diligente resignación su pobreza para demostrar lo perjudicial y maligno del sistema socioeconómico capitalista; el trabajo físico no era lo de él, definitivamente. Friedrich Nietzsche transitó estoicamente por los estadios de la sífilis aceptando su destino y filosofando (viviendo) sin vacilación con singular desparpajo;

³⁷⁴ GAOS, José, “VII-Filosofía de la filosofía e Historia de la filosofía”, en *Obras completas*, UNAM, México, 1987, 2ª edición, p. 44.

hasta donde pudo, nunca renunció a su vida libertina en donde contrajo la enfermedad y murió en la locura. Gilles Deleuze, obedeciendo un impulso desesperado, no se sabe si por su enfermedad pulmonar, no eligió su muerte por la soga, por alguna pócima extraña, o por el arma de fuego; éste, fiel a desviarse de los parámetros de la normalidad romántica, eligió la defenestración como alternativa. Emil Cioran reclamaba que no había cometido pecado para existir, pero, sumiso, aceptaba que no tomar la opción de suicidarse era la forma más digna de vencer a la muerte; durante 94 años triunfó cotidianamente. Por último, Michel Foucault fue la voz valiente de los sin voz que se consideran diferentes. Entre los suyos habría adquirido la enfermedad que por aquellos días era desconocida pero humillante; ella lo llevaría a la muerte. Vivió como murió, aceptando la discriminación y el escarnio.

A estos seres del olimpo filosófico, y a otros muchos más, les consideramos cuasi héroes terrenales porque, al margen de poseer una mente lúcida para expresar elocuentes respuestas, fueron consecuentes con su pensamiento; aceptaron que su modo de vida no sería para nada fácil y la resolvieron estoicamente. Por eso están en ese podio; por eso se le considera seres míticos.

De esto destaco dos cuestiones, la primera, que aquéllos que consideramos filósofos tienen una tendencia reflexiva y, segunda, que son congruentes en su modo de vida. Supongo que por eso hay quienes consideran a José Alfredo un paladín de la filosofía; me adhiero a ese posicionamiento.

Partiendo del personaje de José Alfredo, ese pensamiento reflexivo del que hablo lo percibo desde dos aristas. Una interna que es consciente y directa. Ésta contiene en un primer lugar, una satisfacción propia, es decir, lúdica. José Alfredo se placía componiendo sus canciones. No implicaba en exclusiva un adminículo para desahogar su interioridad melancólica, lo hacía principalmente para satisfacer una necesidad misma del divertimento:

Canta, canta, canta,
que tu dicha es tanta que hasta Dios te adora.³⁷⁵

En qué estado anímico puede estar un mexicano que se alienta a sí mismo a cantar, sólo cantar, no importa qué cante. Si existe alguien que se atreva afirmar que la sola vociferación

³⁷⁵ *Canta, Canta, Canta*, grabada por JAJ, por primera vez, el 14 de octubre de 1953.

de su dicha puede ser admirada por Dios, tiene que ser desde el banco de la catarsis jubilosa, es decir, desde la satisfacción y la plenitud. En absoluto puede inferirse que su placer lo produce la relación intrínseca con la admiración que detonó su popularidad; eso es propio del sujeto urbanizado: no se puede ser falso. Ante todo, él es un hijo del pueblo y compone sus canciones para que el pueblo se las cante. Nada más. Otras canciones amenas pueden ser *Tu enamorado*, *El «siete mares»*, *El «mala estrella»*, *A la luz de los cocuyos*, y en general, todos los corridos³⁷⁶ de talante festivo (*De puro Veracruz*, *Corrido de Mazatlán* o *Martín Corona*).

En segundo lugar, conlleva un propósito de crear e interpretar el mundo, *su* mundo. Utilizó la forma simbólica del arte para radicarse y legitimarse en el entorno en el que se desenvolvía; fue la manera en que se apropió de un terreno donde podía pisar firme. Esos pasos le dieron sentido a su vida en un cosmos al que fue arrojado una vez que se le extrajo del reducto rural de Dolores Hidalgo, en contraste con la vida dinámica y «falsa» de la sociedad citadina:

Mar, llegaste hasta la orilla que Dios te señaló.

Mar, no puedes abarcar, aunque quisieras más que yo.

Mar, llegaste hasta la orilla que Dios te señaló

a quedarte tranquilo, tranquilo y quieto,

a pesar de tu grandeza y tu furor.

Pero esperas que el viento te acompañe,

y entre los dos formar una tormenta;

entre los dos hacer mil tempestades

y arrastrar a su paso lo que encuentran.³⁷⁷

En esta versificación que luce más como un conjuro, parece que el autor detiene metafóricamente la fuerza de la tormenta y del mar: el héroe se convirtió en Ometéotl sometiendo a Chalchiuhtlicue. Así como en el universo náhuatl los mitos buscan explicar y contener los fenómenos naturales, el dolorense decreta que su sola presencia basta para calmar la rudeza de la tempestad. Con su rima da sentido al símbolo del mar, que es lo

³⁷⁶ “El corrido en un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente en cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes”. (MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano*, FCE, México, 1973, 1ª edición, p. IX).

³⁷⁷ *Dios me señaló*, grabada por JAJ el 3 de marzo de 1962.

desconocido venido a su presencia (a la orilla); pero eso desconocido no viene sereno sino en movimiento (Ehécatl) convirtiéndose en violencia (Huitzilopochtli). José Alfredo domina las formas simbólicas. Ese estado de poder le permite contener y caminar apacible en una zona a la que fue arrojado sin voluntad; interpreta su nueva realidad y la transforma a su modo. Así se dio seguridad. De similar corte están *Al pie de la montaña*, *El silencio de la noche* o *La mano de Dios*.

La otra arista que detecto se caracteriza por ser externa, pero a diferencia de la otra, es inconsciente e indirecta. Un rasgo de este tipo de conducta reflexiva es que expone al otro lo que es el mexicano. El ser de éste, según Ramos, Paz y Bartra, tiene diversos rostros que mostrar, sea en el carácter rural o urbano. En ese sentido, el compatriota tiene un sentimiento de inferioridad, si no de soledad o de melancolía; como sea, es sentimental y siempre está cabizbajo, extraña su «patria» pequeña y por ello es nostálgico; no avizora en el mediano o largo plazo una mejoría (que provenga de afuera, desde luego) que lo saque de ese hundimiento pasional. Como no se sobrepone, se resigna a la derrota en general. Pero le queda una salida: la muerte o la máscara, que es una valentía machista que trae de suyo la borrachera y la violencia. De todo esto, como símbolos míticos de lo mexicano, José Alfredo hizo apología, y los paisanos se encargaron de legitimarla.

Si bien es cierto que el guanajuatense conscientemente pretende interpretar el mundo para sí por medio de la creación de sus canciones, también es que, en lo popular, al otro le expone lo que el mexicano es en realidad y, de hecho, éste lo asimila. Lo relevante es que lo hace a través de la lírica y, de cierto modo, de su música silbada. El mexicano en general expone todo lo que de suyo es por medio de un lamento que José Alfredo recoge formidablemente en su catálogo: ¡Qué suerte la mía!, dice (se trata de una mala suerte, desde luego):

Amor, amor sagrado,
así me lo habías jurado
ante una virgen, ante un altar.

Saliste igual que la otra.
Juraste muchas cosas
y al verme herido también te vas.

Qué triste agonía, tener que olvidarte queriéndote así.
Qué suerte la mía, después de una pena volver a sufrir.
Qué triste agonía, después de caído volver a caer.
Qué suerte la mía, estar tan perdido y volver a perder.³⁷⁸

En la primera estrofa se percibe la expectativa de un amor fiel y correspondido, el cual fue bendecido por Dios y la Virgen, que representan a dos de los personajes a los que José Alfredo les asigna la categoría de la fiabilidad. Como cualquier mexicano, estima que son seres en los que se puede confiar.

En la segunda estrofa hace referencia a la mala mujer de la cual Paz habla; es la traidora, la abierta, la activa y representa igual a la Malinche, causa de todos los males del mundo: lastima y después abandona.

A continuación, describe lo que es el mexicano y sus sentimientos permanentes: uno, las constantes tristezas y agonías de la pena por no tener al ser amado a su lado, además de la resignación por la necesidad de ese olvido. Dos, la queja atribuida a la mala fortuna que se ensaña siempre con el mexicano, ¡qué suerte la mía! Tres, las caídas que evidencian el permanente estado de inferioridad. El que cae mira de abajo hacia arriba al que está de pie. Y si es que está de pie, mira hacia el cielo reconociendo su estado de inferioridad perpetua: “Yo pa’riba volteo muy poco. Tú pa’bajo no sabes mirar”³⁷⁹. El último verso, al igual que en la constante caída, demuestra el sempiterno sentimiento de derrota: el mexicano aparte de perdido (extraviado), siempre vuelve a perder:

Y aunque digan que mi vida
es la vida de un borracho,
sin decencia ni moral.

Yo podré ser lo que quiera,
un perdido sin futuro,
pero a nadie le hago mal.³⁸⁰

³⁷⁸ *Qué suerte la mía*, grabada por JAJ el 30 de agosto de 1966.

³⁷⁹ *Tú y las nubes*, grabada por JAJ, el 14 de julio de 1954.

³⁸⁰ *Sin futuro*. Vid nota 11.

O bien:

Que soy un derrotado.
Que voy por este mundo
causando sentimiento
del que me ve vivir.
...
Que vivo en las cantinas,
que duermo donde quiera,
total, que soy un paria
que pronto va a morir.³⁸¹

Una segunda intención de su actividad reflexiva –dirigida hacia el otro– es el paliativo que contiene su lírica. Los versos josealfredianos causan efectos en la escucha del mexicano porque se identifica en el personaje que habla. Sus palabras se constituyen como paliativos que dan palmadas al que sufre. Resalta las más mexicanas de las características y las atiende.

La valentía, característica del macho que no se raja:

¡Silencio, corazón!
No grites tu dolor,
que no oiga que la llamas.

¡Aguanta, corazón!
Demuestra tu valor
que al palpar me matas.³⁸²

El orgullo, cuya posición se antepone ante cualquier vergüenza:

Tú ya conoces mi vida.
A veces me ando cayendo
y el orgullo me levanta.

Nací con alma de acero
y aunque de veras te quiero,

³⁸¹ *El derrotado*, grabada por JAJ el 20 de marzo de 1952.

³⁸² *Silencio corazón*, grabada únicamente por José Ángel Espinoza «Ferrusquilla».

te dejo que me abandones
nomás no llores si alguien te canta.³⁸³

También,

Ya pasó lo que nunca pensé que pasará.
Fueron tantas tus malas acciones
que no fue posible querer y llorar.

Comprendí que el amor que vivimos, nomás yo lo daba.
Y agarrando mi orgullo del suelo pensé en olvidar.³⁸⁴

La embriaguez, tratamiento purificador de cualquier dolor:

Más la verdad de la verdad es que te quiero
y me emborracho porque no tengo tu amor.³⁸⁵

Otro caso de borrachera es este auténtico himno de la cantina mexicana:

Estoy en el rincón de una cantina
oyendo una canción que yo pedí.
Me están sirviendo ahorita mi tequila;
ya va mi pensamiento rumbo a ti.

Yo sé que tu recuerdo es mi desgracia
y vengo aquí nomas a recordar:
qué amarga son las cosas que nos pasan
cuando una mujer que paga mal.

Quién no sabe en esta vida
la traición tan conocida
que nos deja un mal amor.

Quién no llega a la cantina
exigiendo su tequila

³⁸³ *Alma de acero*, grabada por JAJ el 2 de diciembre de 1955.

³⁸⁴ *Pasaste a la historia*, grabada por JAJ el 7 de octubre de 1958.

³⁸⁵ *La verdad de la verdad*, grabada por José Ángel Espinosa “Ferrusquilla”.

y exigiendo su canción.

Me están sirviendo ya la del estribo.

Ahorita ya no sé si tengo fe.

Ahorita solamente ya les pido:

que toquen otra vez la que se fue.³⁸⁶

Si los paliativos anteriores fallan, siempre quedará un último reducto: la muerte. Ésta puede ser propinada por el macho hacia el infractor (o infractora) de la lealtad; o bien, la que se ocasiona así mismo. Cualquiera de los dos casos son ejemplos de valentía: el mexicano nunca quedará mal parado. A él:

Yo no sé matar

pero voy a aprender.

Tengo que acabar

con ese querer

que te hace llorar.³⁸⁷

A ella:

Igual que como todos mis caprichos

la pena más amarga me envolvió,

con alguien que no quiero ni acordarme.

El día que más le quise, me dejó.

No pude resistir tanta amargura

y loco de dolor pensé en matar.

Allí le puse fin a mi aventura,

perdiendo por mi gusto mi gran felicidad.

Y hoy sé que no se juega con la suerte,

que hay que vivir la vida como nos venga ya.³⁸⁸

³⁸⁶ *Tu recuerdo y yo*, grabada por JAJ el 8 de agosto de 1952.

³⁸⁷ *Yo no sé matar*, grabada por JAJ el 5 de agosto de 1966.

³⁸⁸ *Mi aventura*, grabada por JAJ el 14 de octubre de 1971.

A sí mismo:

Sólo falta que tú me desprecies.
Sólo falta que tú me traiciones.
Pa' quitarme de plano la vida,
sólo falta que tú me abandones.

Mis amigos por fiel me dejaron.
Cuánto amor he tenido, me olvida.
Sólo falta que tú te me vayas
pa' quitarme de plano la vida.³⁸⁹

La última de las reflexiones caracterizadas por la intención externa de generar ánimo en el escucha, es la que deriva de la identidad entre José Alfredo y el ser mexicano. El autor se reconoce, se acepta y está orgulloso de ser mexicano. Quien lo escucha con la respetable identificación de su obra, igual se siente y se sabe mexicano, como mencionó Paloma Jiménez. Hay claros ejemplos de ello en diversas estrofas del dolorense, pero en particular quiero resaltar este intento de publicar airada y orgullosamente ese sentimiento nacionalista; *Así canta mi patria* es ejemplo, junto con estos versos cuya canción ya se había citado anteriormente:

Es el 15 de septiembre una fecha
que todos los mexicanos recordamos con honor.
Es el día que levantamos la bandera más bonita.
Es el día que celebramos lo que Hidalgo principio.

Que repiquen las campanas de Dolores
y al compás de los acordes de nuestro himno nacional.

¡Viva México! gritemos,
que aunque estemos como estemos
no nos echamos pa'trás.³⁹⁰

³⁸⁹ *Te vas o te quedas*, grabada por JAJ el 15 de octubre de 1971.

³⁹⁰ *15 de septiembre*. Vid nota 179.

Aunque luzca evidente, se precisa hacer un comentario de estas estrofas. Destaca la honorabilidad que implica ser mexicano, esto, a su vez, involucra una afinidad con la pertenencia a una estirpe y territorio propios, es decir, existe un arraigo con eso que se llama México. No es únicamente una nacionalidad como elemento de la personalidad del orden civil, sino lo que todo ello conlleva y que se manifestó al principio de este capítulo.

El mexicano, como sujeto civil, tiene como símbolos de unión y de pertenencia la bandera y el himno nacionales, y esto lo recalca el compositor guanajuatense. Evoca la Independencia cuando menciona a su iniciador, Miguel Hidalgo; ese proceso violento es, desde luego, un mito más de la mexicanidad. Por último, no obstante el fracaso de las aspiraciones mexicanas (la derrota, el abandono, la tristeza, soledad, inferioridad y otros tantos rasgos) es necesario gritar ¡Viva México! con orgullo, como antaño lo hacían los mexicas: ¡Me-xíhc-co. Me-xíhc-co. Me-xíhc-co! Aquellos «vivas» son reminiscencias del periodo prehispánico que José Alfredo rescata.

Ahora bien, las vías sobre las que se posa la reflexividad del cantautor, tanto interna como externa, son las formas simbólicas. El mito resalta cuando lo trae a cuenta en diversas canciones: la Conquista al invocar al tlatoani Cuauhtémoc en los versos ya mencionados; la Independencia cuando refiere el inicio convocado por Hidalgo; el mito del edén perdido del pueblo añorado, el mito de la Virgen de Guadalupe, y el del conflicto eterno del Sol contra la Luna.

La religión despunta en la obra de José Alfredo; en 46 canciones hace mención textual del ser superior Dios, es decir, casi el veinte por ciento de sus composiciones. Otras tantas que no hacen mención expresa, se considera que fueron compuestas con un sentido totalmente místico, tales como *Oí tu voz* y *Las ciudades*. Por eso resulta importante señalar que la religión es una de las formas simbólicas a las que recurre con mayor frecuencia. La Virgen también es citada en 4 canciones, en contraste.

Por cuanto hace al lenguaje como forma simbólica, José Alfredo lo utiliza de forma maestra para darse a entender con palabras que únicamente son comprendidas por sus compatriotas, creando así el mundo específico del mexicano; no crea palabras, pero usa la castellanía con un sentido netamente mexicano. Por último, está el arte. Poniatowska y Monsiváis le

atribuyen la calidad de poeta a José Alfredo. No se puede estar en desacuerdo que sus versos, así como la poesía «académica», si bien son diferentes, son productos estéticos. Monsiváis, al respecto, afirmó: “al hablar de la poesía popular de José Alfredo no hablo de literatura en sentido estricto tradicional, por lo indesligable de letra y melodía, y por no ser ésta en lo mínimo la intención del autor”³⁹¹. Particularmente no estoy de acuerdo con ello, poesía es poesía, sea popular o académica, no hay medias poesías. En este punto es preciso resaltar lo mencionado en la introducción de esta investigación por cuanto hace a lo dicho por Savater respecto del «José Alfredo poeta», o bien, el argumento plasmado ahí mismo relativo al premio nobel otorgado a Bob Dylan por la Academia Sueca, y la canción popular como creación literaria. Monsiváis quizá haya mostrado algún tipo de descontento por ambas cosas.

Por otro lado, se ubica el realce artístico que Nietzsche concede a la canción popular dentro de la obra artística humana. Sea por medio de la poesía o la canción es evidente que José Alfredo Jiménez es un hacedor de arte, es un artista tal cual y por medio de ello, crea su mundo y da sentido al de otras personas mexicanas. Recordando que Nietzsche es un ejemplo claro de poeta-filósofo y por las razones expuestas un tanto básicas, considero a José Alfredo como un filósofo y un artista a la vez: un filósofo, como dice Juan Villoro, que sabía silbar para hacer música y que poseía la imaginación lírica suficiente para versificar.

Aparte de la tendencia reflexiva en sus composiciones, también fue congruente en su modo de vida. Por ello, considero que se le puede proporcionar el calificativo de filósofo: la filosofía, sobre todo, se vive.

A finales de 1968, José Alfredo sufrió un desmayo mientras realizaba un especial televisivo representando a un personaje «Rosendo», en San Miguel de Allende³⁹². Al terminar las grabaciones del programa en dicha locación fue trasladado a la clínica de Las Américas, en la Ciudad de México. Durante el internamiento que duró algunos días, fue diagnosticado con cirrosis hepática derivado de la ingesta inmoderada de alcohol asociada con el alto volumen de trabajo y continuos desvelos. Luego del severo tratamiento, se le prohibió el consumo de cualquier bebida que contuviera alcohol, además de que se le exigió tener una vida ordenada.

³⁹¹ MONSIVÁIS, Carlos, “José Alfredo Jiménez. ‘Les diré que llegué de un mundo raro’”, *op. Cit.*

³⁹² *Cfr.* JIMÉNEZ GÁLVEZ, José Alfredo, *op. Cit.*, p. 204.

Según las afirmaciones de Alicia Juárez, así como las de sus hijos, Paloma y José Alfredo, ambos de apellidos Jiménez Sandoval, ciertamente renunció a la bebida por algunos meses. Pero un hombre como él, con fuerza de voluntad y actitud frente a la vida, siempre regresa a las costumbres sean saludables o no. La vida de bohemio no lo abandonó; ni él a ella. Fiestas, amores, música, desvelos, perdición, fueron sus aliadas en la creación artística, y no iba a desdeñarlas. Esa manera de encarar su suerte fue temeraria y las consecuentes vivencias se constituyeron también en temas de sus canciones.

Porque la vida está compuesta de vivencias, él forjó las suyas bajo los cánones de una conducta destinada a la muerte prematura. Sabía de ese destino cuya inexorable llegada vendría acompañada de un padecimiento doloroso y lastimero impropio de un rey, pero sí de su pueblo. Nunca renunció del todo a dirigir su vida hacia ese puerto perturbado y desgarrador por medio de la ruta más dionisiaca. Esa ruta no lleva a un puerto sosegado e indolente; Nietzsche y Foucault lo supieron. Lo aceptó, no con resignación sino con gusto; así lo dijo en *Sin futuro*: “¿Qué voy a hacer?, si, aunque cambie de camino, yo ya sé que mi destino es tomar y padecer.”

A una persona que logra alineación entre su inquietud reflexiva y su posición frente a la vida, no se le puede negar el honroso calificativo de filósofo: no comprendió la filosofía, él la hizo, tal cual Gaos recomendó. La hizo silbando, alguien que, milagrosamente, apenas terminó su instrucción primaria a los diecisiete años.

4. Ay, compadre José Alfredo, ¡qué triste ando!

Así se lamenta Pedro Infante a la mitad de su pista grabada de la canción *Tú y las nubes*. Este sinaloense tiene un lugar especial para José Alfredo Jiménez; grabó 44 de sus canciones, es decir, casi todo lo que había escrito el autor antes de la muerte del ídolo en Mérida, en 1957. Con su gracia, presencia, voz y roncada, Infante aderezó esos temas consolidando su mito e impulsando el de José Alfredo al imaginario popular mexicano. Monsiváis refiere que “si Infante no es el mejor intérprete de la extraordinaria poesía popular de José Alfredo, sí es el

que canta desde la «épica sordina³⁹³» (la hazaña en voz baja que nombró perdurablemente López Velarde).»³⁹⁴

Esa frase del ilustre ídolo no tiene algo novedoso o particular si es exclamada en alguna cantina de México, o en cualquier otro lugar lastimero del país. Para esta investigación, la frase es una muestra inequívoca de lo que la canción popular josealfrediana provoca en el sentimentalismo mexicano; éste, entre otras cosas, es un ser sentimentalmente triste. José Alfredo también canta a esa tristeza y a otras tantas cosas.

El mexicano se substituye en el personaje que describe en la historia de sus canciones por una razón principal: él interpretó y creó un mundo mexicano específico. El cantautor endulzó la realidad externa de sus paisanos e hizo más llevaderos sus sentimentalismos, sus penas y sus pesadumbres. Por eso, a veces incluso inconscientemente, el mexicano canta sus versos porque da sentido a su vida. Ambos se identifican en los mismos mundos porque también crean y manejan los mismos símbolos; el producto musical de nuestro héroe se sustenta en la utilización de símbolos netamente mexicanos.

Hizo suyos conceptos como Dios, la Virgen, el caballo y el perro; las montañas y los caminos, y otros elementos pertenecientes al medio rural, como el pueblo; la pobreza, el vino, la muerte e incluso, la mujer, y los incorporó continuamente a su producto artístico convirtiéndolos en símbolos propios. Otros son las alusiones hacia el sol, el mar, las estrellas, el cielo, la noche y, principalmente, la luna. Esta última la exaltó como un símbolo relevante en sus composiciones para determinar principalmente la mexicanidad en ellas.

4.1. Símbolos culturales mexicanos en su lírica

Existe la idea completamente falsa de que escribió cerca de mil canciones; otros cálculos más conservadores afirman que fueron cuatrocientas. Él mismo aseguró que su repertorio es de alrededor de 300 composiciones³⁹⁵. En el libro *Y sigo siendo el rey*³⁹⁶, citado con anterioridad, señala que se encuentran registradas 228 canciones ante la Sociedad de Autores y

³⁹³ Según la Real Academia Española, «sordina» es una pieza pequeña que se pone en algunos instrumentos para disminuir la intensidad y variar el sonido.

³⁹⁴ MONSIVÁIS, Carlos, *Pedro Infante...*, p. 173.

³⁹⁵ ALVARADO, Alejandro, “Pesar por la muerte de José Alfredo”, *op. Cit.*

³⁹⁶ FLORES ESCALANTE, Jesús; DUEÑAS, Pablo, *op. Cit.*, p. 154.

Compositores de México, aunque en la lista que proponen resultan 232 melodías. En una entrevista, su hijo José Alfredo Jiménez Gálvez asegura que fueron en total 236 canciones, incluyendo aquéllas que no están registradas. Algunas más están contenidas en una libreta de sonetos que obsequió a su esposa Paloma Gálvez con motivo de un cumpleaños. Tomo como base las 232 canciones que son de las que existe constancia documentada.

Dentro de su colección musical existen personajes –o símbolos– a los cuales nunca les retira su aprecio ni su respeto por la fidelidad que demuestran: Dios y la Virgen; el caballo y el perro. Habíamos dicho que en 46 ocasiones cita a Dios en sus composiciones y en cuatro de ellas lo refiere en el título mismo (*Arrullo de Dios*, *Dios me señaló*, *La mano de Dios* y *Pídele a Dios*); aquí dejo dos ejemplos de los más evidentes respecto de esa veneración que le profesa y de su complicidad en la desgracia:

Es por eso que he venido
a reírme de tu pena,
yo que a Dios le había pedido
que te hundiera más que a mí.

Dios me ha dado ese capricho
y he venido a verte hundida,
para hacerte yo en la vida
como tú me hiciste a mí.

Ya lo ves como el destino
todo cobra y nada olvida.
Ya lo ves como un cariño
nos arrastra y nos humilla.

Qué bonita es la venganza
cuando Dios nos la concede.
Yo sabía que en la revancha
te tenía que hacer perder.³⁹⁷

Y,

³⁹⁷ *Cuando el destino*, grabada por JAJ el 24 de mayo de 1951.

Pídele a Dios que no te haga llorar, allá donde te fuiste.
Pídele a Dios que no te haga infeliz, que no te vuelva triste.
Yo ya te perdoné y él te va a perdonar, tranquilamente.
Yo te quiero mirar viviendo en un altar una vida decente.

Pídele a Dios que nunca, nunca, te abandone.
Pídele a Dios, que siempre, siempre, te perdone.
Que te encuentres al fin, en este mundo cruel, la vida soñada.
Que yo te oiga reír, aunque ya para ti no valga nada.³⁹⁸

En el primero de los ejemplos, Dios todopoderoso es ese Ser supraterrrenal que le permite vengarse y que cumple caprichos del mexicano, eso sí, valiente; es netamente el lenguaje mítico donde el autor conmueve la voluntad del Ser superior mediante decretos fervorosos. En el segundo, Dios es compasión y perdona a la mala mujer por petición del deshonrado. Así como las estrofas citadas existen otras múltiples referencias que no hacen más que consolidar la idea de que entre José Alfredo (o cualquier mexicano) y Dios existe una complicidad caprichosa.

Un caso más es de la Virgen. La alude tan sólo en cuatro canciones y únicamente en una la evoca en el título: *Virgen de Zapopan*. En estas composiciones se permite ver, al igual que en los mitos de la madre virgen, que el autor la considera su propia madre y solicita de ella su consuelo y cariño, como ejemplo:

Virgencita del cielo
mira cómo tengo el alma.
Hoy que busco consuelo
dame un poco de calma.

Tú sabrás que mi vida
ya no entiende de razones.

Virgencita del cielo
ya no tengo ilusiones.

...

Virgencita del cielo,
yo también soy hijo tuyo.

³⁹⁸ *Pídele a Dios*, grabada por JAJ el 5 de agosto de 1966.

Dame ya tu consuelo
hoy que sufro en el mundo.³⁹⁹

Además:

Virgencita de Zapopan
que me has visto padecer,
déjame llorar de pena
por si no te vuelvo a ver.

...

Virgencita de Zapopan,
cuídame pa' no caer.⁴⁰⁰

A lado de estos dos seres celestiales, otros personajes que tienen los adjetivos de fieles y cómplices a los cuales guardar cierta reverencia, son el caballo y el perro. El símbolo del caballo significa, más o menos, la determinación y la victoria; es también la aventura y la libertad. En José Alfredo no tiene distinto significado y lo emplea como medio para atravesar el inhóspito terreno de la culpa, la traición, la tristeza y la mala suerte; así se le percibe en *Bonito caballo blanco*, *Caballo blanco*, y *Te solté la rienda*, donde asemeja la libertad del animal con la ruptura de una relación amorosa. Otras seis canciones más hacen alusión al caballo, pero únicamente en las dos citadas lo incluye en el título:

Bonito caballo blanco
que me acompañas en mis batallas.
Ahorita que estás tranquilo
nadie sospecha de tus agallas.

Corriendo por la llanura
cruzas y cruzas entre las balas.
Parece que, de las patas, caballo blanco,
te salen alas.

Te quiero mucho, caballo blanco
por la bravura de tus hazañas.
Eres calmado en las aguas mansas

³⁹⁹ *De tanto amar*, grabada por JAJ el 2 de diciembre de 1955.

⁴⁰⁰ *Virgencita de Zapopan*, grabada por JAJ el 23 de diciembre de 1953.

y en el combate tienes tus mañas.⁴⁰¹

Y el famoso corrido de *El caballo blanco* por el cual metafóricamente hace alusión a un vehículo automotor de su propiedad Chrysler Imperial⁴⁰², color blanco, que los trasladó desde Guadalajara a Ensenada, en medio de peripecias y aventuras:

Éste es el corrido del caballo blanco
que en un día domingo feliz arrancara.
Iba con la mira de llegar al norte
habiendo salido de Guadalajara.

Su noble jinete le quitó la rienda,
le quitó la silla y se fue a puro pelo.
Cruzó como rayo tierras nayaritas
entre cerros verdes y lo azul del cielo.⁴⁰³

Otro de los seres terrenales que sirve de compañía para transitar sobre la desdicha mexicana y en el cual confía plenamente es el perro. Es de todos sabido que el símbolo del can denota lealtad, protección y bondad. Pues bien, nuestro cantautor, para galardonar a La Piedad, Michoacán, donde a finales del 1967 había sido sujeto de proverbial hospitalidad y amabilidad, prometió elaborar un tema donde se mencionase aquella ciudad⁴⁰⁴. De su imaginación nacieron las coplas de *El perro negro*, en las cuales resalta las virtudes de la nobleza, la bravura y la protección:

Al otro lado del puente
de La Piedad, Michoacán,
vivía Gilberto, el valiente,
nacido en Apatzingán.
Siempre con un perro negro
que era su noble guardián.
...
Allí estaba echado un perro

⁴⁰¹ *Bonito caballo blanco*, grabada por JAJ el 17 de agosto de 1967.

⁴⁰² Cfr. AZANZA JIMÉNEZ, José, *Mis vivencias con José Alfredo Jiménez*, Dávalos Hermanos, León, Guanajuato, 2018, 5ª edición, p. 119.

⁴⁰³ *El caballo blanco*, grabada por JAJ el 10 de junio de 1960.

⁴⁰⁴ Cfr. AZANZA JIMÉNEZ, José, *op. Cit.*, p. 123.

sin comer y sin dormir.
Quería mirar a su dueño
no le importaba vivir.

Así murió el perro negro,
aquél enorme guardián,
que quiso mucho a Gilberto
y dio muerte a don Julián.⁴⁰⁵

Otros de los animales que se entienden como símbolos en su obra son las aves. En su lírica abundan principalmente las palomas y, en una pieza, las gaviotas y los gavilanes. Las palomas son símbolos de paz y espiritualidad; la fidelidad y el matrimonio. La alusión a las palomas quizá se haya implantado en su mente para contrarrestar simbólicamente sus disturbios amorosos; a su esposa, Julia Gálvez, le puso el sobrenombre de «paloma». En el trajín histórico de la nación mexicana, desde la dominación mexica hacia los demás pueblos prehispánicos, el hecho violento de la Conquista; la guerra de Independencia y de Reforma, hasta la Revolución mexicana, la paz es un anhelo constante. José Alfredo logró colocar el símbolo de la paz de manera por demás artística en temas sentimentales como beligerantes: le dio a este símbolo ritmo, tonada y verso, ubicando canciones icónicas en el imaginario colectivo de los compatriotas. En cinco canciones evoca el vocablo de la paloma, una de ellas, dedicada expresamente a su esposa Paloma Gálvez: *Paloma querida*.

Si es que te marchas, paloma blanca,
alza tu vuelo poquito a poco.
Llévate mi alma bajo tus alas
y dime adiós a pesar de todo.

Cuatro caminos hay en mi vida
¿cuál de los cuatro será el mejor?
Tú que me viste llorar de angustia,
dime, paloma, ¿por cuál me voy?⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ *El perro negro*, grabada por JAJ el 26 de diciembre de 1967.

⁴⁰⁶ *Paloma querida*, grabada por JAJ, primero el 10 de octubre de 1951, la segunda, el 19 de diciembre de 1968.

En la producción artística estudiada, también resaltan otras aves como las gaviotas y los gavilanes. Respecto de las gaviotas, que representan la compañía de quien navega mar adentro, está *Cuando vuelan las gaviotas*⁴⁰⁷:

Cuando vuelan las gaviotas
yo quisiera irme con ellas
y las fuerzas se me acaban.

Por otro lado, se tiene en *Los gavilanes*⁴⁰⁸, un ave que significa la valentía y la justicia:

Vuelen, vuelen, gavilanes
y no dejen de pelear,
que la suerte de los pobres
en sus manos va a quedar.

Ahora, luce oportuno traer a cuenta los elementos rurales que resurgen como símbolos en la obra josealfrediana: el campo, los caminos y la montaña. Con Bartra, el campo, el medio rural, conforma el mundo subvertido del cual fueron despojados los nuevos héroes post revolucionarios: el indio agachado o su símil, el campesino. En la biografía apretada se puso de manifiesto que el autor nunca pudo desprenderse de la añoranza por el campo. El pueblo de Dolores es el paraíso de cual fue expulsado por el destino. Así, arribó a la urbanidad moralmente falsa de la Ciudad de México. Por ello, las memorias que hace del medio rural enaltecen un mundo raro concentrado en el interior de la Nación fuera de las grandes ciudades: *Como un criminal*⁴⁰⁹, *Camino de Guanajuato* y *Camino de Sacromonte*, son ejemplos consistentes, pero *Pueblo chico* lo cito en este punto porque allí se evidencia el afecto que tiene por el campo:

Se fue quedando atrás,
llena de luz,
la gran ciudad.

⁴⁰⁷ Grabada por JAJ el 4 de marzo de 1969.

⁴⁰⁸ Grabada por JAJ el 25 de febrero de 1955.

⁴⁰⁹ “Por praderas, montañas y valles /voy huyendo como un criminal, /añorando el pueblito querido/ que tantos recuerdos me supo dejar”. Grabada por JAJ el 27 de marzo de 1951.

Nos fuimos a buscar
hasta encontrar
un pueblo chico.

Queríamos nuestro amor
para los dos
cerca del mar.⁴¹⁰

Queríamos despertar
bajo de un sol
limpio y bonito.

No fue posible amar
en la ciudad
por mil motivos.

Esta dualidad mítica urbana-rural, presentada por Bartra, se comprueba con esta composición de José Alfredo. Adicional a lo anterior, es menester recordar que la montaña es un símbolo natural relevante en el pasado prehispánico. Las formas de los templos o cúes figuraban a las montañas que tenían además cualidades sagradas. Por esa razón, se les rendían un culto especial celebrando algún ritual sobre ellas o asignándolas como moradas de alguna deidad importante.

Lo primero que se viene a la mente es Coatepec⁴¹¹ (*coatl*, serpiente; *tepetl*, cerro o montaña), lugar donde se hallaba aquel templo que aseaba Coatlicue al momento de ser preñada por una pluma; este mismo sitio es el del nacimiento de Huitzilopochtli y, en consecuencia, el de la muerte de Coyolxauhqui. Al Templo Mayor de Tenochtitlán, en cuyas ceremonias se rememoraba este evento beligerante, se le conocía también como Coatepec. Otra cosa es la relativa al cerro de Tepeyac, residencia hierática de Tonantzin, que era el destino de peregrinaciones que se realizaban incluso antes de la llegada de los castellanos. Una más, el

⁴¹⁰ Grabada por JAJ el 18 de diciembre de 1969.

⁴¹¹ Estas referencias fueron extraídas del artículo YAMIL GELO, Eduardo, “El cerro Coatepec en la mitología azteca y Templo Mayor, una propuesta de ubicación”, visible en [file:///D:/Users/Jnavaq/Downloads/admin.+AR047 Tejeda+Monroy 15.pdf](file:///D:/Users/Jnavaq/Downloads/admin.+AR047%20Tejeda+Monroy%2015.pdf). [Consultada el 10 de octubre de 2024.]

Huizachtépetl (Cerro de los huizaches, o mejor conocido como Cerro de la Estrella), en donde se conmemoraba cada 52 años la “*xiuhmolpilli* (atadura de años) que significaba por un lado, dar por acabado un tiempo y por otro, el inicio de un ciclo y el momento del nacimiento del sol y renacimiento del mundo”⁴¹²; dicha fecha acontecía al coincidir los calendarios solar o *xiuhpolhualli*, y el ritual o *tonalpohualli*.

Quizá, con cierto grado de inconciencia, José Alfredo tomó a la montaña, con su simbología sagrada, y la insertó en múltiples ocasiones en sus composiciones. En ellas reconoció su notabilidad y su misticismo:

Por la lejana montaña
va cabalgando un jinete;
vaga solito en el mundo
y va deseando la muerte.⁴¹³

También:

Yo sé que debo cantar con toda mi alma
para esta gente que es puro corazón.
A ver si llega mi canto a la montaña
y hasta en el faro se escuche mi canción.⁴¹⁴

La montaña, como símbolo propio del campo, es citado por el maestro dolorense en otras ocasiones más como en *Al pie de la montaña*, *Una luna para ti*, *Camino de Guanajuato* y *Como un Criminal*. Así como ésta, existen diversas evocaciones al medio rural donde supuestamente radican aquellos sujetos sobre los que la inferioridad y soledad dejan caer su fuerza, y que son herencia de la Conquista y la Revolución, como según proponía la filosofía del mexicano del Siglo XX. Sobre esos seres infortunados puso también su atención el maestro.

⁴¹² Cita tomada de ZÚÑIGA BARCENAS, Beatriz, “Sepulcro de los años, xiuhmolpilli y la ceremonia del Fuego Nuevo”, visible en https://lugares.inah.gob.mx/es/inicio/opinion/14626-sepulcro-de-los-a%C3%B1os.-xiuhmolpilli-y-la-ceremonia-del-fuego-nuevo-14626.html?lugar_id=444. [Consultada el 10 de octubre de 2024.]

⁴¹³ *El jinete*; la primera vez la grabó JAJ, el 25 de noviembre de 1952; la segunda, el 24 de agosto de 1961.

⁴¹⁴ *El corrido de Mazatlán*, grabada por JAJ con la Banda Sinaloense El Recodo, el 23 de agosto de 1968.

Ya había hablado de los mitos mexicanos *metadiscursivos*, pero antes de proseguir con la línea argumentativa, me gustaría destacar aquí lo respectivo a la inferioridad y la soledad desde el punto en que lo aborda José Alfredo Jiménez, porque lo amerita según lo que se dijo del medio campirano.

Sea con el propósito que sea, cierto es que la inferioridad existe: es un mito por el que el mexicano interpreta su exterior y justifica su conducta. Los frescos de Rivera, Siqueiros y Orozco parecen demostrarlo: ubicaron al prototipo del mexicano (indígena, campesino u obrero) en la parte inferior de sus pinturas. José Alfredo Jiménez también lo exterioriza en su obra, pero muestra otra perspectiva de inferioridad: el del mexicano masculino colocado en un plano inferior sólo con respecto al de su amada.

¿Quién te ha querido en la vida más que mi pecho?

¿Quién te siguió por el mundo más que tu sombra?

¿Quién aguantó tanto insulto y tanto desprecio?

Yo que llevaba en el alma calor de sobra.

Sé que te sigo queriendo más que cualquiera.

Sé que hasta el último beso voy a llorarle.

Pero no voy a pasarme la vida entera

arrodillado a tus plantas como un cobarde.⁴¹⁵

En estos versos pueden distinguirse dos planos de interlocución. En el primero se asume como inferior. El macho mexicano entabla un diálogo de reproche con su amada que, en este caso y como en la mayoría de las veces, es una «mala mujer» a la manera de Paz: “¿quién aguantó tanto insulto y tanto desprecio?”, le reclama. En otro plano, se dirige a un interlocutor en igualdad de circunstancias que puede ser desde su conciencia hasta algún amigo (otro macho) con similar padecimiento: “Sé que hasta el último beso voy a llorarle.” En este verso se percibe un sesgo de resignación y comodidad ante la inferioridad en la que él mismo se sitúa en contraste con el de la mala mujer ante la cual, incluso, seguirá arrodillado, según se ve en los versos subsecuentes.

⁴¹⁵ *El último beso*, grabada por JAJ, el 18 de abril de 1956.

Ya perdí por tu amor la mitad de mi orgullo;
tú que vuelas tan alto muy chiquito me ves.
Todo el mundo ya sabe que soy tan tuyo;
que mi alma y mi vida te la puse a tus pies.⁴¹⁶

En esta estrofa, igual reconoce su inferioridad frente a la dama en cuestión; admite una condición de vergüenza o de humildad ante otro ser que lo mira desde arriba. Lo importante en este punto es detectar que el macho normaliza su inferioridad y la acepta con resignación no importando que otras personas perciban esa condición de sumisión. El símbolo que representa la inferioridad por medio del mito permite que el mexicano asuma ese estado. Esto le da la posibilidad de interactuar con los demás.

Es preciso destacar que la inferioridad de la cual José Alfredo habla no es respecto de otro hombre, otro macho. Al contrario, en un plano de igualdad varonil, el hombre mexicano debe ser violento y vencer en caso de una confrontación física, pues aquél no debe «rajarse». El mexicano debe ser activo y consecuentemente vencer en una pelea; tiene que aniquilar al oponente, matarlo, porque no hacerlo también es una muestra de debilidad. Pero también hay que recordar que la inferioridad de Ramos, Paz la extiende y la configura como un elemento propicio para explicar la soledad del mexicano. De cualquier manera, el exceso de valentía, en contraste con la cobardía, es un elemento que demuestra la inferioridad del mexicano:

Sonaron cuatro balazos
a las dos de la mañana.
Lo fui a matar en tus brazos,
sabía que allí lo encontraba.
No creas que alguien me lo dijo,
me dio la corazonada.

Se me embolsó la pistola,
te salvaste de la muerte.
Todavía no te tocaba
o fue tu noche de suerte.
Yo tuve que irme pa'l monte
y allí me volví rebelde.⁴¹⁷

⁴¹⁶ *La mitad de mi orgullo*, grabada por JAJ el 19 de diciembre de 1968.

⁴¹⁷ *Sonaron cuatro balazos*, grabada por JAJ el 2 de febrero de 1966.

Aparejado con la inferioridad, otro de los temas indispensables en la obra del maestro dolorense es el de la soledad. Cuando el mexicano se hunde en este sentimiento –mítico– tiene dos maneras de resolverlo: lo encara con valentía o huye dignamente de él, ambas apoyadas en el machismo.

Cuando te hayas ido ya, pedazo de mi vida,
si aguanté la soledad, recuérdame un poquito.
Porque yo te supe amar derecho y sin mentiras,
y te voy a recordar, por Dios, que muy bonito.⁴¹⁸

La primera forma de resolver su estado de soledad es aguantarlo. No se puede «rajar» y debe ser lo suficientemente macho para sobrellevar ese sentimiento con diligente estoicismo. En este párrafo, la mujer en cuestión –obviamente «mala»– abandona al macho mexicano y éste, como forma de consuelo, pide a la disoluta que lo premie por su actitud viril: el galardón consiste en prometerle que va a recordar al héroe abandonado, porque aparte de ser un paladín del amor, también es muy noble y consistente. Sólo le queda resignación por la soledad y el sufrimiento que le causa su estado; estos sentimientos los oferta como una ofrenda de sacrificio, el cual se convierte en autosacrificio: “estoy así, porque así lo quiero”, dice el desdichado. La otra forma de franquear la soledad es la muerte, de la que se hablará más adelante.

José Alfredo Jiménez, entonces, está describiendo la idiosincrasia mexicana de manera inmejorable; junta a Ramos y a Paz en unos cuantos versos. La inferioridad y la soledad, para el mexicano de a pie, son indistintas; él transita de un mito al otro con singular indiferencia. La discrepancia entr ambas sólo tiene importancia para las elites intelectuales. Al fin de cuentas, las dos tienen en su esencia el valor del mito: son formas en que el mexicano interactúa, crea e interpreta su mundo del cual se siente exiliado: su mundo es un «mundo raro».

⁴¹⁸ *Retirada*, grabada por JAJ el 20 de enero de 1964.

Aclarado lo anterior, a continuación, presento cuatro símbolos determinantes en la obra del guanajuatense: la pobreza, el vino, la muerte y las mujeres. La perspectiva mexicana de estos cuatro elementos es única y la manera en que se ve en la obra de José Alfredo es evidente; estos temas fueron dilucidados por Octavio Paz: la pobreza como virtud, la fiesta y muerte mexicanas, y la mujer, que es vista en las canciones desde dos vértices: la «buena mujer» o la «mala mujer».

En 1950 comenzó la proyección pública de *Los olvidados*, de Luis Buñuel. En ella, por primera vez, se difundió de manera masiva, incluyendo el interior de la república, la pobreza urbana. La percepción que los mexicanos rurales tenían hasta ese entonces de la ciudad era la de la prosperidad y el del bienestar urbano. En contraste, la película señala la miseria de los estratos ciudadanos más bajos de la Gran Tenochtitlán. A partir de ahí, se dispersa en la población del interior la idea de que la pobreza es un fenómeno social propio de las zonas rurales. Pues bien, en este contexto es donde el símbolo marginal conforma un tema permanente en la canción josealfrediana, no sólo la pobreza rural, si no también aquella asentada en los suburbios de la urbe. Como ejemplo de todo ello recuerdo ahora la ya citada varias veces *El hijo del pueblo*. Allí se hace una apología de la pobreza anteponiendo a ella valores como la valentía, la humildad, la amistad o la creatividad; se dice ser parte del pueblo que, en el imaginario colectivo, se refiere invariablemente a los estratos económicamente inferiores, donde el autor se concibe cómodo e identificado entre los suyos. Para demostrar lo anterior, destaco las estrofas siguientes:

Voy camino de la vida
muy feliz con mi pobreza.
Como no tengo dinero
tengo mucho corazón.
...
Pero cuántos millonarios
quisieran vivir mi vida,
pa' cantarle a la pobreza
sin sentir ningún temor.⁴¹⁹

⁴¹⁹ *El hijo del pueblo*. Vid nota 98.

En esta composición lírica se manifiesta de forma absoluta la identificación de José Alfredo con el pueblo (mexicano) y de éste con el autor. El mexicano se substituye en la persona que entona este himno. Se identifica porque se le describe en el tema: el mexicano, no tiene dinero, es pobre, pero no del corazón; es valiente y no rehúye a su pobreza, antes bien la exalta porque tiene orgullo. No obstante, sea desdichado en los amores, es fiestero, borracho y trovador. Va por la vida sin buscar una mejora; se resigna y su consuelo es que el pueblo lo acompaña en las mismas condiciones. Esta composición, entonada en ritmo ranchero que acrecienta su sentimentalismo, es una auténtica oda al mexicano promedio descrito por Octavio Paz.

Ahora doy paso a un tema esencial en la obra del maestro: el vino. Antes atribuí su impulso creador al estado artístico proporcionado por la embriaguez, según Nietzsche. Ese estado no proviene de una fase ética en la que la imaginación arrebate un momento de gracia creadora que, al expresarse, dé origen a un tipo de arte que exalte con cierta belleza esa voluntad ética. La embriaguez nietzscheana es de otro tipo. La otra, la ética, no es un estado de inspiración, pero sí uno en el que el mexicano se restituye y se reivindica consigo mismo. El vino en José Alfredo es tema de sus canciones, mas no el origen. No es por el estado ético que compuso, sino que le compone a dicho estado, lo que es distinto. En México, no hay fiesta sin música y menos sin vino; Paz lo confirmó. Por eso, el ilustre dolorense evoca continuamente el vino en sus canciones.

“El mundo es una cantina”, sentencia en *La sota de copas*. La cantina es uno de tantos mundos dentro de otro mundo: el de José Alfredo Jiménez. La cantina es el lugar sagrado donde el mexicano puede despojarse de la máscara; es donde se embriaga y canta, quizá también donde puede enamorarse de alguna mala mujer; es, pues, el lugar de la fiesta. Es templo donde el rito de la bebedera se consagra y transmuta en la veneración del propio ser. Es ahí donde es tal cual. No esconde sus defectos, antes bien, los vanagloria. También es el confesionario de sus culpas y, a la vez, el reclinatorio donde ejecuta la penitencia: beber hasta intentar morir. Por eso, el cantinero se proclama como el confesor, el juez y el verdugo. El lugar propio de la embriaguez es la cantina; cualquier otro sitio sería una improvisación no deseada, aunque sí necesaria. Aquel lugar, para José Alfredo, es un mundo donde el

sentimiento del hombre aflora, se devela y se muestra a sus semejantes. Ellos, en reciprocidad, se descubren, y aquello se convierte en un espacio de ánimas desprovistas de sus máscaras; por eso también es lugar donde el niño recibe el título en hombre⁴²⁰. Una vez que expían sus culpas, limpios y sin dolor, de aquel purgatorio saldrán cruzando las persianas hacia el otro mundo, el terrenal: “cuando estaba en las cantinas no sentía ningún dolor”⁴²¹, presumen. Ya afuera, la mexicanidad vuelve a cubrir el cuerpo del indefenso con el parapeto del macho: borracho, trovador, jugador, valiente y mujeriego. Vuelve a ser el mexicano a mucha honra. Pero de todas las cantinas, tiene una preferida: El Tenampa, fundado por una familia de apellido Hernández a principios de los años 20’s del siglo pasado. Actualmente, allí, en un muro de una esquina privilegiada, fue pintada la imagen del héroe, aquél que compuso una canción a ese espacio nostálgico de la Ciudad de México.

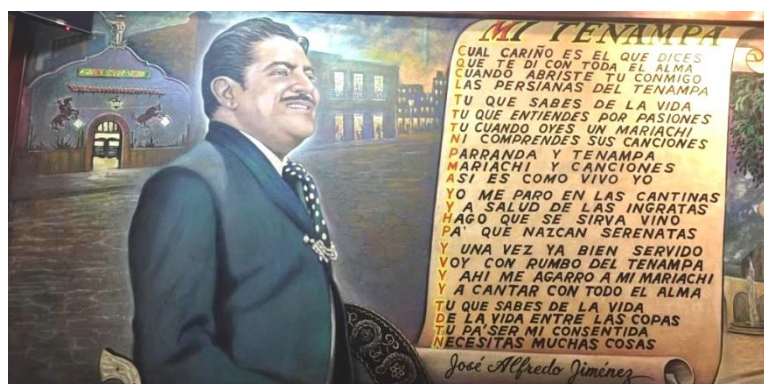


Imagen 23. Pintura en muro con medio cuerpo de José Alfredo Jiménez y su canción *Mi Tenampa*, en el Salón Tenampa, Plaza de Garibaldi, Ciudad de México, firmada por Burgos. Fotografía propia tomada el 8 de junio de 2019.

Pues bien, cantina, borracho, bebida, etc. son partes del símbolo del vino y están presentes en el catálogo del maestro. La palabra «cantina» aparece en 12 canciones, algunas de ellas, verdaderas loas de la embriaguez:

Estoy en el rincón de una cantina
oyendo una canción que yo pedí.
Me están sirviendo ahorita mi tequila.

⁴²⁰ “Y en una cantina, cambie mis canicas, por copas de vino” en *Las botas de charro*, grabada por JAJ, el 20 de diciembre de 1971.

⁴²¹ *José Manuel «el borrego»*, grabada por JAJ el 19 de enero de 1967.

Ya va mi pensamiento rumbo a ti.⁴²²

O,

Yo lo mando a la cantina
que se acabe una botella,
pero ya ni el vino le hace
pues nació con mala estrella.⁴²³

Asimismo,

La mitad de mi copa quedó servida.
Regresé a la cantina, me la tomé.
Les pedí a los mariachis “Las golondrinas”,
y empecé a preguntarme ¿por qué se fue?⁴²⁴

Es una ley invariable que en la cantina haya hombres ebrios. José Alfredo en la cantina, como cualquier modesto mexicano, debe ser borracho⁴²⁵. A partir de ahí se ha generado el mito del «compositor borracho». Esto no es lo correcto y tampoco implica que sus canciones, para tomarles sentido, deban entenderse en el consagrado estado de ebriedad. Él describe el mundo del mexicano en el que, desde luego, también habita y nada más.

Aunque parte de ese mito del José Alfredo borracho, independientemente de la mención hacia el vino en sus canciones, lo acrecentó la portada del LP, *El cantinero*, de 1971. En su segunda edición, se le modificó el título *El cantinero* por *El Rey-El Cantinero*, que es la portada que se ofrece aquí.

Este disco conceptual contiene cuatro temas que ejemplifican algunas fases del hombre mexicano: *El cobarde*, *El rey*, *El cantinero* y *El arrepentido*: todos ellos relacionados con el mito del borracho cuyo estampado en la portada está representado por un José Alfredo con

⁴²² *Tu recuerdo y yo*. Vid nota 386.

⁴²³ *El «mala estrella»*, grabada por JAJ, el 8 de agosto de 1952.

⁴²⁴ *La mitad de mi orgullo*. Vid nota 416.

⁴²⁵ En diversas canciones, como voz que alienta a la principal (la del guanajuatense), se logra escuchar la palabra «cansado», que, en el *argot* bohemio, significa «ebrio», como en *Alma de acero* en la versión de 1955, en *Cuando vivas conmigo*, y en *El derrotado*, *Compañera*, y otras más.

gesto de derrota, resignación y nostalgia. Todo este mito llegó a consagrarse por un deceso memorable consecuencia de la cirrosis que padecía. En esto también fue congruente: su gusto por la bebida ejecutó sobre él la sentencia que fue anticipada años antes.



Imagen 24. Portada y reverso del LP, El rey-El cantinero, publicado en 1971, por RCA Víctor. Fotografía propia del acervo auditivo del sustentante

Miguel Aceves, afirma que “el inconsciente de los mexicanos está ocupado por figuras, procesos y elementos culturales precolombinos”⁴²⁶; anteriormente, se mencionó que entre las culturas prehispánicas, Mayáhuel y los Centzon Totochtin, los 400 conejos⁴²⁷, son los dioses del maguey, del pulque y de la embriaguez ritual. Solamente a los sacerdotes les era permitido acceder al estado de embriaguez. Por el contrario, si los macehuales se enajenaban públicamente se harían acreedores a un castigo que podía llegar hasta la muerte. Pues bien, entre los nahuas, este número 400 alude a las diferentes conductas humanas generadas a consecuencia de la embriaguez: hay innumerables apariencias respecto de la actitud que toma una persona en esa condición y José Alfredo intentó describir muchas de ellas a través de sus temas. Aquí están algunas:

- El orgulloso en *Alma de acero* y *Camino de Sacromonte*.
- *El arrepentido*.
- *El cantinero*.

⁴²⁶ ACEVES, Manuel, *op. Cit.*, p. 8.

⁴²⁷ Este número representa un “sin número”. Se refiere a la necesidad de expresar una cantidad basta, pero indeterminable con precisión.

- El cobarde y el valiente en *El cobarde*.
- El criminal en *Como un criminal*.
- *El derrotado*.
- El humillado en *Siempre*.
- El desafortunado en *Qué suerte la mía*.
- *El desesperado*.
- El desprendido en *Arrullo de Dios*.
- El culpable en *Así es mi amor*.
- El trovador y el pobre en *Amor de pobre*.
- El humilde en *El hijo del pueblo*
- *El rey*.
- El rico en *Ahora soy rico*.
- *El vencido*.
- El enamorado en *Tu enamorado*.
- El *fugitivo*.
- El asesino y el rebelde en *Sonaron cuatro balazos*.
- El seductor en *El «mala estrella»*.
- El perdido en *Sin futuro*.
- El maduro en *Cuando vivas conmigo*.
- El despechado en *Te solté la rienda*.
- El desgraciado en *Un mundo raro*.

Entonces, por supuesto que el mito del mexicano borracho se alimentó sustancialmente de las canciones josealfredianas que aludían ese estado fisiológico de alteración emocional. Del total de temas registrados, 57 de ellas hacen referencia de algún modo al vino: cantina, borracho, bebida, tomadera, copa, botella, trago, licor (tequila, mezcal, pulque, mosquitos o sotol), bohemio o brindis. El borracho (la fiesta) es una de las tantas facetas del macho como lo dijo Octavio Paz; no hizo alusión casual de esa faceta, habló de ella desde su propia vivencia: beber una copa o un trago, es un momento de muchos sucedáneos contenidos en un ritual gozoso por el que el macho se va desprendiendo de su máscara para mostrarse como en realidad es. No ve como un desafío ni como exhibición la resistencia al alcohol: es preciso

llegar al momento sacramental de la embriaguez. Si es en una cantina, el ritual está completo porque se ejecutó en el altar del desenmascaramiento.

Cito aquí, algunos ejemplos que evocan el ritual de la embriaguez en José Alfredo Jiménez; el primero alude la embriaguez como forma de suicidio:

Que se me acabe la vida frente a una copa de vino.
Y que te diga el destino que vas a vivir sin mí.
Que se me cierren los ojos que fueron tu gran cariño.
Y que se sienta en tu pecho, de veras, que ya me fui.⁴²⁸

El segundo, como un rito de despedida:

Me cansé de rogarle.
Con el llanto en los ojos
alcé mi copa y brindé con ella.

No podía despreciarme.
Era el último brindis
de un bohemio con una reina.⁴²⁹

Un tercero, como medio de consolación:

Que trato de consolarme,
bebiendo como un cobarde
que ya no puede con su dolor.⁴³⁰

Cuarto, como símbolo de que se ha alcanzado la madurez, en la canción *Las botas de charro*, citada con antelación.

Quinto, a manera de homenaje:

Tú bien sabes que si ando tomando

⁴²⁸ *Que se me acabe la vida*. La primera vez la grabó JAJ el 7 de junio de 1962 y la segunda el 23 de agosto de 1968, con la Banda del Recodo.

⁴²⁹ *Ella*, grabada por JAJ, primero, el 7 de junio de 1950, la segunda, el 30 de octubre de 1958; una tercera vez, el 23 de agosto de 1968, con la Banda El Recodo. Existe una versión más pero no se encontró registro de la fecha de su grabación.

⁴³⁰ *El cobarde*, grabada por JAJ, por primera vez el 3 de octubre de 1950; la segunda, el 9 de junio de 1971.

cada copa la brindo en tu honor.⁴³¹

Y así podría continuar con otras referencias, pero estimo que los ejemplos traídos a cuenta demuestran lo pretendido: lo referente a la obra josealfrediana y su relación dionisiaca.

Antes se mencionó que una forma de encarar la soledad es aquella actitud que invita a «no rajarse»; la otra, implica la relación con la muerte inyectada con una dosis de mexicanidad, la cual también se abordó anteriormente cuando se habló sobre los paliativos que contiene su lírica. Pero ahora considero oportuno abundar en lo siguiente: la muerte puede acontecer a manos de otro en una trifulca o puede ser autoinfligida; ambas muertes contienen, más o menos, la misma dignidad y valentía.

Si me encuentro por ahí con la muerte
a lo macho no le he de temer.

Si tu amor lo perdí para siempre:
¿qué me importa la vida perder?

...

Si me matan al pie de su reja
a lo macho me harían un favor.
¡Qué más puedo pedirle a la vida!
que morirme juntito a mi amor.⁴³²

Aquí, la muerte le fue asestada al Romeo que yace inerte en los brazos del ser amado. Desconocemos las circunstancias, pero entre más ventaja tuvo el contrincante, mayor mérito tiene el deceso; es una relación intrínsecamente proporcional: a mayor traición del homicida - mayor hombría del difunto. La otra muerte, todavía más digna, es la autoinmolación. El caballero de la soledad se sacrifica y ofrece el acto al ser amado, sea buena o mala mujer. En la escala del machómetro, el suicidio está ubicado en la cúspide de los actos valientes; convierte al compatriota en un verdadero adalid de la hombría. Se dijo que el suicidio del que habla José Alfredo, como cúspide del acto machista respecto la manera de acaecer, tiene una atenuante: desconocemos cual fue el medio por el que piensa acabar con su vida. Pero si el

⁴³¹ *Serenata sin Luna*, por JAJ, el 9 de febrero de 1952.

⁴³² *Esta noche*, grabada JAJ por primera vez, el 26 de julio de 1951; la segunda, el 9 de junio de 1971.

mexicano desea darle un plus al deceso, se quitará la vida por la inmoderada ingesta de alcohol. Aquí no habrá punto de comparación: se fue de este mundo como todo un campeón.

Por tu amor que tanto quiero y tanto extraño,
que me sirvan otra copa y muchas más.
Que me sirvan de una vez pa' todo el año,
que me pienso seriamente emborrachar.

Si te cuentan que me vieron muy borracho
orgullosamente diles que es por ti,
porque yo tendré el valor de no negarlo.
Gritaré que por tu amor me estoy matando
y sabrán que por tus besos me perdí.⁴³³

Otro símbolo es el de la mujer presente en el 90% por ciento de sus canciones. A la mujer se le puede relacionar con muchas dualidades presentes desde la época prehispánica. Como ejemplos están, primero, Ometéotl, bifurcado en Omecíhuatl (2 mujer) y Ometecuhtli (2 hombre); otra, la representada por la Coatlicue y la Coyolxauhqui; una más, por Huitzilopochtli (Sol) y su hermana Malinal Xóchitl (o Xochiquétzal). Octavio Paz, también rescata esta dualidad trasladándola al inseparable binomio «buena mujer» y «mala mujer», materializada en la diosa Tonantzin y la Malinche.

Pues bien, José Alfredo no estuvo alejado de esta interacción doble cuya intención puede catalogarse como involuntaria, pero también reflexiva. Arrastró como tema de sus canciones estas dualidades desde diversas posiciones: Dios-Virgen, madre-hija, Sol-Luna y buena-mala.

Ya se habló lo relativo al binomio Dios-Virgen anteriormente, por lo que prefiero abordar las demás dualidades. La alusión entre madre e hija está contenida, entre otras menos evidentes, en un fonograma publicado en el LP El rey-El cantinero, *Yo debí enamorarme de tu madre*:

Porque a mi edad, yo puedo ser tu padre.
A ti te faltan los años no cumplidos.
Yo debí enamorarme de tu madre,
pero Dios es quien marca los caminos.

⁴³³ *Pa' todo el año*, grabada por JAJ, el 22 de agosto de 1961.

Y el camino que vamos recorriendo
es tal vez el camino más humano.
Porque entre más me griten que te deje,
yo más fuerte te aprieto de la mano.⁴³⁴

Como en el mito madre-hija, aquí también existe una disputa. José Alfredo la expresa colocándose en el objeto de la discordia y dejando a Dios como el cómplice que favorece una relación más jovial. Pero también sorprendentes son las menciones que hace de los dos restantes binomios.

Sin que sea pretensión en este punto profundizar sobre la dualidad Sol-Luna, porque hay un apartado específico de ello, hay la intención de dejar en este punto la referencia en la obra del maestro dolorense. Como en los mitos ya relatados, existe una disputa entre el Sol, como señor del día y la virtud, y la Luna, como la señora de la noche y lo mundano. José Alfredo lo entendió y lo expresó:

Deja que salga la luna,
deja que se meta el sol.
Deja que caiga la noche
Pa' que empiece nuestro amor.⁴³⁵

El autor en esta estrofa, como en toda la pieza, resalta que los placeres carnales son propios de la noche, es decir, cuando el Sol se oculta. Hay, pues, un antagonismo entre el día y la noche, como lo hay entre el hombre y la mujer. La mujer, desde las concepciones prehispánicas, es representada por la Luna. El tiempo natural de ella, y así lo confirma el periodo menstrual determinado mensualmente, es el tiempo de la noche, cuando la mujer resplandece totalmente trayendo a colación la fertilidad.

El último de los binomios relatados es el concerniente a «buena»-«mala». Para incursionar en esto, citaré de manera breve, lo descrito por Octavio Paz. Para el nobel mexicano hay dos clases de mujeres: la mujer recatada en contraste con la mala mujer. La primera se identifica con la diosa madre que bien puede ser la Virgen de Guadalupe, la Tonantzin o la Coatlicue.

⁴³⁴ *Yo debí enamorarme de su madre*, grabada por JAJ el 27 de enero de 1971.

⁴³⁵ *Cuando sale la Luna*, grabada por JAJ el 2 de septiembre de 1954.

Por convicción, ella es pasiva, oculta, virtuosa, decente, resignada, sufrida y leal. Sin temor a equivocarme, el común de la gente «bien» asocia estos calificativos con una madre; José Alfredo no fue indiferente a esto. Escribo tres ejemplos:

Porque quiero que sepas que no sé de rencores,
que a través de mi madre me enseñé a perdonar.⁴³⁶

Tan sólo mi pobre madre consuela mis negras penas.
Mandándome en cada carta, como una santa, su bendición.⁴³⁷

Por lo que sufre mi madre
yo cada día más la quiero.⁴³⁸

Resulta curioso. En las composiciones josealfredianas, si en una esposa convergen las atribuciones anteriores, ella también es digna de una veneración como la que se profesa hacia la madre. Es cuando se evoca en su obra el amor cortés⁴³⁹:

Tú no puedes dejarme de amar, ni yo de adorarte.
Porque estamos unidos del alma quién sabe hasta cuándo.
Solamente la mano de Dios podrá separarnos.
Cuando tú me trajiste tu amor, ya te estaba esperando.⁴⁴⁰

O bien, *Paloma querida*:

Me encontraste en un negro camino
como un peregrino sin rumbo y sin fe.
Y la luz de tus ojos divinos
cambiaron mis penas por dicha y placer.

⁴³⁶ *Cuando nadie te quiera*, grabada por JAJ el 26 de julio de 1956.

⁴³⁷ *En las Islas Marías*, grabada por JAJ, el 3 de octubre de 1950.

⁴³⁸ *Pedro «el herrero»*, grabada por JAJ, el 13 de diciembre de 1972.

⁴³⁹ El término surgió en la Europa Medieval, y Octavio Paz afirma que el “«amor cortés» refleja la distinción medieval entre corte y villa. No el amor villano –copulación y procreación– sino un sentimiento elevado, propio de las cortes señoriales. Los poetas no lo llamaron «amor cortés»; usaron otra expresión: *fin’amours*, es decir, amor purificado, refinado. Un amor que no tenía por fin ni el mero placer carnal ni la reproducción”. (PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 2009, 34ª reimpresión, p. 76.).

⁴⁴⁰ *La mano de Dios*, grabada por JAJ, el 7 de febrero de 1963 y después, el 22 de octubre de 1965.

Desde entonces yo siento quererte
con todas las fuerzas que el alma me da.
Desde entonces, paloma querida,
mi pecho he cambiado por un palomar.⁴⁴¹

Bueno, en contraste con esto, en cuyos versos de José Alfredo Jiménez se actualiza la perspectiva de Octavio Paz, está la otra parte de la dualidad: la «mala mujer». La mayoría de las canciones del maestro expresan una relación entre ella y un «hombre macho», el macho mexicano. Recordando el *Laberinto de la soledad*, Paz señala que la imagen de la mala mujer está acompañada de la idea de actividad porque ella va y viene; busca a los hombres y después los abandona. La conducta de esta mujer es similar a la del macho: es dura, impía e independiente. En fin, es lo contrario a la mujer abnegada. Tal como sucedió en las actitudes que tiene el hombre en calidad de borracho, José Alfredo también canta a las diversas facetas de la mala mujer:

- La ingrata, en *Adiós, ingrata*.
- *La traidora*.
- La mala, en *Eres buena o mala*.
- *La malagradecida*.
- *La perdida*.
- La aventurera, en *Mi aventura*.
- La desgraciada, en *Pobrecita*.
- La maldiciente, en *Por maldición*.
- La mentirosa, en *Tú y la mentira*.
- La cínica, en *Contestación a la traidora*.
- La embustera, en *Cuando juegue el albur*.

Existen otras más, pero aparte de las descripciones que ya se relataron, mención aparte merece un icónico cántico del mexicano nostálgico cuando ha sido abandonado. En éste se describe a la mujer insensible: *Ella*⁴⁴².

⁴⁴¹ *Paloma querida*. Vid nota 406.

⁴⁴² *Ella*. Vid nota 429.

Me cansé de rogarle.
Me cansé de decirle
que yo sin ella de pena muero.

Ya no quiso escucharme.
Si sus labios se abrieron
fue pa' decirme: ¡ya no te quiero!

Yo sentí que mi vida
se perdía en un abismo
profundo y negro como mi suerte.

Quise hallar el olvido
al estilo Jalisco,
pero aquellos mariachis
y aquel tequila me hicieron llorar.

Me cansé de rogarle.
Con el llanto en los ojos
alcé mi copa y brindé con ella.

No podía despreciarme.
Era el último brindis
de un bohemio con una reina.

Los mariachis callaron.
De mi mano sin fuerza
cayó mi copa sin darme cuenta.

Ella quiso quedarse
cuando vio mi tristeza,
pero ya estaba escrito
que aquella noche perdiera su amor.

En esta canción se pueden advertir varios de los rasgos que caracterizan al mexicano pero, esta vez, ocasionados por una mujer insensible. En la primera estrofa, la tristeza. En la segunda, la mujer activa emerge como un ser sin escrúpulos; exclamar ¡ya no te quiero! la convierte en activa. En la tercera, el hombre se prospecta como un ser infortunado. En la cuarta, el macho valiente se perfila a disipar sus penas al amparo de un buen trago de tequila que haga más llevadero su llanto. En la quinta y sexta, la mujer activa, reina bebedora, se dispone a asestar la puñalada final al héroe bohemio. En la séptima, el sujeto percibe su completo estado de embriaguez y de soledad. En una última estrofa, la mujer, con cierto sentimiento de compasión, decide quedarse, pero el destino trágico impide el amorío. Quizá, porque el enamorado ha decidido quitarse la vida.

Además, en una presentación que hizo en Guadalajara cuya fecha exacta se desconoce, pero que podría ser alrededor de 1969, ya desmejorado, aseguró que la canción *Ella* la compuso originalmente con dos últimas estrofas diferentes en lugar de las que quedaron grabadas:

Y se fue para siempre.
No recuerdo si al irse
me dijo adiós o se fue en silencio.

Sólo sé que mi vida
se llenó de tristeza,
porque amores como éstos
cuando se alejan no vuelven jamás.

Lo que luce un final más trágico en realidad no lo es. En estas estrofas no se interpreta un desenlace fatal como sí lo hay en las anteriores. Nuestro macho mexicano se resigna al abandono de la reina activa, de la mala mujer, cuya conducta es la semilla malvada de la tristeza viril y de su llanto consecuente.

Aparte de la montaña, cuyo símbolo natural se analizó párrafos anteriores, quiero destacar el del mar, el cual se haya constantemente en la lírica del guanajuatense; lo cita en 12 de sus canciones. Contiene significados relacionados con el misterio y la profundidad. La vida «salió» del mar, por eso se le asocia con el nacimiento, la transformación y el renacimiento, al ser situaciones que traen de suyo el movimiento que representan las olas:

Es por eso que quiero gritar
sin matar ilusiones:
que mi amor es lo mismo
que el mar, cristalino y profundo.⁴⁴³

En *La mano de Dios*, el mar es símbolo de amor sincero y profundo, del amor cortés. Este tipo de ofrecimiento, recurriendo a Octavio Paz, sólo puede darse a la mujer buena. Pero el mar también puede representar a la misma mujer objeto de desdichas y traiciones: el mar es fertilidad como ella.

Llegaste a mí como las aguas de los mares,
con tanta fuerza que en tus brazos me prendí.
Tal vez, venías de recorrer muchos lugares
de mundos tan distintos que no te comprendí.

Tal vez, los hombres que te amaron te engañaron.
¿Quién sabe que buscabas? Yo no te comprendí.⁴⁴⁴

⁴⁴³ *La mano de Dios*. Vid nota 440.

⁴⁴⁴ *No te comprendí*, grabada por JAJ el 30 de octubre de 1958.

4.2. Símbolos celestes

Ahora continúo con la significación de otros elementos celestes relacionados con la obra de José Alfredo Jiménez: el Sol, el cielo, las estrellas, y la noche.

En toda la obra del cantautor dolorense que está documentada, existen 24 canciones que hacen referencia al Sol, lo cual no es una casualidad. El símbolo del Sol está presente en todos los mitos mexicanos relevantes, y no tendría porque no estarlo en la obra mítica del paladín guanajuatense. En el mito fundacional de Tenochtitlan, Huitzilopochtli (el Sol) venció a Cópil, de cuyo corazón arrojado en el lago brotó el tenochtli donde, según Tezozómoc, se posó el águila. Este evento determinará la fundación de la gran ciudad.

Por otro lado, el escudo nacional, que funge como tótem del pueblo mexicano, contiene en primera plana al águila como presagio de la fundación; esta ave imperial simboliza míticamente el nahual del dios tutelar de los mexicas: Huitzilopochtli. El águila entonces representa la presencia del Sol. Asimismo, es muy evidente la estampa del astro rey en el caso de la leyenda del Quinto Sol, pero es necesario resaltar la importancia del símbolo Nahuatl que encarna esta Era porque es la época actual incluyendo, desde luego, la Conquista. En el mito del nacimiento de Huitzilopochtli, éste, como dios solar, da muerte a la Luna y las estrellas. Dicha belicosidad simboliza la incompatibilidad entre el día y la noche, con toda la simbología que esto conlleva. En el caso del Códice guadalupano, el Sol se coloca detrás de la Virgen, es decir, a manera de respaldo hacia su madre, Tonantzin.

De lo anterior, se advierte que es innegable el asomo que tiene el Sol en los mitos mexicanos. José Alfredo no lo olvida y lo evoca al menor motivo. Como mencioné, en 24 canciones nombra al Sol, pero sólo en nueve de ellas lo hace sin insinuar a la Luna. Así, para José Alfredo la ausencia del astro evoca una desventura, es decir, es un designio de infortuna e inconveniencia; la falta de luz solar implica la ausencia de la virtud y el ingreso a la oscuridad donde lo carnal se hace presente.

Porque a pesar de tus cosas
que nunca sepas lo que es un cielo sin sol.
Ya que, a pesar de tu infamia,

a Dios le pido te falte todo y te sobre amor.⁴⁴⁵

En el verso anterior existe una relación proporcional entre infamia y la ausencia de Sol, de luz: a mayor infamia, debería existir, correlacionado, mayor oscuridad. Dios también aparece aquí como aliado de la consecuencia desventurada por la conducta de la mala mujer. ¿Será acaso porque el Sol *Invictus* es la representación de Dios todopoderoso?

Pongo otra muestra:

Que si es de noche no haya estrellas.

Que si es de día no salga el Sol

Que estés tú sola con tus penas.

Que sienta frío tu corazón.⁴⁴⁶

En *Maldición ranchera* se advierte lo mismo. Por las penas que dejó el oprobio femenino, el héroe machista conjura una sanción lo bastante tosca y cruel: ¡que no haya Sol para ti! Éste es un decreto con carácter de maldición. Una maldición no citadina, pero sí una peor: la ranchera, la del medio rural.

El cielo es otro símbolo que aparece frecuentemente en lírica josealfredil; aparece en 53 canciones, y en dos de ellas lo colocó en el título del tema. Aparte de ser un espacio atmosférico natural; asimismo, es la representación del paraíso monoteísta, pero también de los trece cielos de la cosmogonía prehispánica. El cielo es la zona donde acontece en movimiento el Sol y la Luna. Tiene la cualidad de lucir de diversos aspectos; de día, puede ser azul (claro) o nublado; pero de noche, es negro o, bien, iluminado por la Luna o luminoso por las estrellas (*citlallo ilhuicatl*). Según la faceta en que se presente, tiene la facultad de influir en el ánimo de quienes cubre, y éste es el sentido que el cantautor quiere dar al escuchar de su obra.

Si la referencia es al Cielo, al paraíso celeste de las religiones monoteístas, se puede leer:

Yo quisiera decirte que te quiero

⁴⁴⁵ *Con la mitad*, grabada por JAJ, el 9 de junio de 1971.

⁴⁴⁶ *Maldición ranchera*, grabada por JAJ, primero, el 14 de julio de 1954; después, el 13 de septiembre de 1960.

como nadie en la vida lo haya dicho.
Voy a buscar palabras en el cielo
de las que dice Dios allá en el infinito.⁴⁴⁷

Ahora bien, ya como elemento de la naturaleza, si se pretende destacar un momento alegre o tranquilo, dirá:

Si vas atrás del mar,
atrás del mar, ahí te sigo.
Si vas al cielo azul,
al cielo azul, yo voy contigo.⁴⁴⁸

Por el contrario, si quiere resaltar instantes tristes o desear una tristeza hacia «la traidora», José Alfredo sentenciará, para el primer caso en *Día nublado*:

Fuiste mi cielo mas, con el tiempo,
mi cielo en nubes se convirtió.
Y un día nublado con mucho viento
entre otras nubes se me perdió.⁴⁴⁹

En el segundo:

Un cielo lleno de nubes
no deja pasar el sol.
Y ese amor que yo te tuve,
con tanto orgullo que tienes
no te llegó al corazón.⁴⁵⁰

Por otro lado, el cielo oscuro hace pensar en la noche, otro elemento natural aludido por el autor en múltiples ocasiones, de hecho, más de lo que hace con el símbolo del cielo. Ahora,

⁴⁴⁷ *Palabras del cielo*, se desconoce la fecha de grabación por JAJ, pero fue registrada en 1966.

⁴⁴⁸ *Declárate inocente*, grabada por JAJ el 15 de febrero de 1965.

⁴⁴⁹ *Día nublado*. Vid nota 343.

⁴⁵⁰ *La sota de copas*, grabada por JAJ el 18 de diciembre de 1969.

si José Alfredo habla de un acontecimiento que merece olvido, evocará la noche negra como esto:

No quiero ni volver a oír tu nombre.
No quiero ni saber a dónde vas.
Así me lo dijiste aquella noche,
aquella negra noche de mi mal.⁴⁵¹

Pero si el suceso adquiere tintes trágicos, exclamará algo así:

Se citaron la noche más negra
y al barranco acudieron los dos.
Eran las diez de la noche,
en la vieja capilla que está en el panteón,
cuando sonaron dos tiros
y un hombre sin vida al barranco cayó.⁴⁵²

Asimismo, si los eventos merecen ser calificados como sinceros, inocentes o que señalen un amor cortés, es preciso entonar, con cierta nostalgia ranchera, algunos de estos versos:

Una cruz en el cielo formaron las estrellas
para adornar la noche que tú querías dejarme.
Yo te dije en secreto que vieras hacia arriba
y otra vez con tus labios volvieras a besarme.

Un minuto más tarde los dos nos abrazamos;
nos perdonamos todas las faltas cometidas.
Y un minuto más tarde los dos nos preguntamos
si esa cruz con estrellas cuidaba nuestras vidas.⁴⁵³

O, incluso algo con ritmo de huapango:

Cuántas noches de tu vida

⁴⁵¹ *La noche de mi mal*, grabada por JAJ, por primera vez, el 30 de octubre de 1958, posteriormente, la grabó el 11 de junio de 1968.

⁴⁵² *Sucedió en la barranca*, grabada por JAJ el 18 de noviembre de 1964.

⁴⁵³ *La cruz del cielo*, grabada por JAJ el 13 de enero de 1960.

habrás pasado conmigo,
contando las estrellitas
y sólo Dios de testigo.⁴⁵⁴

En el siguiente apartado expondré lo referente a la noche iluminada con la Luna, por ser ésta, para mí, el símbolo relevante en este libro. Falta, entonces, mencionar a las estrellas en la obra del maestro.

Si se recuerda, las estrellas (Centzon Huitznáhuac) son las hermanas del Sol (Huitzilopochtli) y de la Luna (Coyolxauhqui); auxilian a ésta en la empresa de vencer al hermano menor. Por ello, las estrellas siempre acompañaran a la Luna, aunque esto no sea recíproco. Las estrellas significan la orientación nocturna, son las guías en la negrura y, consecuentemente son protección. Los navegantes tienen en las estrellas la brújula perfecta. También significan presagios y, a la vez, belleza, adorno, o complemento. José Alfredo lo entendió del mismo modo y la asumió como guías en su camino:

Me voy por el camino de la noche
dejando que me alumbren las estrellas
Me voy por el camino de la noche
porque las sombras son mis compañeras.⁴⁵⁵

4.3. Deja que salga la Luna

Como se ha percibido, en toda la obra de José Alfredo Jiménez se distinguen diversos símbolos culturales y naturales, pero, sin lugar a duda, el relevante es el símbolo lunar. Ciertamente no es el más citado porque Dios ocupa ese lugar de repetición; sin embargo, con mayor fervor netamente mexicano, el cantautor reclama la presencia de ese cuerpo celeste para legitimar y custodiar sus acciones mundanas.

México no es el pueblo del Sol, ya que la Luna reclama ese sitio. Este astro está involucrado en todos los mitos que determinan la mexicanidad; la podemos ver en el nombre del país: México (de donde proviene la acepción «mexicano») significa «en el ombligo de la Luna». A su vez, en el impulso innato que propicio que miles de mexicanos acudieran a certificar la

⁴⁵⁴ *A la luz de los cocuyos*, grabada por JAJ el 10 de junio de 1960.

⁴⁵⁵ *El camino de la noche*, grabada por JAJ el 7 de junio de 1962.

aparición de la diosa lunar Coyolxauhqui, en 1978. Está de igual forma en el escudo nacional oficial y en el símbolo religioso más importante del país: la Virgen de Guadalupe, erguida sobre una Luna disminuida. Total, esos mitos mexicanos han dado durante siglos un sentido de pertenencia a una tierra, a una comunidad, a una estirpe, a una época y a una filiación.

Cuando el maestro rescata en sus composiciones al concepto lunar, no hace otra cosa que empalmar su mexicanidad con la de los compatriotas: el astro nocturno por excelencia se constituye como el testigo de toda conducta mexicana, la de él y la de todos y, de algún modo, la justifica. Es un símbolo protector de la forma de ser mexicana.

Ahora bien, recojo la secuencia argumentativa del numeral anterior. El ciclo lunar es de 28 días, como se sabe. La Luna llena consta de siete días, que es el periodo en que ilumina durante la noche a su máxima capacidad; otros 14 se distribuyen equitativamente entre la fase creciente y la menguante. En los siete días restantes, en que la luna se halla en estado de ocultamiento, domina la oscuridad. Por lo tanto, la luminosidad lunar permanece durante 21 días; en siete de ellos a plenitud, a la mitad de ambos⁴⁵⁶. Las otras fases las deja a la interpretación del oyente. Lo importante a resaltar en este apunte es que la Luna no siempre se haya presente durante todas las noches a diferencia del astro solar, que permanece a plenitud durante su aparición en la bóveda celeste. Ahora bien, José Alfredo hace mención de la Luna en sus canciones particularmente en dos de sus fases: la llena (cuando «la luna más fuerte») o la nueva (durante «las noches negras»).

De las noches negras se habló en el apartado previo como un anuncio de momentos dignos de olvidarse o de tragedias. En contraste, la noche iluminada por la Luna, brillante en su totalidad o en su simple visualización, amerita otro sentido. Al respecto, el maestro le otorgará significación a la Luna, de conformidad con el estado anímico del mexicano. En un total de 31 temas hace alusión a este bello astro, pero únicamente en cuatro aparece su nombre en el título: *Cuando sale la luna*, *Serenata sin Luna*, *Un pedazo de Luna* y *Una luna para ti*.

Las significaciones lunares que aparecen en las canciones, a mi juicio, son las siguientes: 1. De protección por complicidad; 2. De anuncio a manera de presagio; 3. De acompañamiento

⁴⁵⁶ No puede olvidarse que días antes de que acontezca la Luna llena, en el este es posible observar al astro unas horas antes de la puesta de Sol. Asimismo, hacia el oeste, es posible mirarla unas horas posteriores a la salida del Sol, en los días después de la plenitud lunar.

o consuelo; 4. De iluminación como despabilamiento; 5. De algarabía o felicidad por un estado de completitud; 6. De deseo o apasionamiento en exceso; 7. De apropiación; 8. De autorización o legitimación anticipando un eventual perdón; 9. De un estado sentimental; 10. De merecimiento, y 11. De privilegio. A continuación, se identificarán en los temas cada sentido.

1. Como ser inferior o vulnerable, continuamente invoca a la Luna para que con su presencia lo proteja y también envuelva como «cobija» a su compañía porque es un ser superior cuando domina la noche:

Yo quiero que el silencio de la noche nos envuelva.

Yo quiero que un rayito de la Luna nos cobije.

Y quiero que levante ya, por fin, la niebla.

Y comprendas, por favor, lo que te dije.⁴⁵⁷

Otro ejemplo:

Mientras la Luna azul

nos envolvía en su luz

y se metía en el agua.⁴⁵⁸

2. En este caso, a la Luna se le asigna la función de un símbolo que anuncia un evento determinado anticipadamente. Recordemos los augurios que habían anunciado la Conquista. Así pues, el mexicano es un ser que no es capaz de modificar su destino, porque considera que sus decisiones no afectan el porvenir:

La luna brilla, cada vez menos

como si el sol, ya fuera a salir,

Y yo te canto casi llorando

como si ya me fuera a morir.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ *El silencio de la noche*, grabada por JAJ y Amalia Mendoza «La tariácuri» el 28 de octubre de 1964.

⁴⁵⁸ *La estrella de Jalisco*, primero fue grabada por JAJ el 24 de junio de 1959, después, el 9 de junio de 1971.

⁴⁵⁹ *Un pobre amor o Mi despedida*, grabada por JAJ el 10 de enero de 1950.

3. El mexicano se siente solo y triste, así lo advirtió Octavio Paz. Por eso, José Alfredo busca en la Luna un ente que lo acompañe en los momentos soledad, y lo consuele en su tristeza. Como compañía:

Yo quisiera que tú me encontraras,
cuando con la Luna me quedo solito,
borracho de amor.⁴⁶⁰

Como consuelo:

Conocí la amargura de estar lejos de ti.
Y a la luz de la Luna mi traición comprendí.⁴⁶¹

4. Es preciso espabilar al mexicano de su situación, incluso, de ensueño. Piensa que no es merecedor de algún tipo de fortuna porque su naturaleza es la desdicha y la derrota. La Luna ilumina, brilla, cumpliendo así una labor maternal dándole al sujeto la oportunidad de atesorar su circunstancia.

Cuando llegó la noche apareció la Luna y entró por tu ventana.
Qué cosa más bonita cuando la luz del cielo iluminó tu cara.⁴⁶²

Una más:

El cielo de Chihuahua fue testigo
del beso que me diste y que te di.
La Luna de parral brilló esa noche,
como ninguna Luna ha brillado para mí.⁴⁶³

5. El mexicano está convencido que la completitud es un estado al que no tiene derecho. Así lo adujeron los filósofos del ser mexicano del siglo XX. Cuando el maestro anuncia la llegada de la Luna, está de igual forma exaltando una situación extraña por la felicidad y la algarabía que no le asiste, salvo contadas excepciones. Lo normal, para él, es sentirse triste, solo, derrotado y, en el mejor de los casos, melancólico:

⁴⁶⁰ *Allá tú si me olvidas*, grabada por JAJ el 30 de julio de 1959.

⁴⁶¹ *Una noche de julio*, grabada por JAJ el 2 de diciembre de 1955.

⁴⁶² *Amanecí en tus brazos*, grabada por JAJ el 14 de octubre de 1971.

⁴⁶³ *El cielo de Chihuahua*, grabada por JAJ el 2 de marzo de 1961.

¡Qué bonito amor!
¡Qué bonito cielo!
¡Qué bonita Luna!
¡Qué bonito Sol!

¡Qué bonito amor!
Yo lo quiero mucho,
porque siente todo
lo que siento yo.⁴⁶⁴

6. En *Pedro Páramo*, La Luna representa el libertinaje y el amor carnal en exceso, por eso es la señora de la noche, es decir, del momento del apasionamiento como situación originaria de la fecundación. Ella es también cómplice y fomenta el deseo de amar, en *Cuando sale la Luna*:

Deja que salga la Luna,
deja que se meta el Sol.
Deja que caiga la noche
pa' que empiece nuestro amor.⁴⁶⁵

También:

Ya llegó la Navidad. Ya llegó la madrugada.
Ya se va la noche con su Luna llena.
Déjame quererte más. Siente que este día divino
tú me quieres tanto como yo te quiero.⁴⁶⁶

7. También dio a la Luna un significado de apropiación. José Alfredo refiere: “Eres mía, como la Luna de la Tierra”; en realidad, la apropiación deriva de una atracción que la Tierra ejerce sobre la Luna; es natural, no forzosa. Así señala la relación entre él y el ser amado en cuestión. No es una propiedad que haya tomado por la fuerza, sino que nace de la propia naturaleza de los cuerpos; en términos metafóricos, entre la gravitación del hombre y la masa

⁴⁶⁴ *Qué bonito amor*, grabada por JAJ el 7 de octubre de 1958.

⁴⁶⁵ *Cuando sale la Luna*. Vid, nota 435.

⁴⁶⁶ *Se va diciembre*, grabada por JAJ el 22 de agosto de 1961.

de la mujer. Sin embargo, si por alguna razón no es posible la concreción del idilio añorado, el hombre macho está dispuesto a hacer la guerra a un tercero involucrado. Veamos:

Eres mía, como la luna de la tierra.
Eres mía, como los árboles del bosque.
Y aquí que me tienes dispuesto hasta la guerra
para impedir que nadie a ti te toque.⁴⁶⁷

8. La siguiente acepción que atribuye a la Luna es la asociada con la autorización, a su vez, vinculada con el perdón y la legitimación. En una noche iluminada por la Luna total les es permitido al romance a los amantes. Es tanta la venia que la Luna a veces suplanta las facultades del Sol, y es capaz de convertir en azul la noche que, por naturaleza, es negra, como si fuera de día; la autorización legítima:

Era una noche azul
bañada por la Luna.
Era una noche azul,
azul como ninguna.

Cuando dijiste tú:
adoro este momento.
Cuando te tuve en mí,
en mí, pero muy dentro.⁴⁶⁸

En el mismo sentido está este terceto de *Besos de tequila*:

No hay un beso más lindo todavía,
con sabor a tequila, a la luz de la Luna:
hay que darse ese beso, vida mía.⁴⁶⁹

Ahora, el ejemplo que sigue, cuya grabación es póstuma, la autorización trae de suyo el perdón anticipado por la conducta del hombre:

A la luz de la pálida Luna
una pena te vengo a causar,

⁴⁶⁷ *Eres mía*, grabada por JAJ el 11 de julio de 1968.

⁴⁶⁸ *Maldito abismo*, grabada por JAJ el 2 de diciembre de 1955 y el 5 de enero de 1965.

⁴⁶⁹ *Besos de tequila*, grabada por JAJ el 22 de mayo de 1968.

porque sé que yo soy tu fortuna
y que al irme tendrás que llorar.⁴⁷⁰

Otro tema que evoca el perdón es *La mitad de mi orgullo*, pero en este caso, el perdón es lo más sincero posible, deseando parabienes a la mujer que abandona: el perdón también legítima:

La mitad de mi suerte te la llevaste,
ojalá que te sirva no sé con quién.
Que te den el cariño que no encontraste
y unas lunas divinas, todas de miel.⁴⁷¹

9. El sentido que se señala en este numeral es uno de los más relevantes, coincide con el hecho de que el mexicano es el ser sentimental de Roger Bartra. Cuando la Luna se revela igualmente emerge el sentimentalismo del mexicano. José Alfredo supo cantar con inspiración a ese sentimentalismo como nadie lo ha hecho:

Guitarras de media noche
que vibran bajo la Luna,
tan luego que den las doce
por donde me oigan, sigan mi voz.

Y toquen igual que siempre,
quedito y con sentimiento,
y llénenme el pensamiento
poquito a poco de inspiración.⁴⁷²

10. El merecimiento, como consecución de justicia, es la añoranza constante del mexicano. El mexicano quiere, pero no cree que merezca porque se auto concibe como un ser inferior (pobre, al menos). José Alfredo sabe que si ha recibido una dicha o algún sesgo de felicidad, ésta es posible porque la diosa lunar así lo quiere y lo manifiesta. El ejemplo de este significado lunar es una de sus más bellas composiciones por su riqueza armónica y la sencillez lírica insertada en el corazón de la mexicanidad. En el caso, para poder conseguir a

⁴⁷⁰ *Fugitivo*, tema que no fue grabado en vida de JAJ.

⁴⁷¹ *La mitad de mi orgullo*. Vid nota 416.

⁴⁷² *Guitarras de media noche*, grabada por JAJ el 14 de octubre de 1971.

la amada le piden al Romeo, carente de una posición económica solvente, que debe bajar las estrellas y la Luna, leamos qué es lo que responde el maestro:

Dicen que pa' conseguirte
necesito una fortuna.

Que debo bajarte el cielo
las estrellas y la Luna.

Yo no bajaré la Luna
ni las estrellas tampoco.

Y aunque no tengo fortuna
me querrás poquito a poco.⁴⁷³

11. El último de los sentidos que el maestro le otorgó a la Luna, es el de un símbolo que demuestra privilegio o un tipo de bendición. El mexicano la reconoce en su paganía inconscientemente como su protectora y benefactora, por ello, si la Luna se exhibe, los sujetos que la observan se convierten en seres privilegiados, ¿acaso por su belleza?:

¡Viva Chihuahua!
¡Viva Chihuahua!
Tierra que sabe a cariño.
Tierra que huele a sotol.

¡Viva Chihuahua!
¡Viva Chihuahua!
Tierra bendita bañada
de Luna y de Sol.⁴⁷⁴

Como una forma de bendición:

Esta casa la compro sin fortuna.
Esta casa la compro con amor.
Pa' que jueguen mis hijos con la Luna.
Pa' que jueguen mis hijos con el Sol.⁴⁷⁵

⁴⁷³ *Serenata huasteca*, grabada por JAJ el 16 de mayo de 1953 y el 5 de enero de 1965.

⁴⁷⁴ *¡Viva Chihuahua!*, grabada por JAJ el 24 de agosto de 1961.

⁴⁷⁵ *Arrullo de Dios*, grabada por JAJ el 30 de agosto de 1966.

Estas 11 significaciones tienen un común denominador: la legitimación de la conducta del mexicano. Éste se identifica con la Luna en todos los sentidos que ella posee. Con la aparición de la señora de la noche, el mexicano sentimental se reivindica consigo mismo a pesar de todos sus rasgos. José Alfredo Jiménez la invoca continuamente en sus composiciones, por eso, el mexicano se substituye en él porque se identifica en su canto sentimental. El guanajuatense, a partir de su creación artística, conforma e interpreta un mundo simbólico propio de la mexicanidad donde la Luna ocupa un lugar primordial. El mexicano, quizá irreflexivamente, se apropia de ese mundo porque encuentra respuestas a su situación de inferioridad, soledad o melancolía en las que está inmerso. Es decir, crea e interpreta su propio mundo a partir de otro mito, uno nuevo: el mito de José Alfredo.

5. Di que vienes se allá, de un mundo raro

5.1. El mito de José Alfredo

Los filósofos del mexicano del Siglo XX, por su forma de atender el asunto, han elevado a rango de mito determinadas leyendas, personajes y sucesos históricos. Entre ellos existen los mitos de la fundación de Tenochtitlan y del escudo nacional, tal como lo enseñan en la educación primaria nacional; los mitos de la Conquista, de la Independencia, de la Revolución y de la Expropiación; el mito de Moctezuma y Cuauhtémoc, de Hernán Cortés, de los curas Hidalgo y Morelos, de Benito Juárez y Maximiliano, de Porfirio Díaz y Victoriano Huerta, y de Francisco I. Madero; los mitos de Diego Rivera y Frida Kahlo, de Pedro Infante y Jorge Negrete, entre muchos otros.

Para Cassirer, el mito es una forma simbólica de suma relevancia para el conocimiento del mundo a través de la primera interpretación de la naturaleza. Para nada se debe desdeñar pensando que el conocimiento más acabado es la ciencia; la forma simbólica del mito también es necesaria, en tanto que es la variante más elemental del símbolo, es decir, como vivencia inmediata y reflexiva.

Sus composiciones musicales han hecho que José Alfredo llegue a ser considerado como mito en México. La vivencia reflexiva que provoca su escucha genera que se le haya asignado a su personaje la categoría de mito. Por su obra, el mexicano entiende, asimila, interactúa,

interpreta y crea un mundo cargado de los significados simbólicos que el dolorense utiliza. Él mismo ya es un símbolo. El mexicano identifica como suyos los símbolos de su obra y por esa razón ha hecho de él un símbolo en sí mismo.

En México las estatuas o monumentos antropomórficos constituyen símbolos que pretenden exaltar la importancia de algún personaje; recuerdan determinadas virtudes dignas de admiración. Las estatuas apuestan a la inmortalidad y constituyen símbolos, de alguna manera históricos porque son en sí mismas documentos. En el país existen diversas estatuas del maestro dolorense con la única finalidad de eternizar su importancia en la cultura mexicana. De cuerpo completo existen cuatro esculturas⁴⁷⁶. Una en Mazatlán sobre el Paseo Centenario el cual aludió en su *Corrido de Mazatlán*. Otros dos en su pueblo natal, Dolores Hidalgo; en el Parador Turístico José Alfredo Jiménez, en la carretera federal hacia la ciudad de Guanajuato; el otro, en la glorieta de la Avenida José Alfredo Jiménez esquina Avenida Sur.



Imagen 25. Escultura de José Alfredo Jiménez en la Plaza de Garibaldi, Ciudad de México. Fotografía propia tomada el 8 de junio de 2019.



Imagen 26. Escultura de José Alfredo Jiménez en Paseo del Centenario, en Mazatlán, Sinaloa. Fotografía propia tomada el 23 de julio de 2024.



Imagen 27. Escultura en Av. José Alfredo Jiménez, en Dolores Hidalgo, Guanajuato. Fotografía propia tomada el 24 de noviembre de 2023

Existen otros seis bustos del maestro dolorense expuestos a la vista pública⁴⁷⁷. Tres en la Ciudad de México: uno el andador de República de Honduras, en la plaza Garibaldi; otro, en

⁴⁷⁶ Una quinta había sido develada en el Jardín de los Compositores «Jardín chiquito», en Dolores Hidalgo, pero por no contar con los permisos necesarios el INAH ordenó su retiro.

⁴⁷⁷ En la Casa Museo José Alfredo Jiménez existe otro busto, pero al estar expuesto en un establecimiento privado, no fue incluido en la lista.

la II Sección del Bosque de Chapultepec, en la Avenida de los Compositores; uno más en la Plaza de los Compositores, en Diagonal Patriotismo, Hipódromo Condesa. En el interior de la República se encuentra, primero, el ubicado en la Plaza del Músico José Alfredo Jiménez,



Imagen 28. Busto de José Alfredo Jiménez en la Av. De los Compositores, en II Sección de Chapultepec. Fotografía propia tomada el 8 de julio de 2023.



Imagen 29. Busto de José Alfredo Jiménez en la Plaza de los Compositores, en Hipódromo Condesa. Fotografía propia tomada el 8 de julio de 2023.



Imagen 30. Busto de José Alfredo Jiménez en la Embajada de México en España, Madrid. Fotografía tomada de página Web de Notus Noticias, el 13 de octubre de 2024.

en León Guanajuato; segundo, en la Plaza de los Compositores en Monterrey, Nuevo León y otro más en la embajada de México en España; éstos dos últimos develados en menos de año, el primero el 11 de noviembre de 2023 y, el segundo, el 25 de enero de 2024.

Estos monumentos, símbolos de la historia, son muestra evidente del sentido que tiene la obra del guanajuatense y el símbolo que ya representa su nombre y su figura. Pero estas demostraciones no sólo se aprecian en este tipo de documentos históricos, también se advierten en diversos sectores culturales. La empresa de tecnología internacional estadounidense, administradora de la página Google, a través de un *Doodle*, recordó al maestro en su natalicio el 19 de enero de 1916.



Imagen 31. Doodle de la página web de Google, en conmemoración del nacimiento de José Alfredo Jiménez el 19 de enero de 1916.

Además, con motivo del 50º aniversario de su fallecimiento, del 22 al 26 de noviembre de 2023, se celebró el 14º Festival Internacional José Alfredo Jiménez, con la presencia algunas celebridades de la farándula mexicana. El evento fue inaugurado por el Gobernador del Estado de Guanajuato en el que, durante cuatro días se conmemoró al maestro en su tierra natal. Asimismo, con motivo del mismo aniversario, la Secretaría de Cultura del Gobierno de México montó la exposición «Pero sigo siendo el rey: José Alfredo Jiménez», en el Complejo Cultural Los Pinos. En el acto inaugural, la Doctora en Filología Española Marina Núñez Bernal, entonces Subsecretaria de Desarrollo Cultural de la Secretaría de Cultura, coincidió en que “José Alfredo es una figura que está en el imaginario colectivo de los mexicanos”.

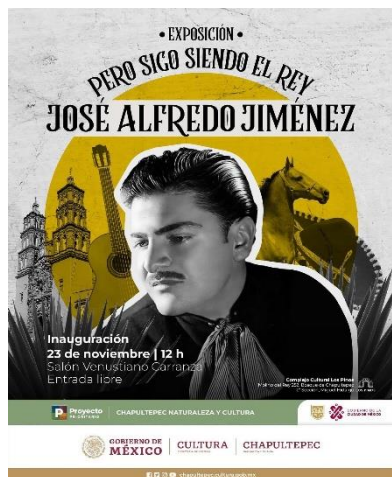


Imagen 32. Cartel oficial de la exposición en el Complejo Cultural Los Pinos, CDMX.

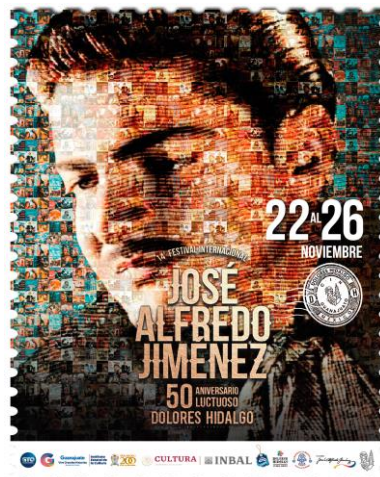


Imagen 33. Cartel oficial del 14º Festival Internacional José Alfredo Jiménez, en 2023. Dolores Hidalgo, Guanajuato.

En resumen, José Alfredo Jiménez, y su obra lírica, se han convertido en un mito para el mexicano. Aquí se dieron algunas muestras de ello.

5.2. Su «mundo raro»: el mundo mexicano

El «mundo», la realidad, la cultura, todos ellos mexicanos, pueden utilizarse sin vacilación como sinónimos si se refieren a todo ese contorno de lo mexicano. Lo mexicano y el mexicano son cosas distintas según la Introducción. «Lo mexicano» es toda aquella cosa o ente a los que se le atribuya la calidad de mexicano. Por otro lado, mexicano es el gentilicio de México aplicado a un ser humano en específico que crea cosas mexicanas; crea, entonces, un mundo, una cultura y una realidad mexicana. El mexicano crea lo mexicano. Aquello natural donde ningún ser humano ha puesto la mano, pero que físicamente está dentro de la

circunscripción territorial del país también es mexicano, porque ya de suyo está afectada, de algún modo, por una concepción vernácula, sea de un compatriota o de un extranjero animoso.

En la conciencia occidental europea desde mediados del Siglo XX, el mundo de cosas mexicanas es surrealista. Dicho concepto es de talante intelectual, aplicado más bien a un orden artístico, particularmente, la poesía y la pintura, y cuya actualización consigue el más elevado producto estético. México es tan surrealista que el concepto no se emplea como se debe y, en su lugar, se hace uso del calificativo «raro». Así, para un mexicano, México no es surrealista, sino que es raro. Hay rareza en la cualidad de lo mexicano porque no se ajusta a los parámetros de la normalidad europea. Todo este estudio de los símbolos y las formas simbólicas mexicanos llevado a cabo, así lo corroboran. Parecería inaceptable que el peladito, el macho, lo melancólico, el axolote, la malinche, y otros tantos, conformen la idiosincrasia mexicana de la manera en que lo hacen. Incluso, por esa manera tan engañosa de abordar los mitos y la simbología de lo mexicano por Samuel Ramos y Octavio Paz, según Bartra.

Según este filósofo, Ramos y Paz contribuyeron con su teoría filosófica a engrosar esa posición dominante de la elite clase política hegemónica sobre el mexicano. El acceso desde el psicoanálisis y la etnolingüística, respectivamente, no produjo un resultado final que cumpliera con la tarea precisa de exaltar un nuevo humanismo que fuera transfronterizo y que llegara a ultramar. Pero Bartra no hizo nada ajeno a lo reclamado. En realidad, con su teoría de la melancolía también coadyuvó a generar mitos diversos de la mexicanidad de cual destaca el del axolote. Los tres escritores legitimaron de algún modo ese sentido de inferioridad anunciado por Ramos. Pero tampoco hay un pecado allí. En realidad, cualquier doctrina que exalte la mexicanidad por cualquier conducto redundará en esa posición inferior que tanto se ha tratado de extirpar. Todo ello no hace otra cosa que crear un producto que configure un mundo raro con determinados símbolos específicos. Esta investigación así lo ha evidenciado. De hecho, este libro tampoco escapa a ese vicio.

De todos los mitos descritos, ahora se pretende reconocer otro más: el de José Alfredo y, en cierto modo, el de su mundo. Él describió su realidad en poesía lírica y música (arte), apoyándose en símbolos mexicanos, reafirmando con ello el mundo mexicano del otro. Su

mundo raro es el mundo mexicano, no hay más; de ahí que los mexicanos se identifiquen con su obra.

Repitiendo el ejercicio hecho, en 58 canciones Jiménez menciona la palabra «mundo»; en ellas expone del término múltiples sentidos. En los más comunes se refiere a territorio, a población, a realidad o a la totalidad de las cosas. Me parece innecesario mostrar ejemplos en estos casos puesto que son acepciones cotidianas. En otras ocasiones le otorga ciertas atribuciones o calificativos, por ejemplo, afirma que el mundo puede ser de dolor:

Te quiero más de lo que llaman vida,
porque no estando en ti un mundo de dolor,
amor, yo no lo vivo.

Te voy a preguntar a ver si me adivinas.
Qué me puede pasar en la noche fatal
que me grites: te olvido.⁴⁷⁸

El mundo puede ser maldito:

Y ahí me tienes borracho y sin rumbo,
maldiciendo la vida y al mundo
por darme un cariño tan falso y tan cruel.⁴⁷⁹

Y también es ingrato en *Allá si tú me olvidas*:

Ya lo ves que este mundo es ingrato.
Que, habiendo de todo, en un triste rato
se puede acabar.⁴⁸⁰

Un mundo de soledad. En un lugar sagrado, un ser poderoso y solitario va deseando muerte, no se sabe de quién. Aquí una estrofa de *El jinete*:

Por la lejana montaña
va cabalgando un jinete;
vaga solito en el mundo

⁴⁷⁸ *A ver si me adivinas*, grabada por JAJ el 18 de diciembre de 1969.

⁴⁷⁹ *Aconséjame, compadre*. No grabada en vida de JAJ.

⁴⁸⁰ *Allá tú si me olvidas*. Vid nota 460.

y va deseando la muerte.⁴⁸¹

En el mundo existen las posibilidades (la posibilidad como motivo de sufrimiento en el existencialismo), en este caso, de quitarse la propia vida; así se lee en *El peor de los caminos*:

Escogeré del mundo el peor de los caminos,
y le diré a la gente que no nos conocimos.⁴⁸²

Que el mundo es una cantina, como en *La sota de copas*:

El mundo es una cantina
tan grande como el dolor.
Me diste copas de besos,
luego, serviste desprecios:
yo te pagué con traición.⁴⁸³

El mundo que puede conceder plenitud, bienestar o riqueza:

Cariño de mis cariños,
corazón apasionado,
no quiero verte llorando
porque me voy de tu lado.
Yo no nací para darte
el mundo que tú has soñado.⁴⁸⁴

Para José Alfredo Jiménez, el mundo es cruel:

Olvida que el mundo va a ser cruel contigo.
Y piensa que nunca, que nunca en la vida tendrás que sufrir.

Como un angelito sueña con las cosas que a ti más te gusten.
Como un angelito sueña con las cosas bonitas de Dios.⁴⁸⁵

O bien, *Pídele a Dios*:

⁴⁸¹ *El jinete*. Vid nota 413.

⁴⁸² *El peor de los caminos*. Vid nota 284.

⁴⁸³ *La sota de copas*. Vid nota 450.

⁴⁸⁴ *La vida es un sueño*, grabada el 18 de abril de 1956.

⁴⁸⁵ *Muñequita negra*, se desconoce la fecha de grabación, pero fue registrada en 1964.

Pídele a Dios que nunca, nunca, te abandone.
Pídele a Dios, que siempre, siempre, te perdone.
Que te encuentres al fin, en este mundo cruel, la vida soñada.
Que yo te oiga reír, aunque ya para ti, no valga nada.⁴⁸⁶

El mundo es grande; en el mundo hay muchos hombres machos y muchas cosas:

¿Por qué volviste a mí? siendo tan grande el mundo,
habiendo tantos hombres, ¿por qué volviste a mí?
Después de aquel ayer, que tú lo maldeciste(sic)
y luego destruiste ¿a qué quieres volver?

En mí ya no hay amor, en mi alma ya no hay nada,
mi vida aventurera contigo se acabó.
¿Por qué volviste a mí buscando compasión?,
sabiendo que en la vida le estoy poniendo letra
a mi última canción.⁴⁸⁷

Una última referencia es la que atribuye al mundo como el sitio donde se desenvuelve a plenitud la «mujer activa», aquélla que menciona Octavio Paz. *Alma de acero*:

Podrás tener mucha suerte.
Podrás andar por el mundo
destrozando corazones.

Podrás hacer lo que quieras.
Podrás tener mil amores.
Pero éste que estás dejando
aunque quisieras, no lo repones.⁴⁸⁸

Otro ejemplo, *Cuando juegue el albur*:

Comprendí que no vales la pena,
que de todos te dejas querer.
Si en un tiempo supiste ser buena

⁴⁸⁶ Pídele a Dios. Vid nota 398.

⁴⁸⁷ ¿Por qué volviste a mí?, grabada por JAJ el 8 de mayo de 1952.

⁴⁸⁸ Alma de acero. Vid nota 383.

hoy, vas por el mundo buscando placer.⁴⁸⁹

José Alfredo también asocia al mundo con la vida. La totalidad de las vivencias, igualmente son consideradas como el mundo. El mundo es vida y viceversa.

Tengo dinero en el mundo,
dinero maldito que nada vale.
Aunque me miren sonriendo
la pena que traigo ni Dios la sabe.⁴⁹⁰

Además:

Porque soy como soy
se me va tu cariño.
Porque no hice dinero en el mundo
me están derrotando.
Yo no tengo derecho de nada
Por ser vagabundo.⁴⁹¹

Ahora bien, al margen de este mundo con las características más o menos relatadas, hay otro: uno ideal, uno que, al igual que José Alfredo, cualquier mexicano añora. ¿Cómo se puede advertir esta dualidad de mundo en las composiciones del cantautor? Para demostrar esto, citaré, primero, cinco ejemplos. Uno, *Gracias*:

He ganado dinero
para comprar un mundo
más bonito que el nuestro.

Pero todo lo aviento
porque quiero morirme
como muere mi pueblo.⁴⁹²

⁴⁸⁹ *Cuando juegue el albur*. Vid nota 282.

⁴⁹⁰ *La que se fue*, grabada por JAJ el 3 de octubre de 1950; el 23 de agosto de 1968 la grabó con la Banda Sinaloense El Recodo y, posteriormente, el 14 de octubre de 1971.

⁴⁹¹ *Ni el dinero ni nadie*, grabada por JAJ el 18 de diciembre de 1956.

⁴⁹² *Gracias*. Vid nota 341.

En estos dos tercetos se advierte la posibilidad de comprar “otro mundo”, uno “más bonito que el nuestro”. Dos, una canción con sesgo místico, *Las ciudades*:

Te dije adiós
y sentí de tu amor,
otra vez,
la fuerza extraña.

Y mi alma completa se me cubrió de hielo,
y mi cuerpo entero se llenó de frío.
Y estuve a punto, de cambiar tu mundo,
de cambiar tu mundo, por el mundo mío.⁴⁹³

Tres. Un mundo de ilusiones es un mundo de los símbolos, otro mundo nuevo.

Pero te hallé en la iglesia
con tu carita buena
me hizo formar de nuevo
un mundo de ilusiones

Pero qué triste realidad me has ofrecido.
Que decepción tan grande haberte conocido.
Quién sabe Dios por qué te puso en mi camino.
Me equivoqué contigo.⁴⁹⁴

Cuatro. El otro mundo también es un sitio, pero es muy distinto. *No te comprendí*:

Llegaste a mí como las aguas de los mares
con tanta fuerza que en tus brazos me prendí.
Tal vez, venías de recorrer muchos lugares,
de mundos tan distintos, que no te comprendí.

Tal vez, los hombres que te amaron te engañaron
¿Quién sabe qué buscabas? Yo no te comprendí.⁴⁹⁵

⁴⁹³ *Las ciudades*, JAJ y Alicia Juárez grabaron esta canción el 12 de abril de 1970. Otra más fue grabada por JAJ en solitario, pero se desconoce la fecha.

⁴⁹⁴ *Me equivoqué contigo*, grabada por JAJ el 27 de diciembre de 1957.

⁴⁹⁵ *No te comprendí*. Vid nota 444.

Y cinco. Siempre hay una intención de instalarse en otro mundo, uno mucho mejor.

Si nos dejan
nos vamos a querer toda la vida.
Si nos dejan,
nos vamos a vivir a un mundo nuevo.

Yo creo podemos ver
el nuevo amanecer
de un nuevo día

Yo pienso que tú y yo
podemos ser felices
todavía.⁴⁹⁶

Ha quedado evidenciado que José Alfredo concibe una dualidad de mundos, siempre uno mejor que otro. El mexicano cree en un mundo distinto de bienestar al cual aspira, como si no estuviera conforme con el que habita. Entendido esto, quiero traer a cuenta los versos que propician la concepción del artificio literario que ocupó en este libro; los versos de *Un mundo raro*⁴⁹⁷, cuya riqueza musical independientemente de su lírica, es admirable. En este tema se obtendrá el signo distintivo para poder nombrar a ese mundo diverso del que se habla:

1
Cuando te hablen de amor y de ilusiones,
y te ofrezcan un sol y un cielo entero,
si te acuerdas de mí no me menciones
porque vas a sentir amor del bueno.

2
Y si quieren saber de tu pasado
es preciso decir una mentira.
Di que vienes de allá de un mundo raro.
Que no sabes llorar,
que no entiendes de amor
y que nunca has amado.

⁴⁹⁶ *Si nos dejan*, grabada el 26 de diciembre de 1967

⁴⁹⁷ *Un mundo raro*, grabada el 2 de septiembre de 1954 y, posteriormente, el 11 de junio de 1968.

3

Porque yo a donde voy hablaré de tu amor
como un sueño dorado.

Y olvidando el rencor no diré que tu adiós
me volvió desgraciado.

4

Y si quieren saber de mi pasado,
es preciso decir otra mentira.
Les diré que llegué de un mundo raro.
Que no sé del dolor,
que triunfé en el amor
y que nunca he llorado.

La composición de cuatro estrofas, que se puede entonar en ritmo de vals o bolero, relata superficialmente el drama de una ruptura amorosa de dos personas, cuya condición para conseguir la felicidad en la vida futura es olvidar su pasado. En el fondo considero que se trata de un tema mayor. En la primera estrofa, que consta de cuatro endecasílabos, habla de una promesa que *él* ha hecho a *ella*, de un estado de bienestar, el cual es representado por el Sol en su plenitud. En contraste, «yo» está convencido que *ella* lo habrá de recordar en buenos términos, y mantiene la esperanza de que nunca le olvide. Yo sabe que la felicidad de *ella* consiste en olvidar el pasado. Para conseguirlo, en la segunda estrofa le sugiere a *ella* decir una mentira. Ésta consiste en afirmar a *él* que en ese mundo «raro» de su pasado, del que ha llegado, no se llora, no se entiende de amor y, consecuentemente, tampoco se ama.

En el tercer cuarteto, con métrica «Silva», yo habla de su actitud hacia el futuro en el cual, igualmente, olvidará su rencor y negará su pasado con *ella* donde no hubo sueño dorado y sí mucha desgracia. En la cuarta estrofa, yo asegura que ocultará su pasado diciendo también una mentira: dirá que el mundo «raro», de donde llega, no se conoce dolor y que tampoco se llora.

Al ser una mentira la que yo proferirá, se entiende que en ese «mundo raro», se llora, se ama y también se conoce el dolor. Éste es el mundo del mexicano donde si es que se ama, también habrá tristeza y dolor, como si fueran constantes en ese mundo. Al frente, hay otro mundo al

cual se quiere llegar, por añoranza, uno donde no se sufre, al estilo del edén subvertido del que habla Roger Bartra.

De este modo, tomando las seis canciones referidas particularmente, tenemos ahora dos mundos. Uno raro, uno donde hay inferioridad, tristeza, soledad, dolor y melancolía, en éste domina la Luna. El otro es un mundo «nuevo»; es aspiracional. En él hay gozo, plenitud, alegría y satisfacción; éste, como en la primera estrofa de *Ella*, es dominado por el Sol, y el cielo azul y claro.

El «mundo raro», por sus características, es México. Es donde habitan los mexicanos descritos en la obra de Ramos, Paz y Bartra. En ese sitio reina la Luna, no el Sol. Así lo describe un mexicano de cepa, orgulloso de su nacionalidad y, aparte, la pregona. José Alfredo Jiménez, *yo*, lo dice y sus paisanos (*ella* y *él*) lo legitiman.

Para dar cohesión a estas hipótesis, citaré otros cuatro temas que, junto con (a.) *Un mundo raro*, considero que conforman el reducto necesario para entender el pensamiento mexicano del maestro. En éstas se resumen lo que el mexicano es y lo que hemos logrado entender a partir de las concepciones hechas de «México», sus mitos, su símbolo Lunar y todos esos rasgos que le han identificado en mayor o menor medida (muerte, fiesta, machismo, «mala» y «buena» mujer, valentía, lenguaje, etc.). Son cinco temas imprescindibles en la cultura mexicana cuya riqueza armónica es necesario resaltar.

b. *Vámonos*:

Vámonos, donde nadie nos juzgue
donde nadie nos diga que hacemos mal.

Vámonos. Alejados del mundo,
donde no haya justicia, ni leyes ni nada,
nomás nuestro amor.⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ *Vámonos*, grabada por JAJ el 17 de febrero de 1954 y el 26 de agosto de 1964

Aquí se manifiesta esa intención volitiva del mexicano que aspira a acceder a otro mundo distinto del «mundo raro»; uno donde no haya justicia ni leyes, ni otro tipo de normas por no ser necesarias.

c. *Camino de Guanajuato*:

No vale nada la vida.
La vida no vale nada.
Comienza siempre llorando
y así llorando se acaba.
Por eso es que en este mundo:
la vida no vale nada.⁴⁹⁹

Este sexteto es un auténtico himno a la concepción de la muerte en México. El macho mexicano se juega la vida en cualquier momento y a la mínima provocación, por eso es valiente. Por eso para él la vida no vale nada. La primera manifestación del recién nacido es el llanto; el llanto, de igual forma, es lo que supuestamente está presente en los sepelios e inhumaciones. Como el llanto, que representa la tristeza, caracteriza ambos eventos humanos, da igual la vida o la muerte; al fin traen llanto.

d. *Ella*:

Me cansé de rogarle.
Me cansé de decirle
que yo sin ella de pena muero.

Ya no quiso escucharme.
Si sus labios se abrieron
fue pa' decirme: ¡ya no te quiero!

Yo sentí que mi vida
se perdía en un abismo
profundo y negro como mi suerte.

Quise hallar el olvido
al estilo Jalisco,
pero aquellos mariachis
y aquel tequila me hicieron llorar.⁵⁰⁰

El tema de *Ella* ya se había visto desde antes, sólo quiero señalar el papel del macho mexicano que, ante el amor de una mujer, se transforma y se vuelve, como decirlo: ¿un cobarde? Como no puede controlar la voluntad del ser amado y tampoco puede vengar su rabia por afrenta

⁴⁹⁹ *Camino de Guanajuato*, grabada por JAJ el 14 de octubre de 1953, después, el 10 de junio de 1960.

⁵⁰⁰ *Ella*. Vid nota 429.

del desprecio, intenta calmar las penas del modo más honroso que tiene: beber alcohol. Es otra forma de demostrar su gallardía frente al desaire de la amada. En muchos sentidos, *Ella* contiene símbolos mexicanos armonizados en versos entrañables de la cultura mexicana: macho, muerte, valentía, embriaguez, desprecio, tristeza, música (mariachis), entre otros

e. *El rey*⁵⁰¹:

Yo sé bien que estoy afuera,
pero el día en que yo me muera
sé que tendrás que llorar.

(Llorar y llorar. Llorar y llorar.)

Dirás que no me quisiste,
pero vas a estar muy triste
y así te vas a quedar.

Con dinero y sin dinero,
hago siempre lo que quiero
y mi palabra es la ley.

No tengo trono ni reina,
ni nadie que me comprenda,
Pero sigo siendo el rey.

Una piedra en el camino
me enseñó que mi destino
era rodar y rodar.

(Rodar y rodar. Rodar y rodar.)

También me dijo un arriero,
que no hay que llegar primero,
pero hay que saber llegar.

El rey es la más icónica de las canciones del maestro dolorense. Un verdadero canto a la mexicanidad. El mexicano entona con resignación su muerte, pero le queda el consuelo que llorarán ante su ausencia (en realidad él es importante, se dice a sí mismo). Invoca la tristeza para el ser amado (aunque el triste sea él). Exalta la pobreza como virtud. Se jacta de la autoridad que concede la valentía del macho para imponer su voluntad con violencia si es necesario. Elogia la soledad y la incompreensión. Asimila su destino sin rumbo, pero es constante, mínimo en su derrota. En fin, él es el rey. ¿De dónde? Al menos de su mundo simbólico, de su mundo mexicano, de su «mundo raro».

5.3. Personajes del «mundo raro»

Dentro del teatro que enmarca el mundo raro de José Alfredo Jiménez existen varios personajes. Según el Diccionario de Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales⁵⁰², la palabra «personaje» deriva del latín «persona», y éste a su vez del griego *πρόσωπον*, que significa «máscara». En el ámbito literario los personajes son seres

⁵⁰¹ *El rey*, grabada por JAJ el 9 de junio de 1971.

⁵⁰² <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/>. [Consultado el 14 de octubre de 2024.]

personales presentes en una obra de ficción como la del guanajuatense; éstos pueden ser humanos, simbólicos o sobrenaturales.

Es extraña la coincidencia que la palabra personaje signifique etimológicamente «máscara», porque justamente el mexicano interactúa con el mundo raro a través de máscaras, ya lo dijo Octavio Paz. El ser mexicano se encierra para defenderse: “entre la realidad y su persona se establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo”⁵⁰³. Los personajes de la obra literaria del cantautor son sujetos ocultos por sus máscaras. Puedo distinguir al menos tres: *yo*, *ella* y *él*.

Yo afirma: “les diré que llegué de un mundo raro”. Afirma que quiere estar envuelto por la Luna: desea, quiere, ama y adora; desea ser amado, pero no siempre tiene fortuna. Desea ser rico, aunque ya tiene riqueza porque valora su pobreza como una virtud. Es virtuoso. *Yo* sabe que tiene las personalidades cambiantes del emborrachamiento que llegan a ser 400. Protege, porque es rudo. Perdona porque es bueno, pero también es vengativo. Aspira, sueña, grita, aunque no sepa porqué. No sabe decir adiós, pero se resigna a perder. *Yo* es José Alfredo y cualquier mexicano que crea su mundo con símbolos propios. Ningún mexicano se coloca fuera del *yo* de las composiciones. Nadie quiere ser malo o mala, se puede ser cobarde, pero no traicionero. En ese principio cifra su conducta moral, así se comporta un verdadero rey. *Yo* es siempre rey porque su palabra es la ley y *él* es siempre justo.

Hoy, mi destino lleva otro rumbo
tu corazón se quedó muy lejos.
Si ahora me quieres, si ahora me extrañas
yo te abandono pa’ estar parejos.⁵⁰⁴

Del otro lado está *ella* y ella es buena o es mala:

No tienes términos medios:
eres buena o eres mala.
Tú lo mismo das un beso

⁵⁰³ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, p. 173.

⁵⁰⁴ *Yo*, grabada por JAJ el 2 de marzo de 1961, posteriormente la graba con la Banda Sinaloense El recodo, el 23 de agosto de 1968.

que das una puñalada.⁵⁰⁵

Ella, dice Octavio Paz, puede ser la «mujer buena», pasiva y abnegada, como lo es la madre del mexicano, la Virgen de Guadalupe o Tonantzin. *Yo* le canta y le venera, e igual pide que le consuele por su infortuna. Pero *ella* también es la «mala mujer» que se abre: la traidora, la ingrata la malagradecida, y otras tantas acepciones. *Ella* «mala» es un símbolo que el mexicano crea para justificar su derrota: *ella* siempre tendrá la culpa. A diferencia de la buena mujer, *ella* aquí es activa, se revela y se comporta con las actitudes del macho, hace repelar y goza. Sorprendentemente, José Alfredo concibió esta postura de la venganza femenina:

Contestación a “La traidora”.

Ya lo supiste y estás que no te aguantas.
El desengaño por fin te sorprendió.
Hoy que te miro pa’ mí no vales nada.
Me has convertido de piedra el corazón.

Me importa poco la risa de otros hombres.
Si yo fui tuya jamás te di mi amor.
No te preocupes ahora por mi nombre,
si soy traidora así te pago yo.

Aunque lo niegues se bien que te ha dolido.
La indiferencia que ahora ves en mí,
es el orgullo que siente ya vencido
Si yo fui mala fue por creer en ti.

De tu falsía ya estoy desengañada.
Si te retiras, pues ya estaría de Dios.
Más vale sola que mal acompañada.
Que el tiempo diga el precio de los dos.⁵⁰⁶

Mi recuerdo y tú

(Contestación a *Tu recuerdo y yo*)

Olvido vas buscando en la cantina,
y vuelves a pensar que yo te amé.

Te aumenta el desengaño la tequila,
comienzas a culpar la que se fue.
Si piensas que nomás es mi recuerdo,
y olvidas que también yo te adoré.
Quisiera dar la vida porque vuelvas
pero así tan borracho ¡para qué!

Tú qué sabes de la vida,
encerrado en la cantina,
trasnochando tu dolor.

Con jactancias de muy macho
porque siempre andas borracho
maldiciendo un falso amor.

Me están tocando ya la cucaracha.
Perdona si me burlo de tu amor.
Si acaso he cometido alguna falta,

⁵⁰⁵ *Buena o mala*, grabada por JAJ el 12 de enero de 1960.

⁵⁰⁶ Según se advierte en *Y sigo siendo el rey*, ésta y *Mi recuerdo y tú*, son composiciones de José Alfredo Jiménez, en coautoría de J.A. Morente; la pista se sabe que fue grabada por Lola Beltrán.

de humanos no hay recelos, ni rencor.⁵⁰⁷

Es preciso destacar que la mujer igualmente se identifica en la obra de José Alfredo. No como *ella*, sino como *yo*. ¿Cómo es posible esto? La mujer también usa máscara, aquella del macho mexicano; no tiene otro remedio porque el mundo machista la obliga. No es finalidad de esta investigación hacer un estudio de equidad de género, como tampoco lo hizo Octavio Paz, porque no hizo una apología del machismo. Su postura fue descriptiva, no normativa. En ese sentido, la mujer siempre abierta, activa o pasiva, se substituye en el personaje *yo* que habla en la composición del maestro. Al final de cuentas, la mujer también se embarca en el navío de la mexicanidad con sus respectivas máscaras. Es pues, un personaje legítimo y por ello también se identifica en *yo*, no en *ella*.

El último de los personajes es *él*. Primero puede encarnar al amigo siempre fiel: el caballo o el perro. Al caballo le habla y lo reconoce. *Bonito caballo blanco*, es un ejemplo:

Bonito caballo blanco que me acompañas en mis batallas
Ahorita que estás tranquilo, nadie sospecha de tus agallas.⁵⁰⁸

En el caso de perro:

Siempre con un perro negro
que era su noble guardián.

...

Allí estaba echado un perro
sin comer y sin dormir.
Quería mirar a su dueño
no le importaba vivir.

Así murió el perro negro,
aquél enorme guardián,
que quiso mucho a Gilberto

⁵⁰⁷ Grabada por Juanita García, acompañada por Los Halcones, también por María Luisa Soto, acompañada por la orquesta de Pedro Bugarín, con algunas variaciones en la letra. Existe otra versión grabada por Virginia López de autor desconocido, basada también en *Tu recuerdo y yo*.

⁵⁰⁸ *Bonito caballo blanco*. Vid nota 401.

y dio muerte a don Julián.⁵⁰⁹

Otro *él*, está representado por otro hombre macho, quizá igual de valiente, pero ha cometido la infamia de «quitarle» a la dama en cuestión:

Podría matarlo y llevarlo hasta tus pies,
pero él no tiene la culpa de tu infamia.
Él fue buen hombre, y tú mala mujer.⁵¹⁰

Hay otro ejemplo:

Ya tomé mil botellas contigo
y me has dicho las cosas más crueles.
No me digas que no soy tu amigo
y confiesa también que la quieres.⁵¹¹

Un último personaje al que le habla: *Él*. Dios es cómplice y reconoce que instaura la finalidad del destino de *yo*. No puede reclamarle nada, es Dios y así quiso conducir las vivencias del paladín: sus versos son místicos muchas de las veces. En parte *Él* también es quien determina su mundo raro, pero, a diferencia de *ella* y de *él*, Dios es siempre bondadoso y, al amparo de la religión, *Yo* aceptará fin.

Pero qué triste realidad me has ofrecido.
¡Qué decepción tan grande haberte conocido!
¡Quién sabe Dios por qué te puso en mi camino!⁵¹²

Por último y no menos sentimental o melancólico, está *él* que es *yo* (*él/yo*). Es la propia conciencia o corazón del mexicano que, al igual que *él* (rival) también traiciona. Tiene que condicionarlo y preparase para una mala decisión de *él/yo*. El diálogo entre *yo* y *él/yo*, es el más sentimental de todos. Es la autoconciencia y encarna la falta de voluntad. Es preciso convencerlo de que no cometa una locura: de buscar a la «mala mujer»; cualquier otra decisión puede ser disculpada.

⁵⁰⁹ *El perro negro*. Vid nota 405.

⁵¹⁰ *La traidora*. Vid nota 278.

⁵¹¹ *El cantinero*, grabada por JAJ el 27 de enero de 1971.

⁵¹² *Me equivoqué contigo*. Vid nota 494.

Estoy a punto de llorar
por tanto recordar
las horas que vivimos.

Y estoy forzando al corazón
que cumpla con valor
lo que nos prometimos.

A veces quiero irte a buscar
y a punto de llorar,
no sé cómo me aguanto.

Es tan difícil olvidar,
cuando hay un corazón,
que quiso tanto.⁵¹³

Hasta aquí, por el momento, he concluido el estudio acerca de la obra de José Alfredo Jiménez, héroe de la mexicanidad y paladín que reivindica la voz que de aquéllos que se lamentan por cualquier circunstancia dada en ese «mundo raro» llamado México.

Pasarán los años y los mexicanos seguiremos cantando en cualquier circunstancia vivencial:

La vida no vale nada.

**15 de octubre de 2024, Ciudad de México.
JNQ**

« » [] —

⁵¹³ *A punto de llorar*, grabada por JAJ el 26 de julio de 1956.

RESULTADOS

El estudio de la obra de José Alfredo Jiménez se hizo desde una perspectiva filosófica, tomando como cierto que puede estudiarse esa producción como tema filosófico. Consideré que la teoría epistemológica de Cassirer era la adecuada para incursionar en el tema porque, al hacer un análisis detallado de la lírica josealfredil, comprendí que existían elementos simbólicos constantes.

Cassirer consideraba que el sujeto crea símbolos y que por medio de ellos se puede tener acceso a lo que puede llamarse conocimiento. El símbolo proviene de la realidad y se dirige al sujeto cognoscente. Por eso crea, por así decirlo, una realidad alterna a la que es. Cassirer fue un paso más allá que Kant.

En el proceso trascendental aparece un elemento intermedio entre la cosa y el sujeto: el símbolo. El sujeto crea su mundo y lo interpreta por medio de símbolo. El ser humano es un animal simbólico, por ello, el símbolo al ser un producto cultural, toda antropología filosófica es una filosofía de la cultura.

Se reconoció que el mexicano forma parte de una totalidad de seres humanos, así, existen rasgos distintivos que le hacen ser distinto: ese rasgo es la mexicanidad, es decir, la apropiación de los símbolos mexicanos.

Al hacer el análisis de la mexicanidad de los símbolos estudiados, comprendí que era necesario indagar sobre el origen de la palabra «México». Coincidí con Gutierre Tibón que aquella palabra, proveniente del náhuatl, significa en el ombligo de la Luna. Por eso, descubrí que la luna constituye un símbolo esencial dentro de la mexicanidad y que representa, en muchas de las veces, la actitud y personalidad de los mexicanos.

Los filósofos del siglo XX que estudiaron al mexicano describieron muchas de las actitudes que tiene el mexicano frente al mundo. Entiendo que todos ellos

no erraron su descubrimiento ensayístico, sin embargo, considero que todas esas actitudes se representan en el símbolo lunar la cual se asocia a la derrota. Los símbolos vienen transitando por la historia de México y el mexicano se los va apropiando, por voluntad propia o por insinuación (como cree Bartra). Como haya sido, determinan al mexicano en su circunstancia.

José Alfredo Jiménez recoge esos símbolos principales y los incrusta en su lírica. De este modo propicia que él interprete su propia realidad y que arroje un producto artístico a los mexicanos, quienes se lo apropian y crean su propia realidad. Por eso el mexicano se identifica con él y con su obra.

CONCLUSIONES

El presente estudio tuvo como finalidad resaltar que la obra de José Alfredo Jiménez debe ser considerada como una antropología filosófica, es decir, una filosofía del mexicano y, consecuentemente, una filosofía de la cultura. Para llegar a esta primera aseveración, tomé como sustento bases esenciales del pensamiento de Cassirer donde el símbolo ocupa un lugar preponderante.

Se consideró que el ser humano tiene fundamentalmente una actividad simbólica; mediante este ejercicio crea al símbolo por el cual interactúa con la realidad. Así es como crea su realidad. Ahora bien, las formas simbólicas son dimensiones de la cultura hacia las que se dirige el espíritu en su actividad simbólica; las principales son el mito y la religión, el arte, la historia, el lenguaje y la ciencia. Por el estudio de esta creatividad del símbolo, entendido como cultura, es que Cassirer deduce que toda antropología filosófica es una filosofía de la cultura, porque no puede existir análisis de la cultura si no se estudia a su creador. Para este filósofo todo ser humano es un animal simbólico, y en su devenir crea consecuentemente cultura.

La obra de José Alfredo Jiménez, como objeto cultural, se puede estudiar desde el punto de vista filosófico desde varios posicionamientos; aquí ocupamos exclusivamente la teoría antropológica de Cassirer. En ese sentido, es preciso destacar que la obra del guanajuatense se apoya en diversos símbolos. Esto no es extraño tomando en consideración que cualquier objeto de cultura se sujeta en los símbolos porque para crearla subsiste la actividad simbólica. Sin embargo, estos símbolos de José Alfredo son eminentemente mexicanos. El mexicano es el animal de los símbolos mexicanos.

El adjetivo calificativo y el sustantivo mexicano deriva de la acepción «México» que quiere decir, etimológicamente, en el ombligo de la Luna. En este lugar llamado México y en su cultura destacan símbolos singulares circundante en ciertos mitos particulares que definen el carácter de los mexicanos. Aquí es necesario recordar que una de las formas simbólicas que Cassirer expone es el mito y los mitos mexicanos definen en gran medida la cultura mexicana.

Pues bien, de lo mencionado en una parte del cuerpo de esta investigación se formuló la aseveración de que México es el pueblo de la Luna, no del Sol. Ambos cuerpos celestes,

desde luego, les asiste la calidad de símbolos y consecuentemente, están insertos en la cultura mexicana; sin embargo, la Luna, de manera especial, es un símbolo que define gran parte de lo que es el mexicano: representa la derrota, la noche, el desenfreno, la embriaguez, la carnalidad, el desorden, entre otras.

Los complejos de inferioridad, soledad, accidentalidad o melancolía, en su conjunto, no son más que interpretaciones de comportamiento asociadas con la derrota del mexicano, en cualquier sentido; al respecto el símbolo lunar que está presente en la totalidad de los mitos mexicanos relevantes tienen una relación semántica con la derrota.

La creación literaria de José Alfredo Jiménez, como creación cultural mexicana, contiene una filosofía del mexicano que se sustenta en determinados símbolos, principalmente la Luna, que han acompañado el devenir de lo que se ha llamado México desde la época prehispánica hasta la actual. Ahora, la obra de José Alfredo Jiménez, que contiene mitos, religión, lenguaje y arte, es el producto de un estado estético de la embriaguez tal como lo concibió Nietzsche: la embriaguez hace posible la obra del maestro. Éste, a través de su impulso creador vivencial, compuso su obra musical confeccionando, a su vez, un mundo especial mexicano.

Razón por la cual, existe una identificación invariable entre el mexicano y la obra de José Alfredo Jiménez, porque ésta contiene símbolos míticos que describen el mundo de ambos. Dicho de otra manera, la composición del maestro dolorense recoge los símbolos mexicanos y de alguna manera, lo recrea para entender su propio mundo y, al hacerlo, da sentido al mundo de los mexicanos. El mundo del autor se convierte en el mundo del mexicano, éste se lo apropia para hacer posible la interpretación de su propia realidad.

El mundo de José Alfredo Jiménez, al igual que la realidad mexicana, es surrealista, es decir, es raro. Esa es la razón por la que el mundo raro es el mundo del mexicano, a través de él se apoya para interpretar símbolos mexicanos y, asimismo, crea su propio universo. La influencia de mundo raro de José Alfredo Jiménez es tal en la cultura mexicana que el autor se ha convertido en un personaje y éste, asimismo, se ha convertido en mito.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES, Manuel, *El mexicano. Alquimia y mito de una raza*. Fontamara, México, 2017.
- ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *Crónica mexicana, Manuscrito Kraus 117*, UNAM, México, 2021.
- ALVAREZ CORAL, Juan, *Compositores mexicanos*, Edamex, México, 1981, 2ª edición.
- ARISTÓTELES, *Política*, UNAM, México, 2000, 2ª edición.
- AZANZA JIMÉNEZ, José, *Mis vivencias con José Alfredo Jiménez*, Dávalos Hermanos, León, Guanajuato, 2018, 5ª edición.
- BARRAGÁN MALDONADO, Leopoldo, *Entre dolores y remedios. Tributo a José Alfredo*, Gobierno del Estado de Colima, Colima, 2016.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Los viajes de Sol y Luna. Ciclo de los gemelos en Oaxaca, México y América del Sur*, Secretaría de Cultura/INAH, México, 2021.
- BARTRA, Roger, *Anatomía del mexicano*, Penguin Random House, Grupo Editorial, México, 2019, 4ª edición, 5ª reimpresión.
- _____, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 2000.
- BEAUVOIR, Simone De, *La fuerza de las cosas*, Editorial Hermes, México, D.F., 1986, 1ª edición, 2ª reimpresión.
- BRADU, Fabienne, *André Breton en México*, FCE, México, 2012, 1ª edición.
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, 2ª edición.
- CASHFORD, Jules, *La Luna. Símbolo de transformación*, Atalanta, Girona, 2018.
- CASO, Alfonso, *El pueblo del Sol*, FCE, México, 2018, 3ª edición.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, FCE, México, 2000, 2ª edición, 19ª reimpresión.

_____, *Esencia y efecto del concepto del símbolo*, FCE, México, 1975, 1ª edición.

_____, *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*, FCE, México, 2016, 3ª edición, 1ª reimpresión.

_____, *Filosofía de las formas simbólicas, II. El pensamiento mítico*, FCE, México, 2002, 2ª edición, 3ª reimpresión.

_____, *Kant, vida y doctrina*, FCE, Ciudad de México, 2018, 1ª edición, 8ª reimpresión.

_____, *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y Cultura en la Europa del Siglo de las Luces*, FCE, México, 2014, 1ª edición.

CASTAÑÓN, Adolfo (Editor literario), *Emilio Uranga: Años de Alemania (1952-1956)*, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM/Universidad de Guanajuato, México, 2021, 1ª edición.

CHIMALPAIN, Domingo Francisco Cuauhtlehuanitzin, *Sixième et Septième relations (1358-1612)*, ed. y trad. de Remi Simeón, Paris, 1889.

CLAVIJERO, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, Porrúa, México, 2021.

CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, Porrúa, Colección “Sepan cuántos...”, Núm. 7, México, 2021, 25ª edición, 2ª reimpresión.

Códice Ramírez, “relación del origen de los indios que habitan en la Nueva España según sus historias”, SEP, México, 1975.

COTTOM ULIM, Bolfly Efrain; BARRERA RODRÍGUEZ, Raúl, *Coyolxauhqui. A 25 años de su descubrimiento*, INAH, México, 2022,.

DEL VAL, José (Coord.), *México. Identidad y nación*, UNAM, México, 2008, 1ª edición.

DESCARTES, René, *Descartes II, Meditaciones Metafísicas/Conversación con Burman/Correspondencia con Isabel de Bohemia*, Gredos, Madrid, 2014.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Tomo I, Colección *Clásicos de la literatura mexicana*, Promociones Editoriales Mexicanas, S.A. de C.V., México, 1979.

DÜRING, Ingemar, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, UNAM, México, 2005, 2ª edición, 3ª reimpresión.

ELIADE, Mircea, *Una nueva filosofía de la Luna*, Editorial Trotta, Madrid, 2010.

ENCISO GÓMEZ, Marcos, *Cuentos y relatos indígenas*, UNAM/Coordinación de Humanidades/Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y del Estado de Chiapas, México, 1989.

FABELA GARCÍA, José Luis, *José Alfredo Jiménez. Qué bonito amor*, Editorial Mexicana de Música Internacional, Toluca, 2016, 4ª edición.

_____, *Cancionero José Alfredo Jiménez*, Editorial Mexicana de Música Internacional, 2018, 2ª edición.

FARÍAS, José Antonio; PRADO GALÁN, Javier (Coords.) *El Rey. Diez asedios multidiscplinarios a José Alfredo Jiménez*, Arteletra, México, 2023, 1ª edición.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Tomo III K-P, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 2004, 3ª reimpresión.

FLORES ESCALANTE, Jesús; DUEÑAS, Pablo, *Y sigo siendo el rey*, (compilación), Sony Music, México, 2013, 1ª edición.

FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Punto de Lectura, México, 2015, 19ª reimpresión, 1ª edición.

_____, *La región más transparente*, Alfaguara, México, 2015, 8ª reimpresión.

_____, *Tiempo mexicano*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975, 6ª edición.

GAOS, José, *Obras completas*, UNAM, México, 1987, 2ª edición.

GARCÍA MORENTE, Manuel, *Lecciones preliminares de filosofía*, Porrúa, México, 1973, 4ª edición.

GARIBAY KINTANA, Ángel Ma., *Teogonía e historia de los mexicanos, Tres opúsculos del Siglo XVI*, edición de, Porrúa, México, 2015, 7ª edición.

GONZÁLEZ, Aurelio, *México tradicional. Literatura y costumbres*, El Colegio de México, México, 2019, 1ª edición.

GRUZINSKI, Serge, *La ciudad de México. Una historia*, FCE, México, 2017, 1ª edición.

HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, Tomo I, Ediciones Destino, Barcelona, 2001, 4ª edición.

HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia, *México. Una breve historia del mundo indígena al Siglo XX*, FCE, México, 2014, 2ª edición.

HESIODO, *Obras y Fragmentos*, Editorial Gredos, Barcelona, 2000.

HURTADO, Guillermo (Coord.), *El Hiperión*, UNAM, México, 2015, 1ª edición, 15ª reimpresión.

IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Instrucciones para vivir en México*, Editorial Planeta, Sello Editorial Booket, México, 2015, 1ª edición.

JIMÉNEZ, Armando, *Picardía mexicana*, B. Costa-Amic Editor, México, 1968, 31ª edición.

JIMÉNEZ GÁLVEZ, José Alfredo, *Pero sigue siendo el Rey*, Editorial Planeta, México, 2017, 1ª edición en Booket.

JIMÉNEZ GÁLVEZ, Paloma, *Cuando te hablen de amor y de ilusiones*, Ediciones La Rana, México, 2023, 1ª edición.

_____, *Es inútil dejar de quererte, 50 años sin José Alfredo*, Madreditorial, México, 2023.

JUÁREZ, Alicia, *Cuando viví contigo*, Grijalbo, México, 2017, 1ª edición.

KANT, Immanuel, *Tratado de Lógica*, Editora Nacional, México, 1981.

_____, *Filosofía de la Historia, ¿Qué es la Ilustración?*, FCE, Colombia, 1998, 2ª edición.

_____, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, México, 2004, 22ª edición.

KÉBÉ, Fatuomata, *El libro de la Luna*, Blackie Books S.L.U., Barcelona, 2019.

LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, FCE, 2020, 4ª edición, 3ª reimpresión.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, FCE, México, 1961.

_____, Miguel, Colección “Obras de Miguel León-Portilla”, Tomo XII, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM/El Colegio Nacional, México, 2018.

_____, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican mopohua*, Colegio Nacional/FCE, México, 2020, 7ª reimpresión.

LEVARIO TURCOTT, Marco, *Deja que salga la Luna. El callejón de la amargura y la muerte de José Alfredo*, Editorial é, México, 2021, 1ª edición.

LINARES AGUIRRE, Víctor Ángel, *Tlacaélel ¿Ahquin ipohtzin? Cemanáhuac Tepehuani*, Ce-Ácatl, México, 2020

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *El conejo en la cara de la luna*, Editorial Era, México, 2016.

_____, Alfredo, *Las razones del mito*, Ediciones Era, México, 2015, 5ª reimpresión.

MACAZAGA ORDOÑO, César, *Coyolxauhqui, la diosa lunar*, Editorial Cosmos, México, D.F., 1978.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *Vida y muerte en el Templo Mayor*, FCE, México, 2018, 3ª edición.

MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano*, FCE, México, 1984, 1ª edición.

MONSIVÁIS, Carlos, *Amor perdido*, Biblioteca Era, México, 1978, 5ª edición.

_____, *Pedro Infante: Las leyes del querer*, Aguilar, México, 2008, 1ª edición

_____, (editor), *Poesía mexicana II*, Clásicos de la Literatura Mexicana, México, 1979.

MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, Porrúa, Colección “Sepan cuántos...”, Núm. 129, México, 2021, 1ª edición.

NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, Tomo II, Gredos, Madrid, 2014.

_____, *La voluntad de poder*, Editorial Edaf, Madrid, 2006, 14ª edición.

_____, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, México, 2001, 1ª edición.

O’GORMAN, Edmundo, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, UNAM/Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2016, 2ª edición.

PASTRANA FLORES, Miguel, *Historias de la conquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl*, UNAM, México, 2023, 2ª edición.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Editorial Cátedra, España, 2016, 24ª edición.

_____, *México en la Obra de Octavio Paz*, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979.

_____, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 2009, 34ª reimpresión.

POLIZZOTTI, Mark, *André Breton. La biografía*, Turner Publicaciones, Madrid, 2020.

PSEUDO ARISTÓTELES, *Fisiognomía*; ANÓNIMO, *Fisiólogo*, Gredos, España, 1999.

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, México, 2009, 51ª reimpresión.

_____, *Obras completas II. Hacia un nuevo humanismo. Veinte años de educación en México. Historia de la filosofía en México*, Biografía por Juan Hernández Luna, UNAM, México, 1990, 2ª edición.

RESTALL, Matthew, *Cuando Moctezuma conoció a Cortés*, Penguin Random House, Grupo Editorial, México, 2021, 1ª edición.

REYES, Alfonso, *La “X” en la frente. Textos sobre México*, UNAM, México, 2012, 2ª edición.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo/El llano en llamas*, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1975.

RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, FCE, México, 2013.

SABINES, Jaime, *Recuento de poemas 1950/1993*, Editorial Joaquín Mortiz, España, 2003.

SANTOS RUÍZ, Ana, *Los Hijos de los dioses. El Grupo filosófico Hiperión y la filosofía de o mexicano*, Bonilla Artigas Editores, México, 2015, 1ª edición.

SANTÍ, Enrico Mario (coord.) *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, UNAM/ERA, México, 2009.

SAHAGÚN, Bernardino De, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Vol. I y II, Dastin, S.L., Madrid, 2003.

SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Ediciones Huescar, Buenos Aires, 1972.

SAVATER, Fernando, *El Dialecto de la Vida*, Plaza & Janés Editores, S.A., Barcelona, 1985, 2ª edición.

TIBÓN, Gutierre, *Historia del nombre y de la fundación de México*, FCE, México, 1993, 3ª edición,

URANGA, Emilio, *Análisis del ser del mexicano*, CONACULTA/Instituto Nacional de las Artes, México, 2013, 1ª edición.

VALLE-ARIZPE, Artemio De, *Fray Servando*, Lectorum, Buenos Aires, 2010.

VELASCO PIÑA, Antonio, *Tlacaélel. el Azteca entre los aztecas*, SEDENA, México, 1979

VILLEGAS, Abelardo, *La filosofía de lo mexicano*, UNAM, México, D.F., 1979, 2ª edición.

VIZCAINO, Fernando, *Biografía política de Octavio Paz o la razón ardiente*, Editorial Algazara, Málaga, 1993.

ZUNZUNEGUI, Juan Miguel, *El regreso de Quetzalcóatl, Una historia sagrada de México*, Grijalbo, México, 2021, 1ª edición.

ARTÍCULOS

ADAME, Ángel Gilberto, “El que se mueve no sale en la foto” en *Letras Libres*, 14 de diciembre de 2015, <https://letraslibres.com/revista-espana/el-que-se-mueve-no-sale-en-la-foto/>.

ALVARADO, Alejandro, “Pesar por la muerte de José Alfredo”, *El Universal*, 24 de noviembre de 1973, Tercera Sección B.

BECHINI TEJADOS, Alfredo, “La inferioridad y el mecanismo de compensación en Adler” en *Revista de Historia de la Psicología*, 1988, Vol. 9. Núm. 1, pp. 77-87, https://journals.copmadrid.org/historia/archivos/fichero_salida20210910141454490000.pdf

CARRERA STAMPA, Manuel “Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia”, leído el 20 de junio de 1959, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XVIII, núm. 4, octubre-diciembre de 1959.

ESCOBAR VALENZUELA, Gustavo, “Emilio Uranga (Una aproximación)”, <https://ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/uranga.htm>.

CASO, Alfonso, “El águila y el nopal”, en *El águila y el Nopal, Discursos de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia (1946-1999)*, Academia Mexicana de la Historia, México, 2019, p. 12.

ECHEVARRÍA GARCÍA, Jaime, “De monstruos y fenómenos naturales. Historia cíclica, presagios y destrucción de imperios en el Altiplano Central durante el Postclásico”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 39, núm. 153, El Colegio de Michoacán, 2018, pp. 293-343, <https://www.redalyc.org/journal/137/13756646011/html/>.

GÓMEZ ZAMORA, Magdalena, “El primer documento conocido escrito en México por los conquistadores españoles” en https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_60_113-124.pdf.

JOHANSSON K, Patrick, “Vejez, muerte y renacer de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 139, pp. 16-25, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/vejez-muerte-y-renacer-de-ce-acatl-topiltzin-quetzalcoatl>.

LINGENHEIM–LAVELLE, Claire “Le mexique vu par Eisenstein” [https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiredesarts/option/Tina_Modotti/2. Le Mexique vu par Eisenstein.pdf](https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiredesarts/option/Tina_Modotti/2._Le_Mexique_vu_par_Eisenstein.pdf).

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, “El texto sahumantino sobre los mexicas”, en *Anales de Antropología*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1985.

_____, “Coyolxauhqui en el mito”, en *Arqueología mexicana*, (Vol. XVII, núm. 102, marzo-abril 2010), México.

_____, “Fases y faces de la Luna. El personaje astral en la mitología mesoamericana”, en *Arqueología mexicana*, (Núm. 186, mayo-junio 2024), México.

LUQUI LAGLEYZE, Julio M. *Fray Servando de Mier y su sermón guadalupano de 1794. La búsqueda de una justificación teológica a la independencia de América, Temas de historia argentina y americana*, disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/fray-servando-mier-sermon-guadalupano.pdf>.

LASTRA, María Soledad; TARANTINO, Nicolina; BRETAL, Eleonora, “Entrevista a Roger Bartra”, disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/13596/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, “Coyolxauhqui. La diosa lunar”, en *Arqueología mexicana*, (Vol. XVII, núm. 102, marzo-abril 2010), México.

MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano*, FCE, México, 1973, 1ª edición.

MILLÁN, Saúl, *El cuerpo de la nube: jerarquía y simbolismo ritual en la cosmovisión de un pueblo huave* [recurso electrónico], Instituto Nacional de Antropología e Historia, México,

2019,

1ª

edición,

<https://books.google.com.mx/books?id=yVnRDwAAQBAJ&pg=PT218&lpg=PT218&dq=xawealeat&source=bl&ots=igNHRSP00S&sig=ACfU3U1tFyYWk-wKD3ztIXh8wmORHFZ9Yw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjHncLI9diGAxXFK0QIHb-ABP0Q6AF6BAgHEAM#v=onepage&q=xawealeat&f=false>.

MONTERO, Juan Luis, “Los poderosos amos de los hombres: Los dioses de Mesopotamia”, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/poderosos-amos-hombres-dioses-mesopotamia_8140. [Consultado el 5 de junio de 2024].

MORA, Andrés, “André Breton: las defecciones surrealistas”, en <https://revistas.um.es/sh/article/view/250511/222011>.

MONSIVÁIS, Carlos, “El habla y el cine de México. ‘Ahí está el detalle’” <https://www.voltairenet.org/article120422.html>.

MONSIVÁIS, Carlos, “José Alfredo Jiménez. ‘Les diré que llegué de un mundo raro’”, *La Jornada Semanal*, 30 de mayo de 1999.

TENA, Rafael, “La religión mexicana” en *Arqueología mexicana*, Vol. XVI-núm. 91, Editorial Raíces S.A. de C.V./INAH, 2008.

YAMIL GELO, Eduardo, “El cerro Coatepec en la mitología azteca y Templo Mayor, una propuesta de ubicación”, visible en file:///D:/Users/Jnavaq/Downloads/admin,+AR047_Tejeda+Monroy_15.pdf.

ZATARAIN, Febronio, artículo: *Las nubes, Paz, Sartre y Savater*, en *La Jornada Semanal* de 25 de enero de 2009, Núm. 75.

ZÚÑIGA BARCENAS, Beatriz, “Sepulcro de los años, xiuhmopilli y la ceremonia del Fuego Nuevo”, visible en https://lugares.inah.gob.mx/es/inicio/opinion/14626-sepulcro-de-los-a%C3%B1os,-xiuhmopilli-y-la-ceremonia-del-fuego-nuevo-14626.html?lugar_id=444.

SITIOS WEB

Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles, Trad. Primo Feliciano Velázquez, UNAM, México, 1992, 3ª, edición, p. 5. [Versión en línea, disponible en https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/000/000_04_01_AnalesCuauhtitlan.pdf]

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales, visible en <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/>.

Gran Diccionario Náhuatl, UNAM, disponible en la <http://www.gdn.unam.mx>

Repositorio Universitario Digital, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, visible en <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/1100>

Sociedad de Autores y Compositores en México, visible en <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08213>

ANEXO

Identificador Electrónico			
11014000120240031739			
Clave Única de Registro de Población			
JISA260119HGTMLN07			
Número de Certificado de Nacimiento			

Entidad de Registro			
GUANAJUATO			
Municipio de Registro			
DOLORES HIDALGO			
Oficialía	Fecha de Registro	Libro	Número de Acta
0001	06/02/1926	1	111

Datos de la Persona Registrada		
ALFREDO	JIMENEZ	SANDOVAL
Nombre(s):	Primer Apellido:	Segundo Apellido:
HOMBRE	19/01/1926	DOLORES HIDALGO
Sexo:	Fecha de Nacimiento:	Lugar de Nacimiento:
GUANAJUATO		

Datos de Filiación de la Persona Registrada				
AGUSTIN	JIMENEZ	-----	MEXICANA	-----
Nombre(s):	Primer Apellido:	Segundo Apellido:	Nacionalidad:	CURP:
MARIA CARMEN	SANDOVAL	-----	MEXICANA	-----
Nombre(s):	Primer Apellido:	Segundo Apellido:	Nacionalidad:	CURP:

Anotaciones Marginales:	Certificación:
Sin anotaciones marginales.	Se extiende la presente copia certificada, con fundamento en los artículos 36 y 57 del Código Civil para el Estado de Guanajuato, y los artículos 177 y 178 del Reglamento del Registro Civil del Estado de Guanajuato, ambos ordenamientos en vigor. La Firma Electrónica con la que cuenta es vigente a la fecha de expedición, tiene validez jurídica y probatoria de acuerdo a las disposiciones legales en la materia.
	A los 19 días del mes de Septiembre de 2024. Doy fe.

Firma Electrónica:
Sk IT QT Q MD Ex OU hH VE 10 TD A3 IE FM RJ RE 98 Sk hN RU SF Wh xT QU SE T1 Z8 Tl ex MT Ew MT Qw MD An MT ly hJ An MT Ex hN xN ID ES IG RI IG Vu ZX Jv IG RI ID ES Mj Z8 R1 yB hK PK yU PU T3 az dR ex IG S1 bG w+
Código QR

Código de Verificación
11101400011926001110

La presente copia certificada del acta es un extracto del acta que se encuentra en los archivos del Registro Civil correspondiente, la cual se ha expedido con base en las disposiciones jurídicas aplicables, cuyos datos pueden ser verificados en la página <https://cever.registrocivil.gob.mx/eVAR/ConsultaFolio.ppt>, capturando el Identificador Electrónico que se encuentra en la parte superior derecha del acta, para su consulta en dispositivos móviles, descarga una aplicación para lectura del código QR.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1

CAPÍTULO I

Antropología filosófica del mexicano

1. La antropología filosófica	15
2. Ernst Cassirer y su antropología filosófica	18
2.1. Aproximación	18
2.2. El fundamento de su epistemología	21
2.3. El símbolo, la actividad simbólica y las formas simbólicas	25
2.4. Las formas simbólicas arquetípicas	33
2.4.1. Mito y religión	34
2.4.2. El lenguaje	41
2.4.3. El arte	43
2.4.4. La historia	45
2.4.5. La ciencia	49
3. Antropología filosófica del mexicano	51
4. El mexicano es un animal simbólico	53

CAPÍTULO II

Concepto de «México» y los mitos prehispánicos circundantes

1. Definiciones de la palabra «México»	57
2. México: el mito fundacional y su emblema nacional	64
2.1. Mito de fundación de México-Tenochtitlan	65
2.2. El Escudo Nacional	66
3. La Leyenda del Quinto Sol	70
4. El nacimiento de Huitzilopochtli	75
5. Tlacaélel, «el Conquistador del Universo»	77
6. <i>Nican Mopohua</i>	85
6.1. El relato	86
6.2. La simbología del Códice guadalupano	88

CAPÍTULO III

Luna y mexicanidad

1. La Luna y la humanidad	94
2. La Luna en México	101
3. Coyolxauhqui	109
4. El «pueblo del Sol»	113
5. Del presagio (profecía) a la realidad (conquista)	116

CAPÍTULO IV

Estudios sobre lo mexicano

1. Consideración preliminar	122
2. Samuel Ramos y el sentimiento de inferioridad	126
2.1. Contexto	126
2.2. La filosofía de Samuel Ramos	127
2.3. «El peladito»	130
2.4. El «mexicano de ciudad»	132
2.5. El «burgués mexicano»	133
2.6. La cultura criolla	134
3. Octavio Paz y el sentimiento de soledad	137
3.1. Contexto	137
3.2. El sentimiento de soledad	140
4. Emilio Uranga y la accidentalidad del ser del mexicano	150
4.1. Esbozo biográfico y el Hiperión	150
4.2. El mexicano como accidentalidad	156
5. Roger Bartra: el axolote y su identidad con el mexicano	161
5.1. Semblanza biográfica y contexto	161
5.2. La jaula de la melancolía	162

CAPÍTULO V

Símbolos mexicanos y formas simbólicas mexicanas

1. El mexicano es el animal de los símbolos mexicanos	172
2. Mitos mexicanos altivos	174

3. Mitos mexicanos <i>metadiscursivos</i>	177
4. Mitos mexicanos tímidos	184
5. Otras formas simbólicas mexicanas	190

CAPÍTULO VI

El mundo raro de José Alfredo Jiménez

1. Yo no nací pa' pobre: su biografía	192
2. Yo compongo mis canciones pa' que pueblo me las cante	199
2.1. Rubén Fuentes	199
2.2. Contexto histórico	202
2.3. Contexto vivencial	206
3. El filósofo sabía silbar	212
4. Ay, compadre José Alfredo, ¡qué triste ando!	224
4.1. Símbolos culturales mexicanos en su lírica	225
4.2. Símbolos celestes	251
4.3. Deja que salga la Luna	255
5. Di que vienes de allá, de un mundo raro	263
5.1. El mito de José Alfredo	263
5.2. Su «mundo raro»: el mundo mexicano	266
5.3. Personajes del «mundo raro»	277
RESULTADOS	283
CONCLUSIONES	285
BIBLIOGRAFÍA	287
ARTÍCULOS	295
SITIOS WEB	298
ANEXO	299
ÍNDICE	300
