

ENRIQUE FLORES

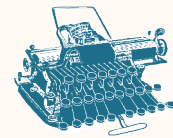
Desollamientos



Colección
Pensamiento y cultura latinoamericanos

Colección
Pensamiento y cultura latinoamericanos

UNIVERSIDAD VERACRUZANA



ENRIQUE FLORES

Desollamientos

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Colección

Pensamiento y cultura latinoamericanos

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez
RECTOR

Juan Ortiz Escamilla
SECRETARIO ACADÉMICO

Lizbeth Margarita Viveros Cancino
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora
SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Agustín del Moral Tejeda
DIRECTOR EDITORIAL

Estela Castillo Hernández
DIRECTORA DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO LITERARIAS

Rodrigo García de la Sienra
COORDINADOR DE LA COLECCIÓN

ENRIQUE FLORES

Desollamientos



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Colección

Pensamiento y cultura latinoamericanos

Clasificación LC: PQ7180 F56 2024

Clasif. Dewey: M861.009

Autor: Flores, Enrique, 1958-

Título: Desollamientos / Enrique Flores.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana,

Dirección Editorial, 2024.

Descripción física: 176 páginas : ilustraciones (principalmente en color) ; 17 cm.

Serie: (Colección Pensamiento y cultura latinoamericanos)

Nota: Bibliografía: páginas 163-176

ISBN: 9786078969760

Materia: Poesía indígena--México--Historia y crítica.

Cuerpo humano en la literatura--México.

Etnopsicología--México

© Desollamientos, Primera edición, septiembre de 2024

D. R. © Enrique Flores

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, cp 91000

Xalapa, Veracruz, México

Tels. 228 818 59 80; 818 13 88

direccioneditorial@uv.mx

<https://www.uv.mx/editorial>

Diseño editorial: Mayra Díaz Ordoñez

Impreso en México. Printed in Mexico

ISBN: 978-607-8969-76-0

DOI: 10.25009/uv.8969760

La presente colección ha sido concebida como un espacio para la reflexión ensayística sobre los diversos temas de tipo histórico, social, estético y literario que atañen a Latinoamérica. Pero más que una realidad fáctica, América Latina es para nosotros un emplazamiento, en el doble sentido de la palabra: una localización o punto de mira, a la vez que un llamamiento, una vocación para la construcción de un sentido de pertenencia cultural mediante una escritura que se sabe y se reafirma como pensamiento. En ese sentido, los ensayos que componen esta colección aspiran a encontrar cobijo dentro de la noble tradición tutelada por esas grandes figuras históricas e intelectuales que, como José Martí o tantos otros, han pensado y escrito acerca de Nuestra América desde una pertenencia ciertamente problemática, pero sobre todo intensamente entrañable.



Buregodureuge edugo.
Gordon Brotherston.

["Meaning in a Bororo jaguar skin".
Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia.
11 (2001): 243-260.]

Hipnagogia

Este ensayo, experimental, obedece en múltiples sentidos, más acá de la visión, al *flujo* del sueño. Podría asimilarse a una especie de “alucinación hipnagógica” —*hypnos*: ‘sueño, acto de dormir’; *agōgos*: ‘que conduce’—: una “alucinación auditiva, visual o táctil que se produce poco antes del inicio del sueño”. O en otras palabras: la *hipnagogia* como entrada o tránsito entre la vigilia y el sueño.

La forma del libro obedece a ese *fluir*. Fue una forma que se impuso por sí misma, espontánea o intuitivamente, por decirlo así. Un curso central, aunque con meandros y derivas imprevistas, reflejado en el despliegue o el *discurso* de la escritura misma, vivida o soñada por mí y por otros, en otro sueño virtual.

El libro se presenta así, no únicamente como la corriente de un río, sino como “despliegue” y *desollamiento* de la piel en la escritura —sin el soporte de la piel animal, es cierto, aunque con la corteza del papel o la piel digital al fondo—.

La escritura es una forma de la *crueldad*, para volver al principio y al Teatro de la Crueldad artaudiano. Experimentar esa experiencia ritual y sacrificial en términos de una *poética* —o de lo que entendemos por *etnopoéticas*— significa exponerse a una transformación o a una metamorfosis lindante con el sueño.

Visualizo este libro como una “*imagen desollada*”. La operación quirúrgica y sacrificial iniciática —poética y ritual, como lo expresa Valéry, en su *Discurso a los cirujanos*, o Eliot, en una extraña imagen anestésica— son un fragmento o una irrupción de una serialidad ritual, infinita y cruel, sometida al dominio de la enfermedad, la epidemia, la necropolítica y su contraparte indígena de Maldad.

Hipnagogia: entrada o tránsito al flujo del sueño, flujo fluvial de las imágenes, trazo en la página impresa —figurativo, archi-escritural en sentido derridiano— o en otros soportes vegetales o virtuales, de un texto que es papel-corteza-piel y se expresa en un *grafismo*: un pictograma textual, un *despliegue de la piel*.

a la memoria de
GORDON BROTHERSTON



... la flor amarilla del cielo es sueño...

CHILAM BALAM DE CHUMAYEL

1

*Desolladuras: piel, imagen, barroco,
palimpsesto*

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

JUANA RAMÍREZ

Comenzar en el sueño, en el trance, en la inconsciencia del material que se trabaja. Deseo oculto, compulsión, evasión, constrictión, asociación o automatismo. Ensayo experimental. Autofagia, antropofagia. Etnobarroco.

Canibalismo. Síntesis diabólica. *Game of mirrors*. Genealogía o arqueología de un método: reflexión, itinerario surrealista o barroco, etnobarroco. Autoanálisis o autoficción. *La imagen desollada*. Un palimpsesto ~~origi-~~ ~~nario~~, borrado: el *Sueño* de Juana Ramírez y el *Segundo sueño* de Bernardo Ortiz de Montellano. En el principio, el *Primero sueño*. Su (doble) reescritura en los dos *Sueños* de Montellano —un *Tercer sueño* no alcanzó a ser com-

puesto, como tampoco el *Segundo* de sor Juana—: el *Primer sueño* que proféticamente vislumbra la muerte por fusilamiento del poeta andaluz Federico García Lorca, y un *Segundo sueño* compuesto tras una operación quirúrgica, experiencia que resurgirá como una *revelación anestésica*, definida así por William James en *Las variedades de la experiencia religiosa*, aunque a través de una triple inspiración: la de las experiencias suicidas con el éter de René Daumal y *Le Grand Jeu*, la de Paul Valéry y su *Discurso a los cirujanos*, y la de T. S. Eliot en *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, aunque asimismo haga su aparición la “*revelación anestésica*” de William James:

No dejo de imaginaros en el ejercicio de vuestras dramáticas funciones, que se cumplen hoy con una solemnidad casi religiosa, y en una especie de lujo de pulido metal y cándido lino, bañado por la luz sin sombras que emite un sol de cristal.

Un antiguo que volviera de los infiernos y os viese tras vuestra grave faena, revestidos y enmascarados de blanco, fija en la frente maravillosa lámpara, rodeados de atentos levitas, actuando, como en un minucioso ritual, sobre un ser sumido en mágico sueño, entreabierto bajo vuestras enguantadas manos, creería asistir a no sé qué sacrificios de aquellos que se celebraban entre iniciados, en los misterios de las antiguas sectas.

(Paul Valéry: *Discurso a los cirujanos*)

*When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table.*

(T. S. Eliot: *The Love Song of J. Alfred Prufrock*)

Hermetismo exotérico: publicaciones masivas bajo el influjo místico y revolucionario de José Vasconcelos, entre ellas las *Enéadas* (1923), de Plotino, obra neoplatónica y hermética, en la línea de otras obras esotéricas propias, como: *Pitágoras: una teoría del ritmo* (1916), *El monismo estético* (1918), anteriores a *La raza cósmica* (1925), con sus vertientes teosóficas y alquímicas, inclinadas al hermetismo y la magia pero extrañamente negadas como influencia “contemporánea” por Octavio Paz, aunque reivindicadas por mí en mi lectura palimpséstica del *Segundo sueño*.

Más allá de la lectura puntual del gran poema de Ortiz de Montellano, mi análisis o mi “disección” —vivisección, o *autopsia*,¹ o *necropsia*, dada la muerte supuesta de la poesía indígena— se articulaba en dos capítulos con un largo prólogo, un epílogo y dos apéndices. No me parece inútil reproducir en este espacio el índice del libro, por su significación:

Prólogo

El “caso” Ortiz de Montellano
Vida y muerte, misterio y cirugía
Hermetismo, religión, revelación

I. Palimpsestos

El hechizo
La lengua dormida
Las palabras narcóticas
The Lost Word

II. El sueño ritual

La anestesia
El sacrificio

Epílogo

La aparición del día

Apéndices

¿Orfeo?
Un teatro ritual

En ese palimpsesto originado en el *Sueño* de sor Juana, replicado a su manera por Ortiz de Montellano —después de otra tentativa admirable, el *Primer sueño*, inspirado efectivamente en un sueño relativo a la muerte del poeta García Lorca, fusilado por los “rebeldes” franquistas—,

en ese palimpsesto, insisto, hay otro origen más profundo que se vincula con Plotino y las masivas publicaciones de José Vasconcelos, ministro de educación: las *Enéadas*. Y más allá, su teoría del sueño y de la imagen, simbolizada en un extraño texto titulado *La poesía indígena de México*, cuyo epígrafe no podía ser más elocuente y más revelador:

JAMÁS EL OJO HUBIERA PERCIBIDO AL SOL
SI ANTES NO HUBIERA TOMADO SU FORMA.²

Ahí, en ese texto, como en las *Enéadas* —y como lo desarrollo en *La imagen desollada*— “el cuerpo es una imagen del alma”, un “espejo de Dionisos”: vibración armónica, ritmo de la respiración; “el alma apasionada descende a un cuerpo”. La violencia histórica produce la ruptura entre poesía e imagen, pues, de acuerdo con Montellano, “la poesía indígena está muerta”, “privada de ritmo fisiológico”. Y el náhuatl sería una especie de lengua muerta o “dormida”. Cerrados sus párpados, se han extinguido sus ritmos musicales, los tonos y los timbres que habitaban su lengua, aunque el poder de la imagen subsiste en la traducción:

La poesía indígena, traducida
y desvirtuada como llega hasta
nosotros, conserva su *élan* vital.
Aun cuando haya perdido el
ritmo fisiológico de su lengua,
quedan vivas las imágenes.

(*La poesía indígena de México*)

“Quedan vivas las imágenes”, aun perdido el “ritmo fisiológico de la lengua”. Una idea —teóricamente plotiniana— que no puede sino evocar la noción que le da título al gran libro de Georges Didi-Huberman: *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Pues, “más allá de la técnica, más allá de la piel”, la poesía indígena *vive*, de una manera “*descarnada*”, sacrificial y fisiológica, como lo que Montellano llama, ritualmente, una “*imagen desollada*” —“*sin superficie, sin piel y sin modales*”—:

La canción indígena está muerta. Murió del mismo mal que su lengua y con ella se desarticuló del mundo de la expresión. *Pero la poesía indígena yace, viva llama recostada detrás de la fonética española, que le ha prestado su cuerpo y su sangre para seguir viviendo.*³

Fascinante idea de la supervivencia de la imagen, y de la poesía y de la imagen poética, y del ritual como articulador de acciones poéticas y físicas, que es posible reinventar en los rituales y en las acciones actuales, y aparecería en la obra de Didi-Huberman unos pocos años después, o casi simultáneamente, a mi trabajo sobre Montellano. Porque, aunque esa muerte no haya sido tal, sí tiene sentido ese ritual funerario, de muerte y *resurrección*.

Y también en el poema de Montellano hay una “honda inmersión”, que sustrae las “cosas exteriores” para construir la escena mental de la *cirugía*: ritual y sacrificial. Escena que, más allá de escenificación del sueño y la cirugía —“sueño ritual”, decía yo—, se reprodujo en sus últimos años, en espera de otra operación contra la ceguera, como una obsesión del sueño, o un posible *Tercer sueño* —más allá del *Primero* y el *Segundo*— y como “nueva experiencia de la anestesia”. Otra intervención quirúrgica que, aunque no se realizó, no anulaba la persistencia de la “revelación anestésica”, con el éter, la lámpara y sus anillos de Saturno, en el límite último o el despertar: Lázaro y la resurrección, una segunda muerte.

Octavio Paz, que niega le presencia de influjos herméticos en la obra de los poetas de la generación de Montellano —influjos que, sin embargo, desenvuelve extensamente en sus lecturas de las obras de Rubén Darío y de sor Juana—,⁴ señala en un ensayo sobre la poesía de Villaurrutia el conocimiento “admirable” que ese poeta y Gorostiza tenían de la poesía barroca, sin advertir que en el *Segundo sueño* aparecen, mejor que en ninguna otra parte, las “imágenes e intuiciones próximas” a la poesía azteca, la proximidad a una “imagen poética indígena” muy distante del folclor mexicanista —la “decepción del folclor” que decía Jorge Cuesta—, la emergencia de una “muerte circular” y “cósmica”, el “desprendimiento” o el “desarraigo” ontológico, la misma “operación” de vaciamiento que se articula en *Muerte sin fin*. Y es que el *Segundo sueño* —creado a partir de la poesía barroca y de la imagen poética indígena que Ortiz de Montellano había logrado revivir en las páginas mismas de la revista *Contemporáneos*, en las publicaciones, paráfrasis y adaptaciones propias o ajenas de materiales poéticos indígenas (mayas y aztecas), coloniales y barrocos (como el *Sueño* de sor Juana)—, el *Segundo sueño* repite, en la escena de una operación quirúrgica que es a la vez una escena de *sacrificio*, una escena de *desollamiento* (desollamiento de la

imagen), y más allá del palimpsesto y de la reescritura del *Primero sueño*, la escena convocada por Paz a propósito de *Muerte sin fin*, en su negación de la influencia de las doctrinas herméticas. Si la descripción de la escena se hubiera referido al *Segundo sueño*, hubiera sido reveladora:

Pero esas influencias han sido sometidas a una curiosa *operación*, una suerte de *cámara de vacío*, de modo que *las imágenes y las metáforas, sin perder nada de su poder y de su constancia, se han inmaterializado.*

(Octavio Paz:
“Xavier Villaurrutia en persona y obra”)

El surrealismo y el psicoanálisis —con su estratificación y desenterramiento de capas y sustratos psíquicos, y su yuxtaposición de elementos preconscientes, subconscientes e inconscientes— tienen sin duda un papel central en el palimpsesto indígena y barroco del *Segundo sueño*. *Palimpsesto*: borramiento y reescritura; escritura que conserva huellas de otra escritura anterior; tablilla en que se borra lo escrito para volver a escribir en ella. *Palimpsesto*: vehículo de transmisión secreta de una poética ancestral, cifrada y borrada en el blanco de la página; “revisión herética” (y encarnación) de *antiguas imágenes latentes*.

La investigación de Ortiz de Montellano de la “imagen poética indígena”, y su conexión con la oniropoética barroca, como se despliega y ejecuta en el *Sueño* de sor Juana, se asocia íntimamente con su experimentación en el ámbito de la imagen surrealista. El *Primer sueño* de Montellano es, de hecho, un “sueño profético” cuyo “argumento” se expone al principio del poema —como otro “argumento” quirúrgico-hospitalario precederá al *Segundo sueño*— y cuya trama —como lo apuntará él mismo, años después, en el *Diario de mis sueños*—⁵ presagia el asesinato del poeta Federico García Lorca, fusilado en la Guerra Civil española, se inspira en un sueño propio y se vincula profundamente con la experiencia surrealista.

Pero los vasos comunicantes de Montellano con el surrealismo y el psicoanálisis no se reducen a ese poema. La figura y la obra de Jung atraviesan la peculiar lectura plotiniana de *La poesía indígena de México*, con su énfasis en el misticismo, lo primitivo y lo esotérico, y particularmente en la *alquimia* como laboratorio onírico —o los sueños como laboratorio alquímico y el *Sueño* de sor Juana como el “recipiente” de una “precipitación” alquímica—. *Rimbaud el vidente*, de Rolland de Renéville, es

una obra fundamental para Montellano, por los vínculos que establece entre poesía y misticismo, que se extenderán después a otra obra suya igualmente influyente: *La experiencia poética*, y que se alían, desde ese otro territorio, al surrealismo, aunque en una vertiente particular, que ya hemos mencionado: la del Gran Juego —o *Grand Jeu*—, encabezada por René Daumal, rama radical del surrealismo cuyas obras desembocaron después en el misticismo y en la “búsqueda del absoluto” —*El Monte Análogo*, de Daumal, es un ejemplo de ello—. Finalmente, la figura de Antonin Artaud y su visita a México es crucial para Ortiz de Montellano, pues, como recuerda su hija Ana en la biografía que le dedicó, por lo menos cuatro textos mexicanos de Artaud —“La montaña de los signos”, “El país de los reyes magos”, “El rito de los reyes de la Atlántida” y “Una raza-principio”, todos ellos incluidos después en su *Viaje al país de los tarahumaras*— fueron traducidos por Montellano, quien publicó, en medio del escandaloso silencio que rodeó la aparición de Artaud, un ensayo memorable: “Artaud y el sentido de la cultura en México”.⁶ Fue en la misma época, por cierto, cuando el poeta concibió *La poesía indígena de México*, clave heterodoxa, como sugerí, de la imagen poética indí-

gena —esa “*imagen desollada*”—. Y si sus breves piezas teatrales de inspiración tradicional indígena, compuestas a partir de su experiencia en la Casa del Estudiante Indígena, son piezas experimentales o ensayos de un “*teatro ritual*” o “*sagrado*”, no es posible no imaginar la puesta en escena quirúrgica del *Segundo sueño* no únicamente como un “*sueño ritual*” sino como una experiencia de lo que Artaud llamó, antes y después de su viaje a la Sierra Tarahumara, el Teatro de la Crueldad.

Este aspecto de “teatro sagrado” no deja de vincularse con el drama barroco, en especial con las formas del *auto sacramental*, sobre todo si las asociamos con unos curiosos apuntes que tuve oportunidad de descubrir en un ejemplar de *Muerte de cielo azul*, uno de los libros últimos de Ortiz de Montellano.⁷ Allí, al margen de los sonetos que lo componen —“soneto de sonetos”, así define el poeta al poemario en el “argumento” que lo antecede—, hay una serie de acotaciones comprendidas entre aquel “argumento” inicial y el último soneto de la serie, cuya acotación se data el jueves 14 de abril de 1949 —“Jueves Santo”—, al otro día del tránsito o la muerte del poeta.

Al parecer, fue su sobrino Bernardo Jiménez de Montellano⁸ quien redactó los “*pasos*”, por llamarlos así, de la Pasión y muerte del poeta, acaecida en la Semana Santa de aquel año de 1949, refiriéndose a ellos como el “*Diario de su muerte*”:

Argumento

“Veo cosas que ustedes no pueden ver”.

Soneto I

Cuarto número 12.
Recuerdo de mi abuela.

Cuerpo

El último cuerpo.

En donde se toca el cuerpo impalpable.

“Lo que mis ojos a la luz le niegan / en la tiniebla
fascinada veo”.

Lucha entre el 10 y el 11 de mayo [*sic*] de 49.

En donde se concibe la duda entre el cuerpo y lo que no es el cuerpo.

Sueño del amanecer del 11.

En donde se habla del cuerpo sujeto a la anestesia.

11 de abril de 1949. Vísperas de la muerte.

En donde se alaba lo inorgánico, el espíritu que es la muerte.

13 de abril de 1949. 2:35 de la tarde.

La muerte.

Diálogo entre la vida de los sentidos y la muerte, vida del espíritu.

Sigue la muerte.

En donde, desposeída, cae la sangre en la única belleza.

Muerto – azul – acero – celeste.

Muerte de cielo azul.

Cómo se define la pureza de la muerte.

Jueves 14 de 49.

Jueves Santo.

Ortiz de Montellano muere, así, en un *Miércoles de ceniza* —*Ash Wednesday*—, título de uno de los grandes poemas de T. S. Eliot, poeta profundamente admirado por el autor de los *Sueños*; ya la escena del *Primer sueño* se desarrollaba en el Río del Consulado, llamado ahí “río desconsolado”, que no puede sino evocar al Támesis —“*Sweet Thames*”— de la *Tierra baldía*, poema esencial que aparecería traducido y prosificado en *Contemporáneos*, bajo un título revelador o presagiente —“*El páramo*”—, y cuyo sustrato o trama mítico-le-

gendaria, sutilmente incorporada en el poema, no deja de presentar algunas analogías, desde un punto de vista compositivo, con la trama secreta, indígena y herméutica del *Segundo sueño*.⁹

En cuanto a esa suerte de continuidad o *transmigración* que surge a la hora del tránsito del poeta, en la figura de su testigo Bernardo Jiménez de Montellano, no es posible no recordar aquella misteriosa clave que, a modo de sello, símbolo o pictograma, ilustraba no solamente la edición del *Primer sueño* sino también las de *Muerte de cielo azul* y *La poesía indígena de México*: el dibujo de “tres guitarras unidas / como tres ataúdes”, como rezaba un par de versos de aquel poema, o la dedicatoria misma del libro *Sueños*: “Para Bernardo Ortiz de Montellano, mi padre, *vivo en mí*”. Fórmula que no deja de evocar aquella “superposición de vidas” de la que hablaba ese gran poeta peruano, narrador y “brujo”, Gamaliel Churata, que escribía en el apartado “*Crucifixión del Chullpa-thullu*” del capítulo “*Mama Kuka*”, de *El Pez de Oro*: “Los muertos están en nosotros vivos”.¹⁰ Ni la noción, desarrollada por Didi-Huberman, de “*imagen superviviente*” (“*image survivante*”). Más aún cuando sabemos que la

hija de Montellano, Ana Ortiz de Montellano, dedicó su libro sobre la obra de su padre así: “*For my father, alive in me*”, y que Guillermo Ortiz de Montellano fue traductor y editor de una fuente esencial de la historiografía guadalupana: el *Nican Mopohua* —otra inspiración de Montellano, que fechó o llamó la atención sobre las fechas de las cartas enviadas por sus amigos a propósito de su libro *Sueños*, coincidentes el 12 de diciembre, fiesta de la Virgen de Guadalupe, fruto de una circunstancia azarosa o en cierto modo milagrosa—. Pero sobre todo que otro Bernardo R. Ortiz de Montellano, autor de un libro titulado *Medicina, salud y nutrición aztecas*, especialista en etnomedicina y etnobotánica aztecas, y accesoriamen-
te en la cuestión crucial del *sacrificio* —“su poderoso simbolismo” y “su dramática ejecución”, como lo apunta él mismo—. Glosando sus propias palabras, el *bypass* coronario practicado en nuestras sociedades tiene un efecto similar a la extracción del corazón humano, de modo que la muerte y la resurrección simbólicas auspiciadas por la cirugía hacen emerger el valor “metafórico” del ritual quirúrgico, lo que podríamos llamar su escenificación o su puesta en escena, muy próxima a una famosa pintura de la serie *Los teules*, de José Clemente Orozco. Y la “reve-

lación anestésica” está en el centro de esa *resurrección*, de esa *reencarnación*:

“La cirugía del *bypass* es, desde el punto de vista del paciente, un drama cósmico, que sigue una senda metafórica sumamente potente. Al paciente se lo sume en la inconsciencia. Su corazón, fuente de vida, manantial de amor, desgarrado de dolor, se detiene [...]. De acuerdo con muchas definiciones razonables, está muerto. El cirujano le reestructura el corazón y el paciente renace, reencarna”.

(Bernardo R. Ortiz de Montellano)¹¹

Centrales son las obras herméticas de Vasconcelos, raras aún hoy en día y que siguen sin ser estudiadas suficientemente. Aquí no puedo detenerme en ellas, pero quisiera evocar su extrañeza, su originalidad y su profundidad, su valor filosófico y estético indiscutible, su vínculo con el “esoterismo” y la influencia que sin duda tuvieron en la obra de Montellano, y especialmente en su concepción de la imagen poética indígena.¹² A partir de la influencia paralela originada en la edición masiva de las *Enéadas* de Plotino —caso extraordinario de una publicación a la vez revolucionaria y mística—, aparecen las primeras obras teóricas de Vasconcelos: *Pitágoras*:

una teoría del ritmo o *El monismo estético*, y unos años después, *La raza cósmica*, con sus fuentes neoplatónicas y plotinianas, alquímicas y herméticas, sus referencias a Hermes Trismegisto y a la *Tabula Smaragdina*, y el misticismo visionario que proyecta en el epígrafe citado: “Jamás el ojo hubiera visto el sol si antes no hubiera tomado su forma”. Ahí hay “revelación”, “videncia” —una suerte de “sismografía psíquica” capaz de detectar las fuerzas de las ondas sísmicas latentes, como diría Didi-Huberman—, donde Plotino aparece como un buzo del misterio: el “vidente”, el “mago”, el “exaltado”, y donde se proyecta, se precipita o se fermenta, el *Segundo sueño*, “poema demónico” al que, en una entrevista radiofónica de 1933, el poeta se refería como “mi demonio” —“mi *daimon*”—.¹³

Desollamientos: la primera imagen surgida, al leer la “crítica confidencial”, “secreta”, de *Una botella al mar* —en cartas enviadas, como dije, el 12 de diciembre, y remitidas por los amigos de Montellano a propósito de su libro *Sueños*—, fue la rememoración aleatoria de un episodio mítico relativo a la aparición guadalupana y a la extraordinaria figura de Servando Teresa de Mier, aunque “la extraña mitología fantástica invocada por el padre Mier” apunte a “la marca de una apostasía, desuello mítico, fantasmagóri-

co”, decía yo, de Tonantzin, “la Virgen prehispánica desollada por los indios en la delirante interpretación que hace el padre Mier de los cultos prehispánicos”, “*desuello onírico de la imagen poética indígena, muerta pero palpitante, en la delirante interpretación que hace el poeta de la poesía indígena*”.¹⁴

A esa imagenología latente corresponden las versiones o arreglos de “Antiguos cantares mexicanos” —elaboradas por Ortiz de Montellano sobre traducciones de Mariano Rojas—, publicadas en *Contemporáneos*. O las versiones del *Chilam Balam de Chumayel*, traducidas por Antonio Mediz Bolio. En palabras del autor de los *Sueños*, se intentaba restablecer, así, los “hilos delgados y profundos” que nos ataban, y nos atan, a la “antigua poesía indígena”, a “la interpretación de sus *asociaciones misteriosas*”, una “labor erudita y *adivinatoria* casi imposible”. O en una crítica de Paz: “ese mundo real y verdadero del *inconsciente indígena* —informe, primitivo y misterioso— que en Europa ha descubierto el surrealismo”.¹⁵

Ciertas analogías con la inspiración de Vicente Huidobro pueden ser ilustrativas. El *creacionismo* de Huidobro desafía la traducción: se habla de una “*palabra interna*”; de una “*palabra latente*”; de “*alusiones misteriosas del verbo*”; de un “*ceremonial de conjuro*”, y un “penetrar en la carne y dar fiebre al alma”. Un “*más allá del espíritu y la materia*” y un “*más arriba de la punta de la pirámide*”. O de acuerdo con las síntesis de Hugo Verani, un “más allá de la significación gramatical del lenguaje” — una “significación *mágica*” —:

Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (*aymara*), que dijo:

*El poeta es un dios. No cantes a la lluvia, haz llover.*¹⁶

Y aquí sigue la imaginación absoluta de Antonin Artaud: la Tarahumara y el “esoterismo mexicano”. “¿A qué vine a México?”, se preguntaba Artaud. Y hablaba de la Tarahumara y del “esoterismo mexicano”: la “supremacía de la muerte”, el “sentido oculto” y los “*ritos y ritmos*” que había vislumbrado, de manera delirante, en sus lecturas acerca de las “culturas solares” y los misterios mitraicos de Oriente Medio —preparatorias de otra gran obra suya:

Heliogábalo, el anarquista coronado— y del *Libro egipcio de los muertos*, que él vincula con el *Popol Vuh*, traducido al francés por Georges Raynaud en una versión publicada en 1925 y retraducida al castellano por Miguel Ángel Asturias y el abate José María González de Mendoza bajo el título de *Libro del Consejo* en 1927 —“la aparición del día”, un motivo crucial del libro, podría describir el pasaje final del *Segundo sueño*—. El surrealismo recién abandonado por Artaud por razones personales y políticas, y denunciado en algunos de sus textos mexicanos,¹⁷ es *vehículo* sin embargo de la aventura tarahumara y participa en lo que llama Artaud la “*resurrección*” de las antiguas culturas solares, en una mezcla heterodoxa y extraña de neoplatonismo chamánico que, en resonancia con las inducciones plotinianas del propio Montellano, condensa o precipita en una combinación alquímica la investigación del peyote entre los tarahumaras y el platonismo esotérico de los diálogos sobre la Atlántida.¹⁸

La imagen obra el inconsciente. Más allá de su antiguo sentido litúrgico, religioso, iniciático, es la “potencia poética extralógica” de la imagen indígena, su revelación de profundas “armonías sensibles”, lo que, en palabras de Ortiz de Montellano, “nos hace entregarnos a su goce”. El mecanismo de la imagen indígena, “es-

trechamente unida al sobrerrealismo de hoy”, abunda en metáforas y asociaciones: “la espalda amarilla del frijol”, los “huesos verdes” y el “corazón vegetal”, “los espías quebrando el sueño de sus ojos”, “las cosas que taladran la noche”, las “celestiales lluvias del algodón”, “la flor que está boca arriba”, “la que está tendida de espaldas”, “la flor amarilla del cielo que es sueño” [...]. Ejemplos significativos: varios de ellos aluden a la posición yacente del dormido, la posición de quien sueña, pero también la de quien mira hacia lo alto. Otros remiten indirectamente a una imagen vegetativa del cuerpo, a la vigilancia durante el sueño, a las sensaciones de la anestesia. Las “celestiales lluvias del algodón” evocan esos “nidos del algodón para lo verde y lo negro” que aparecen en el *Segundo sueño*.

Más significativos aún son los ejemplos que aduce Montellano para mostrar el “sentido místico” de las lenguas indígenas. Es el caso de la forma maya *Bolon Mayel*, “el Gran Señor Impalpable”. Y es el caso de la expresión que designa en tarasco al zapote blanco, “fruta que duerme”: “*Khuik uruata*, zapote blanco, está formado por dos palabras: *Khuicua*, el Sueño, no en el sentido onírico, sino en el sentido del fenómeno fisiológico contrario a la vigilia, y *uruata*, determinada especie de fruta. *Khuik uruata*, literalmente, «duerme-fruta», o sea, «fruta que duerme»”.

(*La poesía indígena de México*)¹⁹

Son imágenes que regresan desde el “*Argumento*” y lo que puede llamarse el “introito” del *Segundo sueño* — como invasión del sueño, el estado o la fase hipnagógica que lo induce—, de manera casi alucinatoria.²⁰ Imágenes que aluden, sí, a la posición yacente del dormido, a la posición del que sueña, pero asimismo a la del paciente en la mesa de operaciones, y más allá, la posición del *Chilam*, profeta-intérprete en los libros del *Chilam Balam*, y la posición del sacrificado. La supervivencia de la imagen es inseparable de la *visión* y del *sacrificio*:

Más allá de la técnica, *más allá de la piel*, más allá del juego de las palabras, la imagen indígena perdura de una manera puramente anímica, descarnada —como una *imagen desollada*, “sin idioma, desnuda ya, *sin piel*, sin superficie y sin modales”—.²¹

El flujo de una tradición imaginaria transcurre en el *Segundo sueño*, de Plotino a Eliot, a través de las mutaciones de un poema —*The Waste Land* o *El páramo*— y sus resonancias. Sedimentos invisibles del *Sueño* de sor Juana y de la imagen indígena del *Segundo sueño*:

*Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.*

(The Waste Land)

Río desconsolado
Río del Consulado...

(Primer sueño)

No estaba ni vivo ni muerto —no me acuerdo ni me di
cuenta de nada.

Es la hora violeta, cuando los ojos y las espaldas giran
hacia arriba.

(El páramo)

*Let us go then, you and I,
when the evening is spread out against the sky
like a patient etherized upon a table.*

(The Love Song of J. Alfred Prufrock)

Ya en la nota a su versión en prosa del poema, Enrique Munguía subrayaba el método “criptográfico” del poema —su condición de *palimpsesto*—, plagado de “citas, alusiones, paráfrasis y transposiciones” de las más diversas tradiciones literarias, en sentido profundo: un “modo de ser” de la poesía. Si *The Waste Land* hunde sus raíces en la poesía metafísica, el *Sueño* de sor Juana yace bajo el

Segundo sueño. Y si la imagen poética indígena subyace al *Segundo sueño*, animada por la doctrina plotiniana, hermetica y chamánica del alma, *The Waste Land* se inspira en dos obras clásicas de la antropología: *From Ritual to Romance*, de Jessie Weston, y *The Golden Bough* —“*On Magic and Religion*”—, de sir James Frazer.

“¿En dónde se hallará la palabra, en dónde la palabra resonará?”, preguntaba Ortiz de Montellano en su traducción de *Ash Wednesday*, de Eliot, en 1937. Cuatro años después de publicarse los *Sueños*, “*the lost word*” —la “palabra perdida”—, esa palabra silenciosa que late en las entrañas del *Segundo sueño*, despierta en la traducción del *Miércoles de ceniza*:

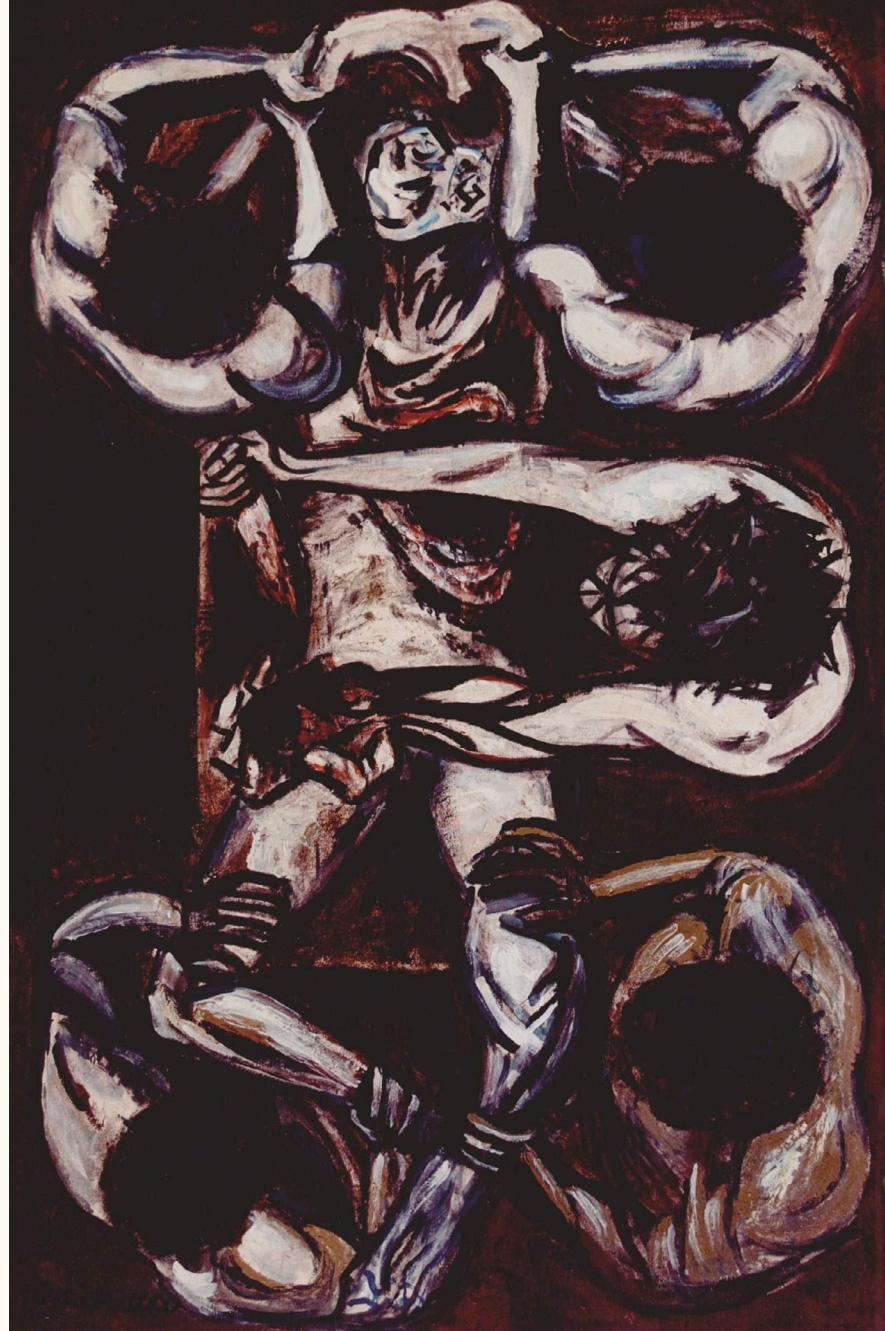
Si la palabra perdida está perdida
Si la palabra agotada está agotada
Si la inoída, impronunciada
Palabra es inaudita, inexpresada
La palabra inefable, la Palabra tácita.

(Miércoles de ceniza)

*If the lost word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the
Word unheard.*

(Ash Wednesday)

Segundo sueño: método quirúrgico y desollamiento de la imagen. Sacrificada como la “canción indígena”, “desarticulada” del mundo de la expresión, la palabra tradicional *yace* —como el cuerpo anestesiado yace— *recostada* “detrás de la fonética”, que le ofrece “su cuerpo y su sangre para seguir viviendo” (*La poesía indígena de México*).



Sacrificio humano.

José Clemente Orozco.

[Serie Los teules, 1947. SOMAAP.]

2

Yo-piel: cuerpo psicótico, desmembrado, desollado

Didier Anzieu, fabulador de la teoría del *Yo-piel*, habla, en su libro *Crear / destruir*, de pacientes que “sufrieron, en su tierna infancia, un episodio de haber sido dañados, física y realmente en su piel”, causándoles una repercusión “*fantasmática*”. Los pacientes podrían haber sufrido, en su infancia, un episodio real de daño físico y real sobre su piel, o tal vez una intervención quirúrgica sobre la superficie del cuerpo, o una dermatosis, o un choque o una caída accidental en la que una parte de la piel habría sido arrancada. Señala Anzieu:

La fantasía inconsciente que esas diversas observaciones nos han permitido reconstruir no es la del cuerpo *desmembrado*, cuya hipótesis muchos han planteado; esta última fantasía parece típicamente la de organizaciones psicóticas. *Es más bien la fantasía del cuerpo desollado la que subtiende la conducta del masoquista perverso.*

La “voluptuosidad masoquista”, dice Anzieu, “requiere la posibilidad, para el sujeto, de representarse que los golpes han dejado una huella en la superficie de su

cuerpo”. Y para el masoquista, cuyo disfrute aumenta cuando el castigo corporal se aplica a la “superficie de la piel” (azotaína, flagelación), se vuelve orgásmico cuando “se arrancan trozos de la piel”.

Un mito griego traspone, en la conciencia colectiva, esa fantasía. El mito de Marsias:

Atenea concibe la flauta [...]. La diosa toca esa flauta, pero las otras diosas se burlan de ella cuando toca ese instrumento [...]: su cara se parece a un par de nalgas [...]. Atenea va a mirarse en un río y se siente aterrorizada por su imagen especular fálica. Tira la flauta lejos, profiriendo la amenaza de un terrible castigo para quien la cogiera.

El sileno Marsias llega, y no es por casualidad que pertenece a la categoría de los sátiros. Descubre la flauta, y pasa por ser el inventor de un tesoro. Marsias recoge esa flauta simbólica abandonada por la mujer con pene, y se exhibe tocando ese instrumento maravilloso que según él es el mejor instrumento de música del mundo.

Por todas partes despliega la seducción de un pene encantador. Desafía a Apolo, el dios de la lira, para ver cuál de los dos producirá la música más bella.

La primera competición termina en una partida nula: el jurado iguala la música de la flauta y la de la lira. La se-

gunda competencia incluye el desafío de tocar el instrumento al revés, la lira por parte de Apolo y la flauta por la de Marsias. El fracaso de Marsias es fatal:

Apolo, cuya supremacía ha sido puesta en duda y cuya cólera llega al paroxismo, inflige al vencido un castigo, que es la realización de la fantasía masoquista llevada al límite. Cuelga al sátiro de un pino y *lo desuella vivo*”.

Como en *La Venus de las pieles*, de Sacher-Masoch, la madre castigadora *desuella vivo*, imaginariamente, hasta despellejarlo, al hijo, que se cubre triunfante con la piel del vencido y que, “como los héroes cazadores de la mitología antigua o de las sociedades primitivas actuales, se cubren con la piel de los animales que han vencido”. Expiación, rito y plegaria eran formas culturales ligadas hoy a la terapéutica, el psicoanálisis y la cirugía (Anzieu).²²

Hoy “el gran ausente” en el psicoanálisis, “el desconocido”, dice Anzieu, no es el sexo, sino “el *cuerpo* como dimensión vital de la realidad humana, como dato global presexual e irreductible, como aquello sobre lo que se apuntalan todas las funciones psíquicas”. “No es por casualidad que el teatro de vanguardia sea un teatro del

gesto y ya no del texto”, y que se sostenga en los “contactos corporales” y la “comunicación preverbal”.²³ Anzieu cita aquí a D. W. Winnicott: “*El yo se funda sobre un yo corporal, la piel es la membrana-frontera*”. Fórmula que comprobaría el fenómeno de la *despersonalización*: “La pérdida de una unión sólida entre el yo y el cuerpo, comprendidas las pulsiones y los placeres instintuales”:

La *imagen del cuerpo* que Melanie Klein ha proyectado en su teoría y su práctica [y la de Bion, analista de Beckett, y la de Winnicott], es la que observamos en los pacientes que tienen una fijación a la posición parano-esquizoide: se hace intrusión en su cuerpo —se penetra en ellos en su ausencia, o se destruye sus objetos, o son abandonados a la voluntad de los microbios de los contagios— y en su espíritu —los demás están siempre preguntándose sobre su psicología, se escudriña su alma, se les telefona sin otro motivo que el de perturbarles—. *Su piel es porosa en la imaginación, evanescente, ineficaz, y en la realidad, el objeto de imaginaciones hipocondríacas.*

El “yo-piel”, la “membrana-frontera”, es la síntesis de la experiencia *personal*, en los límites de la “*despersonalización*” —la psicosis, la paranoia, la esquizofrenia—. Más aún:

Los peligros de *despersonalización* están siempre vinculados con la imagen de un cuerpo perforable y con la angustia de un derrame de la sustancia vital por ese agujero, angustia no de fraccionamiento sino de vaciamiento.

Imágenes *sacrificiales* análogas o próximas a las de los sacrificados aztecas, en quienes se puede suponer no únicamente un efecto de la operación del *desollamiento* —el sacrificio—, sino también de *despersonalización* y *vaciamiento*, con una dimensión de *contemplación*. La “patología histerofóbica” condujo a Freud a un “malestar en el manejo de hipnosis”, una “huida del contacto físico”, más allá de la “palabra vacía” o absorta: una “*espiritualización*” que se traduce de este modo: “Tener en sus brazos, permanecer al calor, acostarse debajo de un montón de mantas, tomar un baño, hacerse dar un masaje”. Y “*el masaje se convierte en mensaje*”, interferido y mediado por “*comunicaciones preverbales precoces*” (Anzieu).²⁴

Y de manera extrema, reivindicable, Anzieu piensa que la imagen de una originaria “*unión simbiótica de la piel*” entre el hijo y la madre, conduce a la “*fantasía de ser desollado*”:

La fantasía originaria del masoquismo está constituida por la representación de que *una misma piel* pertenece al niño y a su madre, piel representativa de su unión simbiótica, y que el proceso de desfusión y de acceso del niño a la autonomía lleva consigo una ruptura y un desgarramiento de esta *piel común*. Esta *fantasía de ser desollado* se refuerza por las observaciones sobre los animales domésticos que se matan y preparan para el consumo, o sobre sí mismo con los azotes y los cuidados que se realizan con las llagas o las costras. La cual encuentra su versión mitológica en el tema del sileno Marsias. *Al que discute la autoridad se le arranca la piel.*

“El inconsciente se manifiesta ahí donde se le ignora, donde ya no se le espera, donde nos sorprende”, aduce Anzieu: “allí donde nuestra cultura intelectualizada y nuestras ideologías socializantes niegan la dimensión vital de la realidad humana”: “*el cuerpo como dato global presexual e irreductible*” —allí, donde el *magnetismo animal* y la *hipnosis* son los avatares de esos “fluidos imaginarios”, “leches inmateriales” y “emanaciones impalpables”, de “los espíritus y los brujos”—. “*La pulsión de muerte es tan primaria como la pulsión sexual*”.

Pero volvamos, con más detalle, al material mitológico analizado por Anzieu, tal como lo expone en “El mito griego de Marsias”, cuarto capítulo de su libro *El Yo-piel*. En principio, el mito evocaría los combates de los griegos para someter a los frigios, en el Asia Menor, e imponerles “el culto de los dioses griegos, representados por Apolo, como contrapartida de los cultos locales”, en especial los de Cibeles y Marsias. Al triunfo de Apolo sobre Marsias, “que toca una flauta de dos tubos”, lo refuerza la victoria en Arcadia de Apolo sobre el dios Pan, “inventor de la flauta de un solo tubo o siringa”. Las contiendas de Apolo contra Pan y contra Marsias —cuyo nombre derivaría del griego *marnamai*: ‘el que combate’— estarían, por tanto, acompañando “la sustitución de los instrumentos de viento por los de cuerdas en esas regiones, salvo entre los campesinos”, y el castigo de Marsias se vincularía con “el rey sagrado a quien se desollaba ritualmente” y con “la corteza de un brote del aliso que se talla para fabricar un caramillo de pastor”. El psicoanalista-mitólogo desprende de ello una serie de oposiciones culturales: la de los bárbaros y los griegos; la de los pastores montañeses de costumbres “medio animales” y los habitantes cultos de la ciudad; la de los instrumentos de viento y los de

cuerdas; la de “una sucesión monárquica y cruel de poder político —muerte periódica del rey o del gran padre y por su *desollamiento*— y una sucesión democrática”, y por fin, la oposición entre “los cultos dionisíacos y los cultos apolónicos [o apolíneos]”.

El mito de Marsias es una codificación de esta realidad psíquica particular que yo llamo el *Yo-piel*. Lo que llama mi atención en el mito de Marsias y constituye su especificidad en relación con otros mitos griegos es, primero, *el paso de la envoltura sonora, proporcionada por la música, a la envoltura táctil, proporcionada por la piel*; y segundo, la *transformación* de un destino maléfico —*que se inscribe en y por la piel desollada*— en un destino benéfico —*esta piel conservada preserva la resurrección del dios, el mantenimiento de la vida y la vuelta de la fecundidad al país*— [...]. Se triunfa completamente sobre el adversario cuando se conserva la piel.

A partir de estas premisas, Anzieu emprende un psicoanálisis del mito, dividido en nueve mitemas. Pero antes evoca la historia de Marsias “*antes de que la piel entrara en escena*”: la de los “deseos incestuosos *velados*”, o las “funciones originarias del *Yo-piel*”, “cubiertas, ocultadas o alteradas” por los procesos vinculados al “desarrollo

pregenital o genital” y a la “edificación del funcionamiento psíquico”. Subyacentes o anteriores, por lo tanto, no sólo a la estructura “edificante” de la personalidad, sino también a su psicogénesis *pregenital*.

Parece necesario incluir la síntesis neutral del mito que nos transmite el propio Anzieu:

Un día, Atenea hizo una flauta de dos tubos con huesos de ciervo y la tocó en un banquete de los dioses. Hera y Afrodita reían en silencio, tapándose la cara con las manos, mientras los otros dioses estaban encantados con la música. Se marchó sola a un bosque de Frigia, al borde de un río, y miró su imagen soplando la flauta reflejada en el agua: sus mejillas infladas y su cara congestionada le daban un aspecto grotesco. [La virgen y guerrera Atenea se horroriza al ver su cara transformada en un par de nalgas con un pene que cuelga o se yergue en el medio.] Tiró la flauta profiriendo una maldición sobre aquel que la recogiera. Marsias tropezó con esa flauta y apenas la había acercado a sus labios cuando la flauta, acordándose de la música de Atenea, se puso a tocar sola. Marsias recorrió así Frigia, encantando a los campesinos, quienes exclamaban que el mismo Apolo con su lira no habría podido tocar mejor. Marsias tuvo la imprudencia de no contradecirles. De aquí la cólera de Apolo, que le propuso aquel concurso, cuyo vencedor infligiría al vencido un

castigo a su elección. Marsias, orgulloso, aceptó. El jurado estaba compuesto por las Musas, encantadas por ambos instrumentos. Entonces Apolo desafió a Marsias a tocar y cantar al mismo tiempo, poniendo su instrumento al revés. Evidentemente, Marsias fracasó, mientras Apolo cantaba himnos maravillosos, en honor a los dioses del Olimpo.²⁵

No carecen de significación, ciertamente, varios hechos: que Marsias fuera una deidad *guerrera*; que su culto fuera “*bárbaro*”; que tuviera una resonancia *musical* —y *poética*—. En cuanto al análisis mitológico de Didier

Anzieu, vale la pena revisarlo detalladamente:

Primer mitema: Apolo cuelga de un pino a Marsias. No es que lo colgara por el cuello, lo que habría provocado su muerte por estrangulamiento, sino por los brazos a una rama del árbol, lo que permite despedazar o sangrar fácilmente a la víctima. Posición dolorosa y humillante que la expone sin defensa a todos los suplicios.

Segundo mitema: La víctima suspendida desnuda con la piel cortada o agujereada a golpe de lanza para que se vacíe de sangre (para fertilizar la tierra). A los prisioneros aztecas, boca abajo contra una gran piedra, se les arranca el corazón. Este mitema está en relación con la *capacidad de la piel para contener el cuerpo y la sangre*; el suplicio consiste en

romper la *continuidad* de esa superficie, agujereándola con orificios artificiales. Esta capacidad continuamente es respetada por los griegos en Marsias.

Tercer mitema: Marsias es desollado entero y vivo por Apolo y su piel vacía queda suspendida, en el pino. El dueño del prisionero sacrificado por los sacerdotes aztecas vestía su piel durante veinte días. La piel arrancada del cuerpo conserva la integridad, representa la envoltura protectora, la *para-excitación* que fantasmáticamente hay que tomar de otro para revestirla o reforzar la propia. Esta piel *para-excitación* es preciosa.

Como el Vellochino de Oro, que Jasón tiene que conquistar: *piel de oro* de un carnero sagrado ofrecido por Zeus a sus hijos amenazados por su madrastra; o la piel con que Medea, la hechicera, asesina a su amante y a sus familiares; o la piel de Aquiles convertida en invulnerable por su madre, al sumergirla en las aguas de la Estigia.

Con este mitema, es con el que el destino de Marsias, hasta ahora maléfico, se convierte en benéfico gracias al mantenimiento de la *integridad de su piel*.

Cuarto mitema: La piel intacta de Marsias se conservaba colgada de una gruta de donde brotaba el río Marsias, un afluente del Meandro. Los frigios veían en ella el signo de la *resurrección* de su dios colgado y desollado. Existe la intuición de que un alma personal —un *sí mismo* psíquico— subsiste, mientras que una *envoltura corporal* garantiza su individualidad. La *piel* no solamente constituye un escudo perfecto

en los combates, sino que permite que la fuerza se extienda y cumpla su destino específico.

Quinto mitema: Frecuente en los ritos y leyendas, ausente en el mito de Marsias, es su complemento negativo. La cabeza de la víctima se separa del resto del cuerpo, que se puede quemar, comer, enterrar. Se conserva sólo la cabeza tras haber sido separada del cuerpo, o se conserva toda la piel, incluyendo la cara y el cráneo. Lo que constituye no sólo el vínculo entre la periferia (la *piel*) y el centro (el cerebro), que se destruye o que se reconoce: sino el vínculo entre la sensibilidad táctil, extendida por toda la superficie del cuerpo, y los otros cuatro sentidos, localizados en la cara. La individualidad de la persona, que pone el acento en la *resurrección* —o *la vuelta regular a la conciencia de sí al despertar*—, requiere la puesta en relación de las diferentes cualidades sensoriales de ese *continuum* de fondo proporcionado por la representación de la *piel* global. Si la cabeza cortada se conserva prisionera y el resto del cuerpo se conserva o se destruye, el espíritu del muerto pierde toda voluntad propia; está alienado por la voluntad del dueño de su cabeza. Ser *Sí-mismo* significa, en primer término, tener *una piel para sí*, y en segundo lugar, servirse de ella como de un espacio donde situar las sensaciones.

Sexto mitema: Bajo el emblema de esta piel suspendida e inmortal del dios flautista, brotó, impetuoso y ruidoso, el río Marsias, con abundantes aguas, promesa de vida para la región y cuyos fragores, que las paredes de las cavernas hacen repercutir,

producen una música que encanta a los frigios. La metáfora es clara. Por una parte, este río representa a las *pulsiones de vida*, con su fuerza y sus encantos.

Por otra, *la energía pulsional sólo está disponible para aquellos que han preservado la integridad de su Yo-piel*, apoyado en la *envoltura sonora* y en la *superficie cutánea*, a la vez.

Séptimo mitema: El río Marsias es una fuente de fecundidad para la región. Asegura la germinación de las plantas, la reproducción de los animales, y el alumbramiento de las mujeres. La metáfora es explícita: la realización *sexual*. El mito de Marsias permanece mudo con relación a las cualidades de la piel que estimulan el *deseo sexual*. El exceso de deseo sexual es tan peligroso para la fecundidad como su carencia.

Octavo mitema: La piel de Marsias, colgada en la gruta de Celenas, permanecía sensible a la música del río y a los cantos de los fieles, vibraba al son de las melodías frigias, pero permanecía sorda e inmóvil a los sonos de Apolo. Este mitema ilustra que la comunicación originaria entre el bebé y el entorno materno y familiar es un *espejo táctil y sonoro*. Comunicar es *entrar en resonancia, vibrar en armonía con el otro*.

Noveno mitema: La piel se destruye a sí misma o es destruida por otra piel. Piel mortífera. Ropa y joyas envenenadas por Medea. Envenenamiento de Heracles por Deyanira: “El veneno, recalentado por el contacto, penetra en la *piel* del héroe y lo corroe.

Intentando arrancar esta *segunda piel corrosiva*, arranca jirones de su propia carne. Loco de dolor y para librarse de esta *envoltura autodestructora*, no encuentra otra solución que la de inmolarse por medio del fuego, en una hoguera”.



Desollamiento de Marsias.

Tiziano.

[Kroměříž Archdiocesan Museum.
Metropolitan Museum of Art.]

Xipe Tótec: rituales, cantos, sueños, curaciones

Mi lectura del *Segundo sueño* en *La imagen desollada* remitía, en varios lugares, a la antropología o la mitología de la regeneración vegetal latente en la obra poética de Rainer Maria Rilke, y en particular a los *Sonetos de Orfeo*.²⁶ Aludía, además, a una célebre deidad azteca: *Xipe Tótec* —llamado “Nuestro Señor el Desollado”, “el Dueño de la Piel” o “el Desollador”, de modo contradictorio, por articularse su culto en torno del *desollamiento* sacrificial—, una entidad asociada con la renovación vegetal y más concretamente con la regeneración del maíz: la *regeneración de la vida* en la confluencia de guerra y agricultura, la inmolación ritual de los cautivos y la ofrenda de semillas para la cosecha venidera.²⁷

Una magnífica entrada al universo de este dios la ofrece fray Bernardino de Sahagún, en el Capítulo XVIII del “Libro primero” de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, “que habla del dios llamado *Xipe Tótec*, que quiere decir *Desollado*”:

Atribuían a este dios estas enfermedades que se siguen: primeramente las viruelas, también las apostemas que se hacen en el cuerpo y la sarna; también las enfermedades de los ojos, como es el mal de los ojos que procede de mucho beber y todas las demás enfermedades que se causan en los ojos.

Todos los que eran enfermos de alguna de las enfermedades dichas, hacían voto a este dios de vestir su pellejo cuando se hiciese su fiesta, la cual se llama *tlacaxipehualiztli*, que quiere decir desollamiento de hombres.

En esta fiesta hacían como un juego de cañas, de manera que el un bando era de la parte de este dios o imagen del dios Tótec, y estos todos iban vestidos de pellejos de hombres que habían muerto y desollado en aquella fiesta, todos recientes y sangrientos y corriendo sangre [...]. Acabado este juego aquellos que llevaban vestidos los pellejos de los hombres, que eran de la parte de este dios Tótec, ibanse por todo el pueblo, y entraban en las casas, demandando que les diesen alguna limosna por amor de aquel dios.

En las casas donde entraban los hacían sentar sobre unos hacecillos de hojas de tzapotes y echábanlos al cuello unos sartaes de mazorca de maíz, y otros sartaes de flores, que iban desde el cuello hacia los sobacos, y les ponían guirnalda y les daban a beber pulcre [pulque], que es su vino.

La descripción del dios que hace Sahagún —iconográfica— es igualmente iluminadora:

La imagen de este dios es a manera de un hombre desnudo que tiene el un lado teñido de amarillo, y el otro de leonado; tiene la cara labrada de ambas partes a manera de una tira angosta que cae desde la frente hasta la quijada; en la cabeza, a manera de un capillo [‘capacete’, ‘almete’, ‘yelmo’] de diversos colores, con unas borlas que cuelgan hacia las espaldas.

Tiene vestido un cuero de hombre; tiene los cabellos trenzados en dos partes y unas orejeras de oro; está ceñido con unas faldas verdes, que le llegan hasta las rodillas, con unos caracolillos pendientes; tiene unas cotaras o sandalias, y una rodela de color amarillo, con un remate de colorado todo alrededor; tiene un cetro con ambas manos, a manera de la copa de la adormidera donde tiene la semilla, con un casquillo de saeta encima, empinado.

Sorprende la alusión a la “*copa*” de la “*adormidera*”, cuyas implicaciones medicinales, letárgicas, anestésicas, oníricas, no le impiden ser al mismo tiempo “*símbolo de fertilidad*”:

ADORMIDERA. Dioscórides hace mención de muchas especies de adormideras, la errática, que comúnmente llamamos *amapola*, que verás en su propio lugar, y otra doméstica, una negra y otra blanca. Todas son medicinales, y contienen en sí muchas virtudes [...]. Dixose el *papa-ver* [o *amapola*] *adormidera*, por la virtud que tiene de acarrear sueño. Por la mucha simiente que tiene fue símbolo de la *fertilidad*, y por la ordenança con que están distribuydos sus granos, significa la ciudad o república.²⁸

Amapola y maíz confluyen en el simbolismo de la *fertilidad*, por lo que, en regiones en las que impera la siembra de la amapola, como la Montaña del estado de Guerrero, es llamada “*maíz bola*” por los “rayadores” de la planta.²⁹ Curiosamente, en la misma región radicaría uno de los posibles orígenes del culto de Xipe Tótec, llamado también *Tezcatlipoca Rojo*, al que se refiere Sahagún en el “Libro décimo”, cuando habla “De los yopimes y tlapanecas”:

Estos yopimes y tlapanecas son de los de la comarca de Yopitzinco; llámanles yopes porque su tierra se llama Yopitzinco, y llámanlos también tlapanecas, que quiere decir hombres almagrados [teñidos de almagre o tierra colorada], porque se embijan con color; y su ídolo se llama

Tótec Tlatlaubqui Tezcatlipoca, que quiere decir ídolo colorado, porque su ropa era colorada, y lo mismo vestían sus sacerdotes, y todos los de aquella comarca se embijaban con color.³⁰

Aunque volveremos a esta conexión entre los “*yopes*” y Xipe Tótec, hay que subrayar lo dicho por González González sobre “el dios de los tlapanecas” y la particular importancia de Xipe Tótec “en la región de Tlapan (el actual Tlapa, Guerrero)”, a partir de vestigios que persisten en la toponimia guerrerense y en testimonios escritos o pintados como el *Códice Azoyú I*, que muestra junto a esos vestigios cómo “los antiguos gobernantes tlapanecas eran investidos con las funciones de Xipe Tótec y de *Tláloc Jaguar*”, o como otro documento de origen probablemente prehispánico, el primero de los *Lienzos de Chiepetlan*, cuyo nombre y lugar de procedencia sería “una corrupción de *Xipetlan*, ‘el Lugar de Xipe’ [...], centro de culto del dios”, asociado, de acuerdo con Joaquín Galarza, “con el control religioso ejercido por los mexicas en la región limítrofe con los yopis, sus eternos e irreductibles enemigos”. A esos testimonios se agregan los vestigios arqueológicos, que vinculan a la zona tlapaneca con la cuenca de México y la Mixteca Baja oaxaqueña, en donde

el dios se muestra aún con más claridad desde el punto de vista de los materiales arqueológicos, que contribuyen así a probar que “«*Nuestro Señor el Desollado*» *formaba parte de la tradición religiosa local*”, y a explicar por qué “*los informantes de Sahagún se refirieron a los tlapanecas como devotos de Xipe Tótec*”. “*En cuanto a los yopis o yopime*”, concluye González González, y más allá de su grado de afinidad con los tlapanecas, que se discute todavía, “su identificación con el dios es indudable, en tanto que *Yopi* era otro nombre de «*Nuestro Señor el Desollado*»”.³¹

La descripción más exacta del *Tlacaxipehualiztli* —la fiesta de Xipe Tótec— es la de la etnóloga de origen austriaco Johanna Broda, titulada: “*Tlacaxipehualiztli: A Reconstruction of an Aztec Calendar Festival from 16th Century Sources*”. Como sus fuentes principales son las relaciones de los frailes franciscanos Bernardino de Sahagún y Diego Durán, comenzaré por el capítulo “*Tlacaxipehualiztli*” del “Libro segundo” de la *Historia* de fray Bernardino. Se trata de una de las descripciones más circunstanciadas del sacrificio y el desollamiento:

A los cautivos que mataban arrancábanles los cabellos de la coronilla y guardábanlos los mismos amos, como reliquias; esto hacían en el *calpul*, delante del fuego. Cuando

llevaban los señores de los cautivos a sus cautivos al templo donde los habían de matar, llevábanlos por los cabellos; y cuando los subían por las gradas del *cu*, algunos de los cautivos desmayaban, y sus dueños los subían arrastrando por los cabellos hasta el tajón donde habían de morir.

Llegándolos al zanjón, que era una piedra de tres palmos en alto o poco más, y dos de ancho, o casi, echábanlos sobre ella de espaldas y tomábanlos cinco: dos por las piernas y dos por los brazos y uno por la cabeza, y venía luego el sacerdote que le había de matar y dábale con ambas manos, con una piedra de pedernal, hecha a manera de hierro de lanzón, por los pechos, y por el agujero que hacía metía la mano y arrancábale el corazón, y luego le ofrecía al sol.

Echábale en una jícara. Después de haberles sacado el corazón, y después de haber echado la sangre en una jícara, la cual recibía el señor del mismo muerto, echaban el cuerpo a rodar por las gradas abajo del *cu*, e iba a parar en una placeta, abajo; de allí le tomaban unos viejos que llamaban *quaquacuiltin*, y le llevaba a su *calpul*, donde le despedazaban y le repartían para comer.

Antes que hiciesen pedazos a los cautivos los desollaban, y otros vestían sus pellejos y escaramuzaban con ellos, con otros mancebos, como cosa de guerra, y se prendían los unos a los otros. Después de lo arriba dicho mataban otros cautivos, peleando con ellos y estando ellos atados por medio del cuerpo, con una sogá que salía por el ojo de una muela como de molino, y era tan larga que podía andar por toda la circunferencia de la piedra [la piedra circular, o el *temalácatl*], y dábanle sus armas con que pelease, y venían contra él cuatro con espadas y rodelas, y uno a uno se acuchillaban con él hasta que le vencían.

En cuanto a fray Diego Durán, que en el Capítulo xx de la *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* refiere “el cruel sacrificio que los mexicanos hicieron de los guastecas, llamado *Tlacaxipehualiztli*, que quiere decir *desollamiento*”, y el “espectáculo y fiesta” a él asociados, nos transmite una relación más subjetiva que la de fray Bernardino. Su descripción, aunque indirecta, su exposición de la fiesta sacrificial, es casi experiencial:

Tlacaelel fue inventor endemoniado de sacrificios crueles y espantosos [...]. Se acercava el día de las fiestas y principio de su mes, *Tlacaxipehualiztli*, que quiere decir desollamiento de hombres [...]. Salieron luego los sacrificadores,

y puestos en su orden, conforme a la dignidad de su oficio [...]. A los cuales tenían hecha una ramada muy galana de muchas rosas y pinturas [...]. Esta ramada era de una rama y oja de un árbol que llaman *çapotl*,, y así llaman a esta ramada *Çapotlcalli*; tenían de dentro unos asientos del mismo palo del *çapotl*, donde se asentaron todos por sus antigüedades. Estava esta ramada en lo alto del templo, en un lugar que llamavan Yopico. Asentados estos que representavan la semejança de los dioses y eran los que avían de hacer el sacrificio, salieron luego los viejos que llamamos *Tecuacuiltin* y los cantores del templo y pusieron su atambor y al son dél empezaron á bailar y cantar.

Salió el principal y sumo sacerdote, muy bien vestido de pontifical, con sus plumas altas en la tiara y sus vestiduras pontificales, llenos los braços de brazaletes de oro, de los cuales salían grandes y resplandecientes plumas verdes y açules, y en la mano un cuchillo ancho de navaja negra, al qual cuchillo llamava *yxquauac*, y sentávase en un lugar que en particular le tenían adereçado. Sentado allí, traían uno de los presos que de la Guasteca avían traído, y en una sogá que del medio de la piedra salía por un aguxero que en medio tenía, atávanle allí un pie, por la garganta, y en atándole dábanle en la mano una espada de palo y una rodela, y la espada no tenía navajas sino toda emplumada de arriba abajo. Levantávase luego el sumo sa-

cerdote, que para este día le llamaban *Youalaua* y *Totec*, y descendía poco a poco por las gradas hasta donde el preso estaba y dava dos vueltas alrededor de la piedra y bendecíala, y al que en ella estaba atávalo y volvíase a su asiento. Luego venía uno de los viejos que andava en ávito de león y traía al que estaba atado en la piedra quatro pelotas, hechas de palo de tea, y dávalas, o poníaselas junto a él, y decíale que se defendiese y atávale un paño por el cuerpo y dávala a beber un poco del vino de los dioses y con esto se iba y lo dexava allí.

Salía uno de aquellos que representavan los dioses y veníase acia la piedra, bailando con su rodela y espada en la mano; armado con sus coracinas *ibase* para el que estaba atado; el miserable yndio tirábale las pelotas que allí tenía, las quales si el sacrificador o verdugo era diestro rebatíalas, y luego el preso tomaba su espada emplumada y defendíase lo que podía, y algunos avía tan diestros que cansavan dos o tres antes que los pudiesen herir otros: el primero los hería en una pierna o en el cuerpo o en los braços, de suerte que, en hiriéndole en qualquier parte que fuese, salían quatro levitas, todos embijados de negro, los cavellos largos y trançados, vestidas unas como casullas, y subían a la piedra y echaban al herido boca arriba y asíanle de los pies y de las manos, y levantávase el sumo sacerdote y abríalo por el pecho con aquel cuchillo, y sacávale el coraçón y ofrecía

al sol el vaho que dél salía. Ya que se enfriava, dávalo a aquellos ministros, los quales lo ponían en un lugar que llamavan *Cuaubxicalli*, que era otra piedra grande que era dedicada al sol y tenía en medio una pileta donde se hacían otros sacrificios diferentes deste [...].

Vestidos todos y hechas las solenidades referidas, desollavan todos aquellos indios sacrificados y vestíanse aquellos cueros otros indios, á los quales llamavan *Tototectin*. Dávanles sus rodela en las manos y en la otra unos báculos con unas sonajas en ellos, y andavan de casa en casa, primero todas las casas de los señores y de los mandoncillos, y luego por las demás casas, a pedir limosna con aquellos cueros vestidos; dávanles los señores mantas, bragueros y ceñidores, la demás gente común davan manojos de maçorcas y otras cosas de comer. Andavan veinte días estos limosneros y recogían gran cantidad de mantas y de cosas de comer; andavan vestidos sobre aquellos cueros, a la manera que el dios de aquella fiesta estava. Pasados los veinte días dexavan aquellos cueros hediondos y enterrávanlos en una pieza del templo que avía para solo aquel effeto, y así se concluía la fiesta y se concluyó el sacrificio que de los guastecas se hiço a honra de la solenidad del estreno de la pieza, y así concluye el capítulo que en la lengua mexicana hallé escrito.

Lo *latente* en el ritual de Xipe Tótec emerge en estos documentos coloniales, a menudo descalificados como colonialistas, en realidad alumbradores de dimensiones ajenas a otras investigaciones académicas de varios siglos, e incluso actuales. Lo *latente* tiene que ver con lo *poético*, no en el sentido superficial condenado por la etnología, sino en otro amenazante: la subversión que, desde sus orígenes, relativiza la cientificidad de esa ciencia, y condena al ostracismo a las poéticas. Y eso es justamente lo *latente*: una posibilidad de *germinación*.

Está el ícono de Xipe Tótec, estupendamente analizado por González González. Y el sueño de Xipe Tótec y las alusiones artaudianas al cuerpo destripado. O las figuras de *Titlacabuan* y *Tecpóyotl*, el nigromántico y el pregonero. O el vínculo de Xipe Tótec con la cosmogonía y con las mitologías: *Ce Océlotl*, *Uno Jaguar* —“*Piel de Jaguar*”—, nombre esotérico del cuchillo sacrificial, tal como lo formulaba Hernando Ruiz de Alarcón en su *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas*: “*Yobuallahuan*, «El que se embriaga de noche»”.³²

Como dijimos, la exposición más completa de la fiesta de Xipe Tótec es la de Johanna Broda. No es posible describir aquí la reconstitución de esos rituales, pero podemos enlistarlos, y desglosarlos, de manera ciertamente arbitraria, y hasta caótica. Ante todo, la noción de que se trata de un espectáculo, con sus danzantes y espectadores, con sus batallas fingidas, sus acciones y atavíos, sus músicos y cantores, sus conchas y sus trompetas, las danzas de los sacrificadores y el fabuloso escenario del *tzacopalli* o el árbol de los zapotes. Están las apariciones del *teoctli* o “vino sagrado”, la del *Cuetlachtli* o “Viejo Puma”, la del “Guerreiro Ocelote” en la batalla ritual. Y después, los episodios más cruentos de los rituales ligados a la extracción del corazón, la devoración del sacrificado, la danza de los decapitados, la danza y los rituales del desollamiento, el ritual del atavío de las pieles de los desollados, el destino de las pieles y los atavíos de Xipe Tótec. Los “palos de sonajas” descritos por Sahagún, los “juegos de cañas” del *Zacapan* y las ofrendas de los primeros frutos, las pieles y las predicciones, la abundancia y la fertilidad, y al final el “entierro de las pieles”. Existe un canto dedicado a Xipe Tótec, dice Broda, registrado por Sahagún en su *Historia general*, en “los cantares que decían a honra de los dioses

en los templos y fuera dellos”, que Eduard Seler tradujo por primera vez, y Dibble y Anderson después, de manera notable, y al que volveremos, con sus nítidas invocaciones a la lluvia y al maíz maduro.

Hay un juego ritual: los *xipes* o *xipemes*, y los *tótecs* o *tototectin*, “aludían a que, desde el momento en que portaban aquella *envoltura dérmica*, se convertían en personificación de la deidad”. Hay un sistema angustioso y cruel que sin cautela exhibe sus raíces míticas en una escenificación ritual: codificada en sacrificadores, armas y atavíos —el *Tlatoani* ataviado con la piel del cautivo, los “*rayados*” atravesados en otra danza de los cautivos—. Músicas, coros, cantos ceremoniales; pulque, ofrendas y bebidas anestésicas inducidas a las víctimas. Piedra circular: escenario de la danza ritual. Víctimas con su vestidura de papel. Extracción del corazón: *Yohuallabuan*. *Desollamiento*: banquete antropofágico. Genealogía del pozole e ingestión ritual. Cráneos: danzas de los decapitados. Pellejos: atavíos y *dueños de la piel*. Revestiduras de la *piel*. Escrituras: otras “prácticas rituales del *desollamiento* de la piel”.

La acción de vestir las pieles de los sacrificados en el *Tlaxipecbualiztli*, como señala en sus estudios González y González —cuyo análisis seguimos a partir de este punto—, constituye un “proceso de purificación” vinculado al tránsito al inframundo y a un resurgir convertido en Sol. Las pieles eran “remanentes de imágenes divinas”, y su imagen es inseparable de la del cocimiento del maíz en agua de cal, la nixtamalización, realizada “precisamente para desprender la piel del grano, es decir, para *desollarlo*”. “*Desollar* sus granos es desprender su piel”. Existe una analogía, o un “símil”, “entre el cuerpo desmembrado de la víctima y la mazorca desgranada, mediante el *desollamiento*” —equivalencia simbólica, para desbrozar, entre mazorcas desolladas y cautivos sacrificados—, de “*imágenes vivientes del numen*”.

El sacrificio inolaba la “esencia divina”, es decir: el “corazón de la cosecha”. Entre los tlapanecas, pueblo protegido por *Nuestro Señor el Desollado*, los gobernantes se investían a través del “*Tláloc-Jaguar*”, y entre los guerreros mexicas, los donadores revivificaban, “por medio de las *pieles* de sus víctimas”, un “sistema de circulación del maíz” que efectuaba una “asociación de carácter sim-

pático” entre los guerreros y el surgimiento de la planta, entre la simiente y la cosecha, en un ceremonial cuya “carga bélica” y altamente estatal confluía, en un enlace de rituales “propiciatorios”, tradicionales y agrícolas de “renovación vegetal”.

Ligado a un primitivo ritual de cazadores, el *Tlacaxipehualiztli* se vinculaba a prácticas sacrificiales médicas y de sanación, particularmente a las “enfermedades atribuidas a Xipe Tótec”: enfermedades de la *piel* y los ojos, padecimientos oculares y *dérmicos* que llevan a los enfermos a “vestir su piel” para curarse; o los enfermos de la piel *xioxioti* o la sarna, una de las enfermedades dérmicas atribuidas a ese dios. Entre esas enfermedades dérmicas, podían atribuirse al dios “las viruelas, las apostemas y la sarna”, y entre las oculares, “el mal que procede de mucho beber, y todas las demás enfermedades que se causan en los ojos”.³³

El *zapote*, como lo advertimos, es un fruto esencial en el simbolismo ritual de Xipe Tótec. A este dios se le atribuían vínculos particulares con el zapote blanco —*Casimiroa edulis*—; de ahí esa atribución de origen a los *zapotecos*, o aquel incierto “*Tzapotlan*, pueblo de Xalixco”, o el “Lugar del Zapote” etimológico, vinculado a la “Casa

del Zapote” (*Zapotl Calli*), o la “falda del zapote” y las “hojas del zapote” (*tzapocuéitl*), en el escenario ritual: “*Tzapocalli* [...]: lugar cósmico donde se congregaban las fuerzas divinas”. Zapote blanco o *cochiz-tzápotl* —en consonancia con el poeta Ortiz de Montellano: “*Zapote del sueño*”—.

Un breve artículo de González González —“Algunas ideas sobre la presencia del *zapote* en el culto a Xipe Tótec”—describe las variedades del vegetal involucradas en el culto, junto a “ciertos indicios sobre la coherencia entre las propiedades de la planta, reales o atribuidas, y los padecimientos enviados por el dios”. “El zapote estaba estrechamente relacionado con Xipe Tótec”, comenta el arqueólogo, “tanto en sus atavíos como en el ceremonial en el que se le rendía culto”. Entre sus atavíos estaba justamente la *tzapocuéitl*, esa “falda de zapote” descrita por Sahagún como “unas faldetas verdes que le llegan hasta las rodillas, con unos caracolillos pendientes”. A su juicio, el dominico fray Diego Durán es probablemente “el cronista que informa con mayor prolijidad acerca de la presencia y utilización del zapote en la escenificación de la fiesta de Xipe”. La primera aparición del zapote en la

“secuencia” ceremonial del *Tlacaxipehualiztli* se producía en “los sacrificios de imágenes divinas que antecedían al [...] «*rayamiento*» o «sacrificio gladiatorio»”—el *tlahuabuanaliztli*—:

Nueve deidades [...], personificadas por sendas víctimas, morían por extracción del corazón, y sus cuerpos eran inmediatamente desollados con el fin de que otros tantos sacerdotes se vistieran las pieles y los atavíos para continuar encarnándolos. El sacerdote que se había encargado de realizar los sacrificios, probablemente vistiendo ya la piel y los atavíos de Xipe, se colocaba en un lugar llamado *Zacapan* [‘En la grama’] junto a los corazones de las víctimas y la gente le ofrendaba manojos de mazorcas de maíz. Durán puntualiza: “Estos manojos de mazorcas ofrecían allí, las cuales habían de poner encima de hojas de zapotes verdes, en lo cual también había misterio y agüero”.

Estas “nuevas imágenes divinas” eran conducidas a otro recinto donde fungían como “espectadores principales” del *tlahuabuanaliztli*, recinto al que el cronista se refiere, en otro capítulo, como *Tzapocalli* o “Casa del Zapote”, la “representación de un lugar cósmico”:³⁴

A los cuales tenían hecha una ramada muy galana, de muchas rosas y pinturas, que significaban las insignias de aquellos dioses. Esta ramada era de una rama y hoja de un árbol que llaman *tzapotl*. Y así llaman a esta ramada *Zapotl Calli*. Tenían de dentro unos asientos del mismo palo del *tzapotl*, donde se [asentaban] todos por sus antigüedades. Estaba esta ramada en lo alto del templo en un lugar que llamaban Yopico.

Al concluir la ceremonia sacrificial, prosigue el investigador, “los cuerpos de las víctimas sacrificadas en la fiesta de *Tlacaxipehualiztli*, eran desollados, y sus pieles eran vestidas por devotos que padecían ciertas enfermedades de los ojos o de la piel, los cuales cumplían así una promesa hecha al dios. De esta manera, se transformaban en *imágenes vivientes* de Xipe Tótec, y acudían a las casas de la gente común para recibir dádivas u ofrendas”. Según Sahagún, esos *xipeme* o *tototectin* se sentaban entonces “en asientos de hojas de zapote”.

La huida de Motecuhzoma a la llegada de los españoles hacia el *Cinacalco*, “lugar mítico o cósmico”, vinculado a otros lugares del “más allá” (como el *Mictlán*, el *Tonatiuh ichan* o el *Tlalocan*), muestra otra conexión entre Xipe Tótec y el zapote. Según el relato de Hernando de

Alvarado Tezozómoc, Motecuhzoma “se atavió como Xipe Tótec y [...] se puso una piel humana”. En su camino, mandó a sus esclavos “que de noche aderezasen” el lugar llamado *Tlachtonco*, “componiéndolo con muchas ramas de zapotes y poniendo muchos sentaderos de manojos de la misma hoja”. Allí, viendo “una piedra blanca que relumbraba”, les dijo:

La relación entre el dios y el árbol frutal se expresa también en la toponimia. Según el arqueólogo, y como señalamos antes, Sahagún afirma que Xipe Tótec tuvo como lugar de origen “*Tzapotlan*, pueblo de Xalixco”, y alude a *Tótec Tlatlaubqui Tezcatlipoca* como el dios protector de los *yopimes* y tlapanecas de la región de Yopitzinco, lo que, aunado a los “claros indicios del culto a Xipe en la región de Tlapa, Guerrero”, ha llevado a sostener que el *Tzapotlan* de Sahagún debió ser una localidad cercana a Tlapa, y llamada *Zapotitlán*. Sin embargo, añade González González, la *Relación de Zapotitlán*, relativa a Jalisco, “informa que tenían por dios a una piedra”, y sobre las ceremonias que le eran dedicadas, afirma:

Y la sacrificaban algunos indios que tomaban en la guerra, y los abrían por el corazón y, con la sangre untaban la piedra que tenían por dios. Y hecho esto, los desollaban, y el *cuero* henchían de paja y bailaban alrededor dél, y comían la carne humana.

Ahora bien, en el capítulo que dedica a la fiesta de *Tlacaxipehualiztli* en su libro sobre el *Calendario antiguo*, fray Diego Durán describe con exactitud los rasgos de la fruta sagrada:

Todos los asentaderos con que este día se asentaban habían de ser hechos de hojas de zapotes blancos. El *tzápotl* es una fruta del tamaño de un membrillo, y son verdes de fuera y de dentro blancos, y de las hojas de éstos hacían asentaderos éstos aquel día para sentarse, y no de otra cosa.

El protomédico Francisco Hernández registró, en el siglo XVI, trece variedades de árboles o frutos cuyos nombres incluyen la palabra *tzápotl*. El único que coincide con la descripción de Durán es “el *cochitzápotl* o «*tzápotl* somnífero»” —“un árbol grande y desaliñado, con fruto de forma y tamaño de membrillo”, al que los españoles llamaban “*tzápotl* blanco”—. Sahagún, que distingue ocho variedades de zapote, se refiere al *tzápotl* o *tzapocuáhuítl*

como un árbol de corteza verde y lisa, madera blanca, blanda y liviana, y agrega: “Hacen dellas sillas de caderas.

La fruta destes árboles es como manzanas grandes; de fuera son verdes o amarillos, de dentro blancos y blandos. Son muy dulces”. En seguida, se refiere al *cochitzápotl* y su efecto *somnífero*. A mediados del siglo XIX, atribuyéndole el nombre de *iztactzápotl* (‘zapote blanco’) y no el de *cochitzápotl*, otros autores ponen en tela de juicio la identificación de este último como “zapote blanco”. Pero la información derivada de las *Relaciones geográficas del siglo XVI* describe al *cochitzápotl* o “zapote dormilón” como un árbol propicio para hacer sillas, y se le menciona como origen del nombre de un pueblo:

Al cual se le puso este nombre por una fruta que hay en él que se llaman zapotes blancos, que comiéndolos da mucho sueño, y por esta causa, se le puso *cochitzlan*, que quiere decir en nuestra lengua castellana “parte donde se duermen”.

La identificación del *cochitzápotl* o “zapote del sueño” con el “zapote blanco” provendría de los “informantes” del protomédico, dice González, pero hay otros indicios que refuerzan esa identidad. Otras fuentes médicas hablan del uso medicinal del *cochitzápotl*, en especial para

el tratamiento del “mal de ojos”. El propio protomédico menciona, junto a su cualidad “somnífera”, su virtud “para sanar úlceras de la *piel* y regenerar la *epidermis* afectada”:

Los huesos quemados y hechos polvo curan las úlceras pútridas, quitando [...] la parte viciada, limpiando la úlcera, criando carne nueva y produciendo la cicatrización con rapidez admirable.

Y, como vimos, Sahagún atribuye poderes similares a Xipe Tótec, causante y curador de esos males. De esta manera, dice González, la relación entre Xipe Tótec y el zapote es coherente con las propiedades medicinales que se le atribuían a la planta, y especialmente al *cochitzápotl* o “zapote del sueño”, por sus virtudes vinculadas a los padecimientos que el dios enviaba. Así, el “Libro IV” del *Códice Florentino* explica que “los nacidos bajo el signo de *Ce Tochtli* («Uno Conejo») estaban protegidos contra dos enfermedades de los ojos relacionadas con Xipe Tótec: el *ixcocoliztli* y el *ixchichitinaliztli*, así como contra otros cinco padecimientos oculares”. En otras palabras, “la deidad que enviaba una enfermedad se alojaba en el cuerpo del enfermo y era, a la vez, quien tenía la facultad de retirarla”; “aquello a lo que se atribuía propiedades

curativas no era simplemente un medicamento: era un *vehículo*". Así, la acción de ofrendar los *ocholli* sobre hojas de zapote, así como la de ofrecer asiento a los *tototectin* o *xipeme* que visitaban los hogares para recibir ofrendas, sugieren que "el vegetal constituía una suerte de *conducto* a través del cual se establecía una comunicación con la deidad". Las virtudes *somníferas* que se atribuían al *cochitzzápotl* parecen conectarse con lo expuesto:

López Austin ha hecho ver que, en la información etnográfica recabada entre los nahuas contemporáneos, el *sueño* es una de las causas normales para la ausencia del *tonalli*, lo que permite a éste visitar los sitios habitados por los muertos y los dioses, y agrega que existen indicios que apoyan la existencia de esa creencia entre los nahuas antiguos. En otra parte, se refiere a la posibilidad que tenía el hombre para trasponer los límites de su mundo y visitar los lugares sobrenaturales —las moradas de los dioses— recurriendo a "la penitencia, la ingestión de drogas y ciertos rituales de tipo mágico", e incluye como ejemplo, precisamente, el pretendido viaje de Motecuhzoma II al *Cincalco* para encontrarse con Huémac. La presencia de las ramas y asientos de zapote como parte del escenario que permitiría al *tlatoani* transportarse al lugar cósmico, podría estar relacionada con dichas cualidades *somníferas*.

El *sueño* y el "ritual mágico" son los vehículos o conductos de Xipe Tótec en la operación sacrificial del desollamiento, en conexión con la virtud somnífera del "zapote del sueño".³⁵

Hay un canto del manuscrito de los *Cantares mexicanos* —traducido por el padre Ángel María Garibay— que se refiere, como lo indica el traductor, a Xipe Tótec, precisamente en virtud de su relación con el zapote y el *Tzapocalli*. He aquí la nota del sacerdote-intérprete:

La mención del zapote en este poema no es en el aire. Era una planta casi ritual para ciertas fiestas. El zapote es *Dyospiros ebanester*. Hay que entender el de la Mesa Central, que es el llamado *zapote blanco*, único que se da por estas alturas.

Lo transcribo a continuación, en versión castellana, sin omitir las invocaciones rítmicas:

Canto del zapote blanco

Cantos festivos, pintura de flores.
Eso viene soltando, eso viene desplegando. Oídlo.
¡Santa María!

Entre flámulas de papel, entre musgos acuáticos.
¡Dios!

Allí su casa es, entre luces llega y canta.
¡Santa María!

Sobre iluminado altar, erguido está.
Están las flores del dios.
¡Dios!

Hace llover su canto florido.
¡*Yehuaya!*

Floridas flautas resuenan en la casa del dios.
¡Dios!

Allí es venerado, allí es deleitado.
¡Santa María!

Se hace canto con trompetas.
¡*Yehuaya!*

En casa de florido zapote,
adornada con flores acuáticas,
estás tú, ¡oh dios!

En un solio de floreciente zapote,
estás tú, nuestro padre.
¡*Yebuan Dios!*

Eres roja flor de maíz tostado.
Abres tu corola aquí en México.
¡*Huíya!*

Liban en ti la miel brillantes mariposas de la tierra.
Liban en ti la miel las águilas que cual águilas vuelan.

Reluce como un sol tu tornasolada casa de zapote.
¡*Yebuan Jesucristo!*

Tienes tu mansión en medio de
flores acuáticas de jade, en Anáhuac imperas.
¡*Yehuaya!*

Se esparcen flores como siembra.
Resuenan los cascabeles.
¡*Es tu atabal!*
¡*Huíya!*

Eres una roja flor de pluma.
¡*Aya!*

Abres tu corola aquí en México.
¡*Huíya!*

Estás derramando tu fragancia aquí en México.
En todos se difunde.
¡*Aya!*

Cayó al suelo un jade.
Ha nacido una flor.
Es tu canto.

Cuando tú lo elevas,
aquí en México es flor que luce cual Sol.

Otros cantos se asocian con Xipe Tótec y los rituales de desollamiento. Así, por ejemplo, dice González, Sahagún se refiere a “los músicos y cantores encargados de interpretar el *Temalacuicatl* o «*Canto del Temalácatl*» en la

versión tenochca del *Tlacaxipehualiztli*”, y los *Anales de Cuauhtitlan*, al narrar el comienzo del “desollamiento de hombres” —cuando “el «diablo» *Yáotl* [...], por primera vez, a una mujer otomí que en el río aderezaba hojas de maguey, la cogió y desolló y luego se vistió la piel”—, afirman que durante esos rituales se dedicaban los “*Cantos sobre el Despeñadero*”, en el sitio llamado justamente *Texcallapan*, donde según John Bierhorst, “*Yáotl* entonaba cantos al dar inicio el *Tlacaxipehualiztli*”. Por fin, el arqueólogo alude a un fascinante conjuro compilado por

Hernando Ruiz de Alarcón:

Yobuallabuan, “*El que bebe o se embriaga en la noche*”, era uno de los principales nombres de Xipe Tótec. En un sentido esotérico, se refiere al cuchillo y a la sangre que brota con su acción, según lo muestra el conjuro médico para sangrar, recabado en la primera mitad del siglo xvii por Hernando Ruiz de Alarcón [...]. En las líneas alusivas al instrumento, y de acuerdo con la traducción de Alfredo López Austin, el conjuro reza así:

Sacerdote Uno Tigre,
dígnate venir,
al fin beberás de noche.

*Tlamacazqui Ce Océlotl,
tla xibuallauh,
yequene tiyobuallabuaniz.*³⁶

En la versión que ofrece Ruiz de Alarcón en su *Tratado*, esas líneas se traducen así:

Y tú, espiritado, que eres como un Tigre,
acude,
que finalmente beberás sin rienda hasta perderte.

*Tlamacazqui cececelotl,
tla xibuallauh:
yequene tiyobuallabuaniz.*

Alarcón añade una nota en la que habla de la dificultad de entender e interpretar el conjuro, explicando puntualmente las líneas relativas al cuchillo, y no sin una “*declaración*” final:

Del conjuro y encanto para sangrar

Todo este conjuro está lleno de muchas dificultades, así de la interpretación del lenguaje como de tradiciones supersticiosas, y así será necesario añadirle alguna declaración para que mejor se entienda [...]. Luego habla con la lanceta, y llámala espiritada y tigre, como para persuadir la fuerza

o el encanto, como que le avía dado sentimiento al hierro el decirle que habla hasta perderse; es metáphora de la beodez y dice que saque tanta sangre que bebida bastase a quitar el tino [...]. (Todas son grandísimas borracheras éstos, por esso es razón que baya tan mal escrito.)

Es elocuente el énfasis de la traducción de Alarcón en la intoxicación ritual o sagrada. Allí donde López Austin traduce: “al fin beberás de noche” —en consonancia con el nombre de Xipe: “el que bebe o se embriaga de noche”—, la versión del fraile es más fuerte: “beberás sin rienda hasta perderte”, y declara: “que habla hasta perderse”, y: “es metáphora de la beodez”, “tanta sangre que bebida bastase a quitar el tino”, para concluir diciendo que sus ceremonias “todas son grandísimas borracheras éstos”, y “por esso es razón que baya tan mal escrito”. “*Metáphoras*”, evidentemente, de una intoxicación ritual, sacrificial.

Pero el canto más importante del ciclo ritual de Xipe Tótec es, sin duda, el incluido por Ángel María Garibay en el libro *Veinte himnos sacros de los nahuas*, correspondiente a uno de los cantos del manuscrito de Sahagún titulado, en castellano: *De los cantares que dezían a honrra de los dioses en los templos y fuera de ellos*. Me refiero

específicamente al “Canto XV”, o el *Canto de Xippe Tótec Yobuallabuana*. González González describe la relación de ese canto con la “fertilidad”, como en el acto de vestir los fieles “las *pieles desolladas* en su honra”, aunque “cobra relevancia el parangón expresado por el canto entre la *germinación* triunfante del maíz y el nacimiento de un nuevo guerrero valeroso o capitán de guerra”:

La “*planta-dios*” mesoamericana, el maíz, indudablemente era igualada con la figura del guerrero, y como éste, cumplía un ciclo vital. Nació, se desarrollaba y moría para *regenerarse* [...]. Así, en *quecholli*, la fiesta consagrada a Mixcóatl, dios de la caza, y a honra de quienes habían muerto en guerra durante el último ciclo, se ataviaban las cañas secas de maíz (*quecholli* se celebraba en noviembre, tras la cosecha) con sus ropas y armas, para llevarlas así al *Cuabxicalco*, donde eran incineradas. *Quecholli*, por decirlo así, marcaba el inicio de la temporada natural de la guerra, la cual concluía festivamente en *Tlacaxipehualiztli*, y Xipe Tótec —“*Nuestro Señor el desollado*”— recibía como ofrenda las *mazorcas* seleccionadas como semilla y los guerreros mejor calificados.

Xippe Icuic Totec Yoallauana

Youalli tlauana iz
¿Tle ica timonenequia?
Xi ya quimotlatia
Teucuitlaquemitl
Xi moquentiquetl – (Ouia)

Noteuh achalchiuhmama
Tlacoapan a itemoya – (Oy)
Quetzal aucuetl – (Ay)
Quetzal xiuocoatl – (Ay)
Nech iya iquinocauhquetl – (Oyiva)

Ma niyauia ma niapoliuiz
Ni Yatzin – (Ab)
Chalchiubtla noyollo
Ateucuicatl nocon ya ittaz
Noyol ceuizqui
Tlacatl achtoquetl tlacuaua – (Aya)
Otlacatqui yautlatoquetl – (Ouiya)

Noteuh Cintla acoxaya
Iliuiz zonaa
Ni Yoatzin
Motepeyocpa
Mitz ual itta moteuh
Noyol ce uizqui
In tlacatl actoquetl tlacaua – (Aya)
Otlacatqui yautlatoquetl – (Ouiya)

Canto de Xippe Tótec Yohuallahuana

La noche se embriaga aquí.
¿Por qué te hacías desdeñoso?
¡Inmólate ya!
Ropaje de oro
¡revístete!

Mi dios lleva a cuestras esmeraldas de agua:
por medio del acueducto su descenso.
Sabino de plumas de quetzal,
verde serpiente de turquesas
me ha hecho mercedes.

¡Que yo me deleite, que yo no perezca:
yo soy la Mata tierna del Maíz,
una esmeralda es mi corazón:
el oro del agua veré!
Mi vida se refrescará:
el hombre primerizo se robustece.
¡Nació el que manda en la guerra!

Mi dios Mazorca con la cara en alto
sin motivo se azora.
Yo soy la Mata tierna del Maíz:
desde tus montañas
te viene a ver tu dios.
Mi vida se refrescará:
el hombre primerizo se robustece.
¡Nació el que manda en la guerra!

Las “notas marginales” del padre Garibay al canto, y sobre todo su “Comentario”, más allá de lo falso o lo verdadero, lo verosímil o lo inverosímil, son significativas.

Dice:

Quiere decir:

¿Por qué no llueve?
Que llueva, que venga el agua.

Tú eres nuestro dios.
Bajó el agua, vino el agua tuya.

Ya se puso verde claro.
Ya hay hierba verde.
Ya es primavera.

Ya nos dejó el hambre.

Que “tu agua”, que yo no perezca.

La caña de maíz, la caña verde.
Yo me refrigeré en mi corazón.

En su “Comentario”, Garibay remite desde luego al “desollamiento de hombres”, pero, de inmediato, tras apelar a una “inversión en la dirección del sentido” y abandonar “el nombre del dios”, “Nuestro Señor el Desollado”, para optar, “sencillamente”, por el “*Desnudo de su Corteza*” —el “*Desnudo de su Piel*”, tal vez—, y tras acudir a una lista “que ha quedado al margen de todo estudio”, sobre

“*las partes del cuerpo del hombre y de la mujer, de dentro y de fuera*”, el sacerdote señala una asociación filológica entre las raíces de los nombres del “miembro viril” y el nombre de Xipe Tótec, y más evidentemente el *prepuccio*, y la *piel*:³⁷

En esta línea que solamente está en náhuatl, sin más nota castellana que el título, hallamos estos nombres en que la raíz se manifiesta: *xipinehuayotl* (‘prepuccio’); *xipintzontecomatl*, *xipinquechtemalacayotl* (‘glande’); *toxipincuayonca* (‘meato de nuestro pene’); *toxipincua-yamanca* (‘la parte blanda de nuestro glande’).

De este análisis se deduce la existencia de un nombre: *xipitl*, *xipilli*, para designar el miembro viril. Molina da solamente el término *xipintli*, con sus derivados *xipintontli*, *xipintzontecomatl*, que vierte como ‘prepuccio o capullo del miembro’. Al no conocido por mí en ningún texto: *xipitl*, que nos hace suponer el análisis, tenemos el nombre *Xipe*, “el que tiene miembro viril”.

“El numen a quien este poema está dedicado es un numen de carácter fálico”, concluye Garibay. Idea que lo conduce a reinstaurar el vínculo entre la *fecundación* y la agricultura, y sus vínculos con el Sol, “como en toda religión primitiva”, y a la “procedencia extraña” de estos cultos, y a los “*ritos fálicos*” en general. Según Garibay, las llamadas *Ixcuinnanme*, “Mujeres diabólicas”, fundan un

“acceso carnal con la tierra”, un “*trato carnal* con la tierra mediante sus cautivos”: “representación mágica de la *unión sexual* del Sol con la tierra, por la parte femenina”, mientras el *Tlacaxipehualiztli* instauro la masculina: “Se desnuda el *falo* para entrar en acción: penetra la flecha y hace brotar la sangre. La sangre es el fundamento de toda vida, la *solar* lo mismo que la humana”. “Bodas místicas del Sol”, para Garibay. O la “fiesta universal” de la Mazorca, de acuerdo con el testimonio de fray Diego de Durán:

No era un ídolo particular que lo celebraban aquí y allá, pero era fiesta universal de toda la tierra, y todos lo solemnizaban como a dios universal.

En cuya fiesta mataban más hombres que en otra ninguna, por ser la fiesta tan general como era que, aun los más desastrados pueblos y en los barrios, sacrificaban en este día hombres...

Y de acuerdo con el padre Garibay, esa deidad fecundante se ofrece a la *embriaguez*:

Yohualli tlahuana iz. Hay que exponer el complejo en su conjunto. Es el nombre del sacerdote principal de este numen. *Youaluan*: “*bebe noche*”. Era el nombre del sumo sacrificador [...]. Culto solar es su general manifestación. La

“bebida” es de necesidad embriagante, *tlahuana* no tiene otro sentido que éste. Y el líquido embriagante es para el sacerdote y para el sacrificado el *pulque* [...].

Bebe el sol en su astro la sangre del sacrificio; bebe el ídolo esta misma sangre, mediante el *cuappiaztlí*, el “tubo del águila” mediante el cual los ministros daban en sus bocas a los ídolos la sangre; bebe el sacerdote, probablemente sangre humana; ciertamente el pulque que la sustituye y eso mismo bebe el sacrificado. Esta es “noche que bebe”.

Quimitatlia, en la tercera línea, continúa Garibay su anotación, debe ser *quimotlatia*, “por error del amanuense”, en el sentido de ‘destruirse’, o más específicamente de ‘sacrificarse’. Y hay siempre un resto enigmático: “¿Quién habla en esta estrofa?”. Como en la segunda estrofa, adonde el padre Garibay responde, con mucha razón: “A mi juicio, el que habla es el sacerdote mismo, que proclama las glorias de su numen”. Aunque el parlante podría ser, a la vez, víctima vuelta deidad. Formas poéticas esotéricas que penetra Garibay: “Mi dios lleva a cuevas jades de agua” — “preciosa forma de decir sencillamente”: “Está lloviendo bajo la luz del sol” —. Y en otro fragmento, de carácter agrícola, Garibay apunta:

Apantli es precisamente el acueducto. Cuando acaba de llover, van las aguas mansas en medio de sus cauces. Y acaso tiene el poeta presente la forma de regadío, perceptible aún en sus restos arqueológicos, en que los canales llevaban el agua a las secas y sedientas tierras de labranza.

Poética agrícola. Y mucho más aún, de acuerdo con el padre Garibay, a quien habría que considerar —a pesar de sus “erratas”— el verdadero fundador de las *poéticas* “indígenas”:

Es la parte más bella del poema. Está formada por una doble estrofa ajustada en todo a la calidad de la técnica, de la estilística del poema náhuatl. Se introduce a la planta del maíz en forma personificada, que habla y alaba la acción del dios. Tiene cada parte su estribillo, como es de rigor en este género de poesía.

“*Que yo me deleite*”, “*que yo no perezca*” —versiones que Garibay piensa de ese modo—:

Ni yoatzin. El comentador dice: “*id est ovatl*”. Acierta esta vez. La caña del maíz, cuando aún no ha iniciado el tiempo de espigar, ciertamente en la etapa más peligrosa; cuando es una caña se llama *ohuatl*. Es tan tierna y tan preciosa como si tuviera el corazón de esmeralda, la

más valiosa piedra para el mexicano. “Mi vida, mi corazón es un jade”, dirá en seguida [el comentador].

Sigue, al final, una “*metáfora guerrera*”, con significación agrícola y arcaica, o “*primitiva*”:

Emplea una metáfora guerrera: *achtoquetl*, arcaico por *achtoqui*, ‘primerizo en salir al combate’. Y con énfasis de poeta concluye: “Ha nacido el jefe de guerra”.

Una vez embarnecida la mata, se hace tallo duro, y es un todo un capitán de guerra en el ejército de las cañas enhiestas, el soplo del viento y el ardor del sol canicular [...]. Símbolo religioso [...]. Poesía altísima.

Cintla notecub. Es el maíz ya granado. Cuando la mazorca está en plena realización. *Aco axaya*: la mata madura del maíz, ‘*que alza su cabeza al cielo, en espera de la lluvia*’.



Mbo Xtá rídà: gente piel y lenguaje de Suyuá

Entre los poemarios del poeta *mè'phàà* Hubert Matiúwàa, de la Montaña de Guerrero, habría que mencionar por lo menos *Xtámbaa / Piel de tierra*, *Tsína rí nà yaxá' / Cicatriz que te mira*, *Ìjín gò'ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè / Las sombrereras de Tsítsidiín*, y *Túngaa Indii / Comisario Jaguar*, además de la obra que nos atrae aquí: *Mbo Xtá rídà / Gente piel*, que remite al ensayo: *Xó nùnè jùmà xàbò mè'phàà / El cómo del filosofar de la gente piel*.

Lo mismo el ensayo que el poemario de Matiúwàa relativos a la “*Gente piel*” —los *mè'phàà*— son obras esenciales y absolutamente originales en el ámbito, muy pobre por lo demás, de las llamadas “letras” mexicanas de este siglo. No intentaré dar cuenta aquí del trabajo de Hubert, aunque comenzaré por referir lo que explica en el prólogo de ese libro:

Xipe Tótec.

[*Xipe Tótec y la regeneración de la vida.*
Carlos Javier González González.

México: INAH / Secretaría de Cultura, 2016.]

Cuando los sacerdotes llegaron a evangelizar nuestra cultura, se dedicaron a cazar a los *mbo Xtá ridà*, quienes hablaban una vertiente del *mè'phàà* antiguo y tenían el don de estirar su piel. De los *mbo Xtá ridà* se contaron innumerables historias de terror. A los pueblos *mè'phàà* que no se convirtieron al cristianismo se les llamó demonios, caníbales, *gente piel* o *gente que desuella*, y por esta razón fueron exterminados [...]. Los sacerdotes alimentaron el terror para evitar que las distintas comunidades *mè'phàà* se pudieran aliar.

Existió un lugar llamado Yopitzingo, el pueblo de los yopes, atribuido a los *mè'phàà* [...], conocidos por sus rituales relacionados con la piel. Su principal centro ceremonial fue Tehuacalco, que significa ‘Casa del Agua Sagrada’, lugar adonde se hacían los rituales a *Xtoaya* / ‘Piel de agua’ [...]. En la actualidad, *Xtoaya* simboliza la fertilidad y la abundancia, y los rituales asociados a ella están relacionados con el *cambio de piel* de la tierra [...].

Ya en este libro, Matiúwà articula, “a partir del lenguaje de la poesía”, un nuevo imaginario que presenta a estos personajes como “seres fantásticos” que ayudaron a crear el mundo: “Hablaron el idioma del sueño y nos dejaron la capacidad de interpretarlo” —“estiraron su piel y nos cubrieron con ella para sentir el mundo”—. Como señala

Hubert, la palabra *xtá* / ‘piel’ es muy importante para la cultura *mè'phàà*, es su principio ético:

El verbo ‘estar’, ‘vivir’, tiene la misma raíz de *xtá*, en el uso cotidiano. La palabra *xtá* es base para nombrar y denotar la característica de la personalidad, el ser de acuerdo con el actuar [...]. La función de la piel es *cubrir* y cuidar aquello de lo que forma parte, como la relación *carne y piel* [...]. Todas estas palabras refieren al cuidado: el tallo del árbol lo protege de la intemperie [...]. Los *mè'phàà* somos los *mbo Xtá ridà* / ‘gente piel’, lo que significa que debemos cuidar el lugar donde vivimos: somos la piel del *numbaa* / mundo-tierra.³⁸

En el epílogo del poemario, el arqueólogo Gerardo Gutiérrez expande la visión del dios:

Uno de los significados de Tlapa es: ‘El lugar donde abunda el almagre’, que son arcillas colorantes con matices que van del amarillo ocre brillante a *los rojos intensos que se asimilan a la sangre arterial que sale de los pulmones, abundante en oxígeno*. De este rojo hematita se llega progresivamente hasta los ocre oscuros que forman los matices siena tostados, más similares a *la sangre venosa ya falta de oxígeno*. La lluvia y los ríos de la región cortan profundas cañadas en las laderas montañosas que exhiben fantásticos colores.

El agua arrastra las partículas de arcilla roja, abundantes en óxido de hierro, pendiente abajo, y ellas colorean todos los afluentes del río Tlapaneco que, *como sistema circulatorio, transporta la sangre de la tierra* hasta los bancos de arcilla de los valles de Tlapa y Huamuxtitlán.

Como descripción geográfica de la tierra, el concepto nahua de Tlapa captura apropiadamente el *paisaje rojizo* de esta sección de la Sierra Madre del Sur, y por antonomasia se aplicó a sus habitantes, los hombres y mujeres que se pintan el cuerpo de almagre en adoración al poderoso dios *Tótec Tlatlaubqui Tezcatlipoca*. El *Tezcatlipoca Rojo* es el señor de la creación y la destrucción de los Soles antiguos, señor de los gobernantes y el poseedor de una omnisciencia capaz de ver las cosas que fueron, son y serán.

No es casual que el glifo de Tlapa se parezca al de *Tlachinollan* en los *Códices de Azoyú*:

El concepto de *Tlachinollan* significa ‘lo mojado’ y ‘lo quemado’, ‘la tierra quemada o arrasada por el fuego’, pero metafóricamente quiere decir ‘el lugar conquistado’. En un nivel más abstracto, la unión de los glifos de Tlapa y *Tlachinollan* crean la copla: *In atl in tlachinolli*, la helicoidal que confronta las fuerzas opuestas: agua, sangre y fuego, significado de guerra sagrada.

Otro nombre que se usó para referirse a Guerrero fue *Yoptzingo*: “Tierra de los Yopes”; glifo que acompaña al de *Tlachinollan* y se refiere a “los adoradores del *Tezcatlipoca Rojo* en su manifestación de Xipe Tótec, el sacrificador por *desollamiento* o *despellejamiento*.”

“*Cambio de piel de la tierra*”: transiciones de esas épocas de secas a las épocas de lluvias:

La *piel* tiene propiedades y poderes extraordinarios, y fue conceptualizada como un manto fantástico que puede sanar lo enfermo y sanar lo muerto. Además, la *piel* cambia las propiedades, cualidades y personalidades de todo lo que cubre. Por ejemplo, las *fases de transformación* de los poderosos *brujos nahuales* requerían cubrirse con la piel de los animales en que deseaban convertirse.

Como el “*brujo nahual*”, dice Gutiérrez, “uno puede adquirir poderes al usar otras pieles”:

Es un ejercicio de *inversión*; se pueden perder poderes y cualidades si a uno le quitan su *piel*. La situación más interesante sería el *intercambio de pieles* entre diferentes entidades [...]. Para los *mè'phàà*, y por extensión la ropa, influye en los roles ontológicos y sociales [...]. La acusación de *caníbales*.

Mbo Xtá ridà / Gente piel, bellamente ilustrado por Salvador Jaramillo, está compuesto de dos partes, o dos poemas: *Mbo Xtá ridà / Gente piel*, formada a su vez por doce fragmentos o poemas breves, e *Imbáwù Xtá ridà / El último Xtá ridà*, hecha de otros diez fragmentos o poemas breves.³⁹ Como apunta en su prólogo Hubert Matiúwàa, la figura ominosa de aquella “*Gente piel*” es la contraparte mítica o fantástica de los *Xtá ridà*, ancestros de los *mè'phàà*:

El odio hacia los yopes fue alimentándose, satanizando los rituales en los que *desollaban* a sus rivales de combate. El *ataviarse de piel* dio origen a múltiples historias de terror, narrativa que tuvo como finalidad colonizar el imaginario colectivo contra los sobrevivientes del pueblo de Yopitzingo para que fueran perseguidos y asesinados por sus propios congéneres. A partir del lenguaje de la poesía, el libro recrea un nuevo imaginario y presenta a esos personajes como *seres fantásticos* que ayudaron a crear el mundo: *ellos crearon los cerros y la ropa de cada animal, hablaron el idioma del sueño y nos dejaron la capacidad de interpretarlo, estiraron su piel y nos cubrieron con ella para sentir el mundo.*

Mbo Xtá ridà

Vinieron del sueño
para encarnar
la piel de nuestro mundo.
Con la lengua del aire
pintaron la noche.
Antes que riera la primera estrella,
se arrastraron con las serpientes.
Dieron cauce a los ríos
y escamaron los cerros.

*Ná xujiunxnu'daa niguwèè
rí mònè majndáa
wáji tsinuu ajnda
rí rigà inuu numbaa.
Gajmàá a'wóo giñá
ni'niù mbro'on
ná nigúmaa iduu à'gùán
tsi netsè numbaa e'ne.
Nigrigùùn gajmùin àbò
tsí niriyaà' iya inuu numbaa.
Tsi nènè jùbà
jami' nènè májààn jùbà' ná mujuwa lo'.⁴⁰*

...

Su lengua de piel
despierta y anda ligera
con los pasos del venado.

*Ajngáa rí nuthèèn
ñajuun mèphàà Xtá ridà
ikhaa rí naxkaxii numbaa
jamí xáwii ngrigòò xó àñá'.*

...

Su piel entrecruzada
juega con los latidos del agua.

*Kràjngaa xtá
rí na'tsín gájmaà ákuìn iya.*

...

La nombran Puerta del Sueño
donde duermen los cantos.

*Nitheen rí ikaa mataxí go'o xnúndaa
ná na'gu àjmu rí nètsé numbaa e'nè.*

...

Cuelgan en sus cuellos
silbatos de armadillo:
*bilúm, bilúm.*⁴¹

*Gájmaà xòò gàa
niniì bilúm rí nafiyò,
nixtrakee nè aphúùn:
bilúm, bilúm.*

...
*Tsú' tsú' tsú', tsú' tsú' tsú',*⁴²
toca el tambor de su corazón.

Los animales bailan,
brincan y dan vueltas
para que madure su palabra.

Los *Xtá ridà*
dijeron al tlacuache:
—¡Qué oscura está la casa,
parece estómago de olla!

Él fue a las estrellas,
se hizo el muerto,
les robó la piel
y levantó la noche celeste.

*Tsú' tsú' tsú', tsú' tsú' tsú',
na'duu àkuìn tsú'tsún.*

*Nusian xukú,
nakixiín, nùni xingàà
rí majne gúkú ajngúún.*

*Mbo Xtá ridà
nihaa xòwè:
—¡Phú jínà riga gù'wa ló',
xó jínà awúun daan janii ná juwá ló'!*

*Nikhá xòwè ná jùwá' a'gùán,
nixsgráxii mijnè,
nè'nè nduwèc rí nijañun,*

*ikanjgó nigoo nè'nè kuwèè
xtá ri'yuu agiún à'guán,
xkua'nii nikuxíi agù ri
nà'nè mbitaà mikuíi.⁴³*

...

Los *xàbò*⁴⁴
aún no abríamos los ojos.
La luna tenía amarrado
nuestro ombligo.

Los *Xtá ridà*
maduraron nuestros huesos,
nos envolvieron con su piel
y caímos en racimos con los sueños.

*Xó tambá'thoo ida ló,
tsàà xàbò nindxá ló,
kuatuún gón' rúmìa ló.*

*Mbo Xtá ridà
nènè makíi'itsá ló,
nixnaa xtá xuwia ló,
asndo ri nirakàán ló,
gàj màà xnún'daa inuu numbaa.*

El segundo poema extenso —*El último Xtá ridà* /

Imbáwì Xtá ridà— comienza así:

Un día
llegó la gente de cruz.

Como a fieros animales de monte
arrearon a los *Xtá ridà*.
Les pusieron
sal en el cuerpo,
en nombre de un dios ajeno.

*Mbá mbi'i
nigú'nu xàbò tsí jùda kruise.
Nixkúún mbo Xtá ridà,
niruqíin.
Nixná idú tsùdiun
numuu ri tséne gamakuín,
tátà mikhuíi tsí bráka ñawuun kruise.*

A partir de este poemario, y de los múltiples ensayos que venía publicando, Matiúwà se dio a la tarea de escribir un magnífico libro imposible de sintetizar aquí, y cuyo título asombra: *Xó nùnè jùmà xàbò mep'phàà / El cómo del filosofar de la gente piel* —una filosofía, una pedagogía, una utopía, una política, una ética y una poética de la “*Gente piel*” —. La obra, que no oculta una finalidad a la vez reflexiva y didáctica,⁴⁵ se divide en cuatro “ejercicios”:

Primer ejercicio:

Despertar la memoria para recordar quiénes somos.

Segundo ejercicio:

Recordar las historias de cómo nació el mundo.

Tercer ejercicio:

Recordar que somos piel-horizonte ético.

Cuarto ejercicio:

Recordar nuestro lugar de nombrar el mundo.

Todos los ejercicios corresponden a una pedagogía o a un *arte de la memoria*, pero hay una dimensión *poética* que atraviesa todo el proyecto —porque aquí hay una *obra en curso*—. ⁴⁶ Y también a una reivindicación política que se expresa o manifiesta al final del libro, en la elocuente conclusión titulada: “*Gente piel* se debe usar como sobre nombre de *mè’phàà*”.

Siendo la síntesis imposible, me sirvo de una *fragmentación* —una especie de edición o de montaje— capaz de mostrar, en otro ritmo y velocidad, las múltiples intuiciones del poeta:

filosofar de la piel / carne que habla / pueblo sin lengua / palabras-matriz / cómo de la gente piel / cantos rezos ritos / ética psique ontología / piel: origen del nombrar / cicatriz: escritura / herida que sana y no cierra / piel de tierra

ceremonia / ser animal / ser territorio / casa de gobierno / lo comunitario / oralidad ritual

/ transferencia / transignificación / palabra-semilla: fecundación / rituales de la piel / piel del agua / fertilidad / desollamientos y devoraciones / cicatriz del idioma: sonido estertor de la lengua / perder la piel de un idioma

hacer piel: amarrar palabras / palabras-matriz y pensamiento / fijar para hacer cicatriz / hacer nudo: sostén del otro / (des)amarrar y transformar / poéticas de la comunidad / cicatrices de la piel-memoria / serie de poéticas rituales

palabras-matriz: hacer piel / fijar: hacer cicatriz / hacer nudo: amarrar palabras / escritura-cicatriz / rituales: amarres de palabras / poética de amarre verbal / poéticas comunitarias / poética y curación / especialistas rituales

poetas mantis

poetas rayo

poetas sopladores de agua

poetas piel de riego

poetas chupadores de espina

poética de la niña de mando

poética de la hambruna

poetas sanadores

poetas invocadores

poetas piel de dos mundos

poetas sin la piel del idioma

“*Piel de palabras*”, “*piel del idioma*”, “*gente piel*”, “*piel de tierra*”, “*poetas piel*”: un “filosofar”, una ética y una pedagogía. Y una *poética*: poderes de una *poética de la piel*.⁴⁷ Sin olvidar su reciente poema político y ceremonial: *Comisario Jaguar / Túngaa Indii*.

Para mí, el trabajo de Hubert Matiúwàa ha sido un impulso y una inspiración. Mi cercana colaboración con él ha despertado en mí la reminiscencia de mis trabajos y mis intuiciones. Comenzando por la imaginación de la *piel* —yo mismo padezco de un melanoma, o cáncer, metastásico de la piel—, que él me ayudó a iluminar, a través de sus poemas, su reflexión y su *poética*. Desde sus primeros libros —*Piel de tierra*, *Cicatriz que te mira*—, la idea o el concepto poético articulaba una política radical, escritural y subversiva, y al mismo tiempo *hermética*. Voluntariamente hermética: por un afán de no ceder ante ninguna ortodoxia.

La *poética hermética* de Hubert me atrajo desde un principio, en sus obras más políticas, por no hablar de sus poemas de trasfondo mitológico y de sus trabajos político-rituales. Hay un hermetismo poético-ritual, en muchos poemas de Matiúwàa, que me remite al

“*lenguaje de Suyuá*” de los *Libros de Chilam Balam*, y en especial al *Chilam Balam de Chumayel*, la fuente fundamental, tal vez, en la traducción de Antonio Mediz Bolio, del *Segundo sueño*.

Las acciones rituales se asocian ahí al lenguaje de la *hierofanía*, un lenguaje sagrado, que podríamos conectar con “*lenguajes esotéricos*” como los “*lenguajes de los animales*” y los “*lenguajes chamánicos*”. Es lo que el *Chilam Balam* denomina “*lenguaje de Suyuá*”: un “lenguaje figurado” —*suyu’a t’an*— que asocia la metáfora y la palabra, la metáfora y la musicalidad, en los *Libros de Chilam Balam* y el *Ritual de los Bacabes*. En rituales como los representados en los glifos y códices mayas: “*escritura-imagen*”, “*pintar-dibujar*” obra de un “*escriba-pintor*”, una “*pintura-escritura*”. Y el especialista como un “*brujo secreto*”, un “*oculto encubierto*”: un especialista en la adivinación y en los rituales terapéuticos. Ahí, la visualidad se manifiesta en el contexto de una *polifonía* y de una *polisemia* constituida de imágenes asociadas —un “jeroglífico” entendido como *montaje* de un “tiempo circular”, un “tiempo profético”—. El alfabeto como “forma de resistencia”, y la imagen *sobreviviente*:

La escritura es imagen [...]. Perdida la representación, las letras latinas formando palabras mayas tendrán necesariamente que mantener viva la imagen a través de la metáfora y el juego de palabras.

“*Lenguaje de Suyuá*”: lenguaje de la poesía, lenguaje esotérico. *Chilam* es el *intérprete*: ‘el que es boca’, ‘el que habla por otro’, el ‘brujo-intérprete’. Y más allá, conforme a la imagen del paciente en la mesa de operaciones, o en el altar sacrificial: “el que se acuesta tendido”. *Balam* es ‘jaguar’, pero también ‘*el que se oculta*’ —como el lenguaje indescifrable—; ‘*alter ego* del brujo’; ‘jaguar echado’, en lenguaje de Suyuá, “confuso” o “esotérico”, como aparece en el “Libro de las pruebas” o en el “Libro de los enigmas”. Y como en el *Ritual de los Bacabes*, obra dedicada a los “conjuros curativos” y a la información terapéutica, pero que se expresa en un lenguaje propio de un “*Apocalipsis oscuro*” —“*lenguaje de Suyuá*” que el editor Ramón Arzapalo Marín analiza lingüísticamente, no semántica ni poéticamente—.

Muchas de las imágenes retomadas por Montellano provienen del *Chilam Balam de Chumayel*, en la traducción de Antonio Mediz Bolio. Es, de alguna manera, su inspi-

ración principal, su fuente originaria: la interpretación esencial de la “*imagen poética indígena*”, en su conexión con la “imagen surrealista” y junguiana, y de manera más fundamental, la fuente quizá más profunda de la interpretación plotiniana de la “imagen poética indígena”.

¿Cuál es el *lenguaje de Suyuá*? De acuerdo con el especialista Manuel Alberto Morales Damián, autor del trabajo más importante sobre el tema, y de “otra versión” —notable— del *Suyuá t’an*, o *lenguaje de Suyuá*, las raíces etimológicas refieren al lugar mítico de las “Siete Cuevas”, y a la “*lengua de Tollan*” y al *Popol Vuh* quiché, en un pasaje que describe “cómo los primeros hombres [obtuvieron] las imágenes de las deidades” en el lugar llamado “*Tulán Zuiva*, Vucub-Pec, Vucub-Zibán”. “Este era el nombre de la ciudad adonde fueron a recibir a sus dioses”: *Tulán*, lugar de origen de Kukulcán y “una región del *inframundo*”.

Hay una conectividad semántica que conduce del platicar y el coito, el intercambio sexual, palabra hablada y escrita (*t’an* o *uoh*), al “*lenguaje figurado*” —*Suy* o *Suyuá*—: “*barullo*” y “*confusión*” —o en términos poéticos: “*pa-*

labras entrelazadas”, “*lo que se arremolina*” —. Hay una “geografía corporal”, un “remolino de la cabeza”, una recepción de la energía del sol, un establecimiento de la palabra como “centro del cielo”. Y hay una dimensión sexual o *libidinal*, que involucra al autosacrificio y a la circuncisión —la ‘capa, capote o ayate’, el ‘*prepucio*’ y el ‘cortar o cercenar’—: “*lo que cubre*”, o “*la cobertura que desciende*”.

Son “*palabras encadenadas*”, “encadenamiento *circular*” de “*juegos rítmicos*” y de significado que concatenan —en los términos de una visión cosmopoética contemporánea— aquel “lenguaje que desciende”, ese “lenguaje primordial” y aquel “lenguaje de autoridad”.

Son “*lenguajes cifrados*”, “*chamánicos*”: “*palabra embriagada*”, “*palabra ininteligible*”, palabra del “*médico-hechicero*” y la “*palabra que cura*” —en los términos del léxico de los curanderos y del examen ritual—. ¿Cuáles serían, al final, sus “*significados ocultos*”?

En términos *poéticos*, según Manuel Alberto Morales Damián, el “*lenguaje que se arremolina*” es construido según él a raíz de metaplasmas, elipsis y anáforas, y ritmos

de pronunciación, dentro de un ritmo *helicoidal*: metáfora social, pruebas iniciáticas, descenso al inframundo, renacimiento ritual, sangre y autosacrificio, universo cosmopoético y ritual. *Enigmas*, preguntas y ofrendas: “*encordamiento del pene*”, “*gran bara*” o “*yax bara*”.

En el segundo interrogatorio, la estructura pregunta-respuesta cede su sitio a una serie de preguntas y respuestas sucesivas, articuladas por las acciones de resolución de los enigmas. La imagen *enigmática* se multiplica, y la serie de interrogaciones se remite a un “*escriba-consejero*”, “*escriba-consejero*” cuya escritura se centra en una “*corteza-papel*”: “*tumba-matriz*” del inframundo; “*remolino*” asociado a la “*apertura del cielo*”; “*alumbramiento*”; “*vuelta a la matriz*” o a la “*vulva placenta del cielo*”. Y al copal o los “*sesos del cielo*”, cuyo “*olor genital*” conmoviera los sentidos y *alumbra* las formas básicas de la fecundidad.

Como el *balché*: savia, semen, sangre, orina. *Balché* mitológico. Corteza del *balché* y *balché* como “*rito llave*”, o “*rito clave*”, de la *iniciación* —o *alucinación*: “pensamiento circular” y “*borrachera ritual*”—. Ebriedad,

purificación y “estado alterado”. Comunicación y espontaneidad; energía y renacimiento. Miel y corteza de árbol: “*Palabra borracha*”.

En el “Banquete ritual”, fieramente descrito por Manuel Alberto Morales Damián, va a aparecer por supuesto el *cigarrero*: “luciérnaga de la noche”, y el fuego: “*lengua del jaguar*”:

—Vayan a traer al jaguar alado y entréguenme mi comida [...].

—Padre, fueron al monte a buscar al jaguar.

—No hay jaguar, dicen. Entonces pasa ante su presencia.

He aquí lo que solicita:

“Este es el jaguar, el caballo [jabalí] del cacique” [...].

Lenguaje de Suyuá.

El análisis del “lenguaje de Suyuá”, en *Palabras que se arremolinan*, llega a su fin con un raro pasaje del llamado “Libro de los enigmas” del *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, traducido por Antonio Mediz Bolio y por Ralph L. Roys de dos maneras alternativas:

*Ts'aay-ni-tik tun,
chak tun,
u wayasba k'ab kaan,
its k'aan u wayasba.
U wayasba a chaabtak k'in,
a chaabtaki ti kab.
U wayasba its' kaan,
k'ab kaan,
k'an-lol kaan, u wayasba.*

Gana y se lleva contento entonces la piedra roja que ha soñado.
Jugo del cielo, rocío del cielo ha soñado.
Sueña que tú coges, hasta el día en que seas cogido de la tierra.
Sueño es el rocío del cielo, el jugo del cielo;
la flor amarilla del cielo es sueño.

*Strung end to end are the precious stones, the red precious stones,
representing the substance of heaven, the moisture of heaven.
The form in which you created the sun, in which you created
the earth.*

*The form of the moisture of heaven, the moisture of heaven,
the substance of heaven, the yellow blossom of heaven.*

“*Wayasba*”, para Mediz Bolio, es ‘sueño’; para Roys, ‘forma’. Para Arzápalo, traductor de *El Ritual de los Bacabes*, significa ‘símbolo’. Morales Damián señala que “*way*” apunta a “un estado de conciencia alterno, el del *tiempo del sueño*”, es “*ver visiones entre sueños*”, y que “*waay*” refiere en el *Calepino maya de Motul* al “familiar que tie-

nen los nigrománticos, bruxos o hechizeros, que es algún animal que por un pacto que hacen con el Demonio, se convierten fantasmáticamente, y el mal que sucede al tal animal, sucede también al brujo cuyo familiar es”, refiriéndose así la raíz “al *alter ego* zoomorfo y a las visiones del brujo”. Así, *wayasba*, en el *Calepino de Motul*, es “señal”, “figura o parábola” —o de otra manera, “figura que representa a otro”, “el otro transfigurado en esa señal”; o añadido: “*imagen*” —.

El *wayasba* conquistado a través del ritual es una piedra *tun*, una gran piedra roja, *chac tun*. El *tun* es la piedra preciosa, el grano de maíz que simboliza la posesión por parte del cacique del *kab caan itz caan* —el “entendimiento” —.



Espejo otomí: piel, papel, excrecencia, podredumbre

A manera de espejo, intercalo las imágenes que intenté sintetizar en otro texto que vuelve a aparecer aquí, pero cuyo carácter extraño ya se expresaba en su irrupción original. Espejo de aquel espejo, pero sobre todo de la imaginería física, corporal —dérmica— que investigamos, y que, más allá de reflejarla, la extiende a su manera, la disemina, contamina otros rituales y otras mitologías. Se titulaba: “*El espejo otomí: una síntesis diabólica*”, y era un intento de consustanciación con la obra extraordinaria de Jacques Galinier —y en especial, como lo indica su subtítulo, el recorrido que va “de la etnografía a la antropología psicoanalítica”—: *El espejo otomí*.

El texto original llevaba un epígrafe del poeta y ensayista —“*alquimista*”, además— Jorge Cuesta, que enunciaba una frase esencial: “*La poesía es la acción científica del Diablo*”.

Gente piel.

Annalisa Quagliata Blanco.

[*El cómo del filosofar de la gente piel.*

Hubert Matiúwàa.

México: Gusanos de la Memoria, 2022.]

Para reanudar el efecto de esa acción y esa “síntesis” o *precipitado* alquímico, y como una excrescencia proliferante y regeneradora de una experiencia escritural, intervalo esta especie de MICELIO textual asociado a las múltiples dimensiones de lo *hongiástico* o lo *fungicular*.

Lo que sigue es una ultra-síntesis rizomática, una bella proliferación de podredumbres; o como hace muchos años pensé a propósito de los “*falansterios*” de Charles Fourier —autor de una obra extraordinaria: *El nuevo mundo amoroso*—: un “*pueridero de ceremoniales*”:

teoría otomí del aparato psíquico
caja negra de la metapsicología indígena
profunda hostilidad al psicoanálisis

piel: marcador privilegiado, hilo conductor
usos rituales: piel del maguey y del papel: fabricación de ídolos
piel: podredumbre e indicador sacrificial
complejo cultural de putrefacción

espejos chamánicos y artefactos rituales
erotización desenfrenada del cosmos
sueños: cuerpo nocturno, etnografía de la noche
sustancias podridas: esperma, sangre, embriones, placenta

piel, podredumbre, sagrado
papel de amate: terapéutica, chamanes, curanderos

piel de ancestro: putrefacción, desgarramiento de la piel
padres podridos, alegorías de la piel, transformaciones
desollamiento: amputación, acoplamiento, castración

habla: piel: labios: aliento: sagrado

desollar, despedazar, raspar, escarbar, abrir, rajar, tronchar
ceguera sacrificial: estructura microfónica, ligadura mitológica

zopilote: padre podrido de los excrementos
sol nocturno, astro sacrificado: huellas de la mutilación
espanto, alegoría: jueces decapitados y juegos de la muerte y el sexo
pérdida del pene: nahual: amputación: visión nocturna

sangre y esperma: sustancias intracorporales idénticas
muerte del órgano masculino: visión clara, instante del orgasmo

elogio de la putrefacción: piel, desbordamiento, suciedad
mitad del diablo: parte inferior del cuerpo, suciedad cósmica
padres putrefactos, montañas pestilentes: devorar la suciedad

voracidad canibal: exceso creador, parte maldita, gasto
y exuberancia

ser podrido viviente, axiología diabólica, éxtasis de la
podredumbre
orgasmo, erotismo, revelación del cosmos

sucio, lúbrico, entrometido, insociable, abyecto
señor del placer: diosa de la inmundicia: demonios
de la vegetación

*necrosis: canibalismo mortuorio orgiástico: vómitos
desmembramiento: teatro de la crueldad:
cuerpo sin órganos
teoría indígena del sueño: excrementos-sueños:
escenas de agresión
“que el mundo sea ensuciado y la vida renacerá”:
lógica del chamán*

*parte maldita: ano solar: gran gasto energético: potlach
diablo: gran hablador sucio: boca sucia: exceso de las palabras
visión barroca: arrebatos chamánicos: psicotrópicos rituales*

*huella cósmica de los sueños: microcosmologías:
etnoteorías del sueño
sueño: ritual dentro del ritual: operación inconsciente
ritualizada
viaje cósmico hacia la muerte: relación umbilical cuerpo-mundo
trance chamánico: ritualista ‘ebrio de flor’: iti tóni*

*metamorfosis del chamán: metamorfosis del durmiente
reversibilidad: durmiente-nabual: amputación: cuerpo-cenotafio
vacío: castración: encarnación del falo cósmico: pérdida simbólica
acceso al lenguaje: cuerpo que habla: palabra-sueño-esperma*

*dormir: proceso agresivo: transferencia de sustancias patógenas
instancias cósmicas amenazantes: chupador de esperma:
vagina dentada*

la hablación habla: irrigación espermática: imágenes oníricas

*sueño-excremento: mitad del diablo: fluidos podridos
nauseabundos*

*imágenes anónimas universales: envoltura universal: viejo costal
pesadillas, mal agujero, sueños sucios, sueños diabólicos
fantasías de desmembramiento y agresión corporal*

*carnaval, sueño en acción: sueño: carnaval alucinatorio
sueño y ritual terapéutico: recorte del papel amate: piel vegetal
ídolos de papel amate: materialización de visiones oníricas*

*párpados: piel de los ojos: ilacaxipehualiztli: xipe tótec
piel del cautivo: nuestro señor el desollado: párpados cerrados
incisiones en los ojos, la boca y el cuerpo de los ídolos cortados
ídolos: gente muerta o dormida: pestañas de palabras-visión*

*cortar, sacrificar: hendidura: inyección-generación de vida
instrumento de corte: cuchillo ceremonial: apertura de los ojos
ojos cerrados: alter ego subterráneo muerto o dormido
ojos abiertos: transferencia de nuestro mundo al inframundo
apertura de los ojos: extracción de órganos: despertar cósmico*

*sueño: borramiento de fronteras de envolturas corporales
agresiones corporales anheladas y temidas: depredación canibal
deseo: tigres del miedo: vínculos del dormir y el orgasmo*

*olor del mundo: respiración de la piel: piel de la tierra
excrementos: oro del diablo y los ancestros: padre podrido
escatología: obscenidad sagrada: lenguaje sucio: idioma de la vida
erotización extrema del olor: privación de olor es castración*

*fascinación: noche, muerte, podrido, polución, apestoso
inframundo: lugar de placer, lujuria, muerte, putrefacción
erotización mortífera: obsesión por la coprofagia
palabras-excremento: sueños-excremento: pesadillas*

chamán: técnico de lo simbólico: intervención terapéutica
cartografía onírica: topología de los sueños: viajes oníricos
palabra espermática: lenguaje obsceno del inconsciente

viejo costal: parte baja del cuerpo: rituales de apertura
envoltorios-receptáculos que escapan durante los rituales
envoltorios cerrados herméticamente: palabras sucias encerradas
sesiones chamánicas: relaciones sexuales: visión de espectros
cuerpo que habla: logos spermatikos: obscenidad del carnaval

idolos de papel amate: imágenes-fuerza del inconsciente
huellas mnésicas: pensamiento chamánico: llave: caja negra
viejo costal: inconsciente universal en negativo
oculto en el momento en que se devela

metafísicas salvajes: especulaciones chamánicas: vértigo
conexión de la energía corporal y la energía cósmica

apoteosis circular: rituales chamánicos de desollamiento
la extrema violencia reactiva la maquinaria cósmica
imagen: cuerpos lacerados, mutilados, amputados

es necesario destruir sin cesar, sacrificar, recortar
regeneración: compulsión de repetición: vida-muerte

piel-espejo: pensamiento del afuera: pensar fuera de sí
piel: identidad epidérmica: proyección alucinatoria de la piel
ritual de desollamiento del ficus: corteza del árbol del papel

metamorfosis, transformación, transustanciación, sacrificio
extraterritorialidad del pensamiento: perspectivismo
las piedras hablan: las plantas, los animales, los insectos

paisajes oníricos: el pensamiento está en todos lados
pensar fuera de sí: sujeto como el cuerpo a podredumbre
idolos de papel destinados a pudrirse en la maleza

clínica chamánica: sueños: llaves del pensar fuera de sí
chamán-terapeuta: escucha de sueños para soñarlos a su vez

mitología: logos spermatikos: tierra del sueño y los rituales
sueño ritual: mitología revelada en sueños: onirocrítica

piel-putrefacción: eje de la cosmología y la antropología

Aun sin penetrar en las profundas y sutiles conceptualizaciones y vislumbrando apenas las insurgencias imaginarias y de pensamiento que emanan del pensamiento otomí, tal como lo despliega Galinier, vemos, escuchamos y sentimos aparecer en esta serie proliferante y casi infinita de imágenes-concepto, de imágenes-fuerza en devenir y en repetición una multitud, una multiplicación incesante de reminiscencias surgidas ciertamente del pensamiento otomí pero imposibles de reconocer sin su asociación con el psicoanálisis y el surrealismo, que se remonta al llamado “surrealismo etnográfico” y a la “etnografía surrealista”, y en especial a la obra de Georges Bataille y al Teatro de la Crueldad del visionario Antonin Artaud.

La onirocrítica de Freud, intensamente vinculada aquí con la “*pulsión de muerte*”, con lo “*ominoso*” o lo “*sinistro*”, profundiza y extiende la reflexión sensible y “superficial” de lo que Anzieu llamara el “*yo-piel*” hacia una “*etnoteoría del sueño*” que no es posible separar, en su oscuridad y “*nocturnidad*”, de otra teoría de la *piel* y del sacrificio —y a la vez de la *imagen*, el *papel* y la *escritura*—, y en su expresión tal vez más cruel, del “*desollamiento*”. Las elucubraciones oscuras de Ortiz de Montellano en el *Segundo sueño* pueden “palparse” ahí —como el “*Gran Señor Impalpable*”—, en la yuxtaposición de la imagen sacrificial con la que emana en la operación quirúrgica, en el horizonte poético y hermético de la “imagen poética indígena”, muerta y revivida, *más allá de la piel*, en la sangre, “sin idioma, desnuda ya, *sin piel*, sin superficie y sin modales” —como una descarnada “*imagen desollada*”—.



Sr. de Noche



Sr. del diablo



Sr. de judios

Señor de Noche. Señor del diablo. Señor de judíos.

Alfonso García Téllez.

[Historia de la curación antigua.

San Pablito Pahuatlán, 1978.

México: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.]

6

Adugo biri: jaguar legible, escritura del dios

Así llegamos no al origen, pero sí a las secuelas del origen. *La imagen desollada, Adugo biri...* —poéticas de la piel transfiguradas, vertidas en otros devenires transhumanos y en otras dimensiones cosmopoéticas—.

Un texto maravilloso el de Gordon Brotherston, que inspira y nombra a la serie de libros virtuales alojados en el Laboratorio Nacional de Materiales Orales:⁴⁸ *Adugo biri: etnopoéticas*, que hoy hospeda más de veinte libros con otros diez en proceso de edición. Todo en torno de las *etnopoéticas* —poéticas tribales, primitivas, rituales o chamánicas—, las *cosmopoéticas*.

Para Brotherston todo se origina en la contemplación, “un instante de anagnórisis”, “un *sueño* del Cuarto Mundo”: una *piel de jaguar* bororo de la Amazonía brasileña con diseños pintados en rojo y negro, simuladores matemáticos amazónicos de la lógica de la tierra y el cielo nocturno, alusivos a la figura emblemática y numérica del *Adugo* —o jaguar— como “*Onça Falador*”, arrojado

al cielo, cuyos relatos y canciones simbolizan las constelaciones, y el Zodiaco animal del *Adugo*, como “jaguar terrestre” y “jaguar celeste”, y en el horizonte ancestral de los olmecas —entre los “sueños” y los “datos duros”—, la “gente del jaguar”:

La *Enciclopèdia Bororo* reveló que estos artefactos debían ser identificados como *Adugo biri*, o sea, *pieles de jaguar* preparadas para el duelo de alguien devorado por ese felino —*Adugo*—, cuyos dibujos pintados —*biri*— pueden ser sinónimos de la idea misma de escritura y representación.

El “dibujo de la piel” bororo, sus “dibujos escritos”, derivan de la ritualidad y las pinturas faciales de los espíritus celestes, cuyas computaciones y numerologías corresponden, en los universos amazónicos, a la “inteligencia selvática nocturna”, a la supervivencia en la noche profunda, sea a través de las imágenes del *Antisuyu* de Guamán Poma o de las de Blake:

No cabe duda alguna sobre la visión inca e imperial que tenía Guamán Poma de aquella selva de las tierras bajas como hogar de una otredad peligrosa, atrapada por el culto del *jaguar*. Estas páginas sobre el *Antisuyu* reivindican a la ciencia

encarnada en este insigne predador, cuyos ojos brillan “*in the forests of the night*”.

La fascinación del poeta William Blake por el “*tigre*” u *ocelote* de ojos estelares de esas “selvas de la noche” nació de las imágenes del felino americano que preparó para la edición de las narraciones de Stedman sobre Surinam, en 1790.

Tras la inmersión amazónica, Brotherston acude a una conexión entre el Alto Amazonas y Mesoamérica, en el apartado: “Mesoamérica y sus libros” —contra una porción de la crítica especializada, Brotherson atiende a la “oralidad” indígena pero también a la *escritura*, a los *libros*, al grado de titular la versión original de su obra mayor, no como enuncia el subtítulo en español: *Los libros del Cuarto Mundo*, sino: *Book of the Fourth World*, en singular—. Y la conexión se establece a través de una especie de “*comunidad tropical*” imaginaria, la que piensa como una “antigua comunidad de elementos en ambos trópicos” que puede y ha sido imaginada “sobre la base de la iconografía, la lógica y el conocimiento de los números”, así como de “los sistemas calendáricos y los códigos”. “Cuentas acumulativas”, “juego binario del rojo y el negro”, “retruécanos visuales” combinan sus corrien-

tes en esa conexión alterna imposible de reducir a “la América «oral»” de Lévi-Strauss —brillantemente deconstruida por Jacques Derrida—, y que sería más justo equiparar a la “*presencia seminal*” del jaguar y a la “*escritura del jaguar*”, ese “predador de la noche tropical” que “encarna sus poderes, sus manchas estelares, y emerge durante el eclipse solar con deseos de venganza”. Y si los *mè'phàà* se hacen llamar —en palabras del poeta Hubert Matiúwàa— “*Gente piel*”, el poeta Gordon Brotherston habla de esos códices —*Tlacuilolli*— escritos sobre *piel de venado* que muestran, por ejemplo, un atavío y una máscara de jaguar.⁴⁹ Los mayas de las tierras bajas, como los de las altas, reconocen al jaguar —*Balam*— como progenitor, y “las inscripciones jeroglíficas en piedra que han sobrevivido, retratan verdaderos *libros de piel de jaguar*, que no han sobrevivido en ninguna parte, análogos en su forma a los códices de *piel de venado*, cuyas páginas sirven para medir el paso de la noche, sincopando los latidos del corazón con el curso de las estrellas”. Más aún, la “tradicción de la *escritura del jaguar*” reaparece en los *Libros del Chilam Balam* —“es decir: ‘de la boca del jaguar’ o ‘el Hablador’, como el *onça falador bororo*”—, que se traslada desde los jeroglíficos hasta la escritura alfabética maya.

En su peculiar palimpsesto, Brotherston yuxtapone a esas imágenes de pieles amazónicas asociadas a los *amoxtli* —códices o libros amerindios—, una ficción de Jorge Luis Borges: *La escritura del dios*, incluida en *El Aleph*. Se trata, como apunta Brotherston, de un relato nada excepcional en Borges, y que se podría catalogar entre sus ficciones etnográficas: “El etnógrafo”, “El Aleph”, “Funes, el memorioso”, “El sur”, “La biblioteca de Babel”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por ejemplo. No es común, en efecto, imaginar ficciones indígenas de Borges, pero en este punto, como en otros, habría que desbordar nuestra imaginación:

En esta ficción, Borges postula la situación extrema del sacerdote maya Tzinacán, torturado por Pedro de Alvarado y condenado a languidecer en una prisión hemisférica, la mitad de la cual es ocupada por un jaguar. La luz que entra momentáneamente al mediodía, cuando baja la comida de lo alto, le permite a Tzinacán registrar y descifrar, gradualmente, los dibujos de la piel del jaguar. Esta es la “*escritura del dios*” que reconoce como ancestral. Como en los jeroglíficos de Yaxchilán, ella induce una visión poderosa que restaurará la pirámide y le asegurará una omnipotencia que él se niega a ejercer.

Revelada a la luz cenital del mediodía, la *escritura del jaguar* descifrada por Tzinacán emerge de su habitual oscuridad. Mensaje divino dirigido a él a través de eones y generaciones, lo ha formado la cadena del ser implícita en los Veinte Signos, el Caimán terrestre que alimenta al Venado, que alimenta al Jaguar. Y como para confirmar la derivación, se dice que el mensaje del Jaguar a Tzinacán debe ser transportado solamente a través de esas formas vitales, y alcanzarse en “catorce palabras”, ni una más ni una menos, siendo el 14 el número del Jaguar en los Veinte Signos. Nutrida por el mito de creación del *Popol Vuh* —llamado, en la ficción de Borges, *Libro del Común*—, la visión abarca todo tiempo: hunde sus comienzos en las primeras metamorfosis en peces y luego en monos, y se concentra en la terrible retribución forjada por el cielo nocturno en la segunda edad del mundo, escenificada por los jaguares destructores, y llamada *Cuatro Jaguar* en la Piedra del Sol y en el *Libro del Chilam Balam de Chumayel*.

En esta, ya no digamos radiografía, sino imagografía —piel inversa, desenvuelta, escrita o reescrita, *borrada*— existiría una lengua babilónica, hipotéticamente originaria, cifrada en la frase “*Axaxaxas mlö*”: “una cita de once letras [...] que ejemplifica la lengua de Babel o de Babilo-

nia”, “lengua de Tlön, el planeta inventado”; una “frase peculiar”, según Borges, “que le da título a un volumen del hexágono administrado por el narrador” y es “susceptible de una justificación *criptográfica* o *alegórica*”. Y en Tlön, dice Brotherston, “esa expresión ilustra ciertos principios gramaticales de la lengua de ese planeta” —en el imaginario de la lingüística “relativista”—: un “mundo sucesivo, temporal, no espacial, o *espacio-temporal*”.

Ursprache: “refutaciones del tiempo”, refutación de que “el lenguaje y el pensamiento no pudieron originarse en América”: “el origen del lenguaje en que se escriben los libros de la Biblioteca, su *Ursprache*, se descubre, como América, «hace quinientos años»”, y es que el *Ursprache* es “un dialecto samoyedo-lituano del *guaraní*, con inflexiones de *árabe* clásico”. Teoría fascinante, más radical —en su condición de acción imaginaria, o de *ficción*—, más efectiva y transformadora, que cualquier clase de testimonio o documentación etnográfica.

Contemplar las ficciones de Borges bajo esta luz puede hacer crecer nuestra conciencia de algo parecido a un americanismo oculto del autor, presente, de manera incuestionable, en *La escritura del dios*. Ahí, la escritura se inscribe sobre

una *piel del jaguar*, y el nombre mismo de esa criatura pertenece a la *Ursprache* teórica: el *guarani*. Así, el jaguar legible se confirma como un concepto fundamental para el Cuarto Mundo —*Iauareté, Adugo, Iasmecerené, Uturunqu, Ix Balam, Océlotl*—, y para el pensamiento humano más allá de él.

*

La escritura del dios (fragmento)

La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio. A ras del suelo, una larga ventana con barrotes corta el muro central. En la hora sin sombra se abre una trampa en lo alto [...]. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar.

...

Con el hondo cuchillo de pedernal he abierto el pecho de las víctimas.

...

[El dios], previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió, ni con qué caracteres; pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura.

...

El jaguar era uno de los atributos del dios.

...

Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas incluían puntos; otras formaban rayas transversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos.

No diré las fatigas de mi labor. Más de una vez grité a la bóveda que era imposible descifrar aquel texto. Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios. ¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideraré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo.

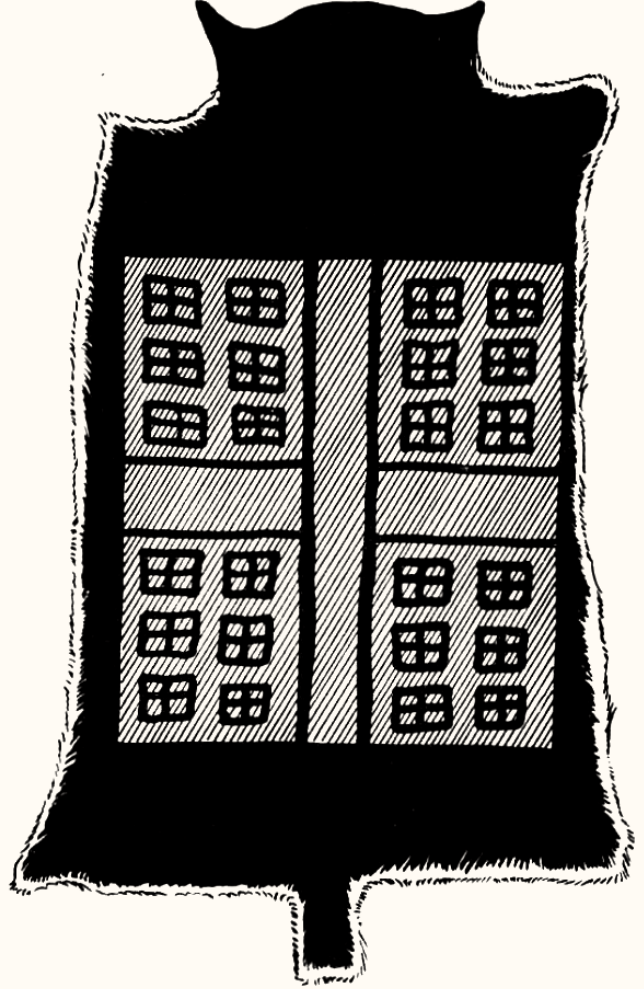
...

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar [...]. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo [...]. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los

primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad, y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales), y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán.

Que muera conmigo el misterio que está
escrito en los tigres



6 a/b
Aije adugo.
Gordon Brotherston.

[“Meaning in a Bororo jaguar skin”.
Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia.
11 (2001): 243-260.]

Notas

¹“Antes de significar ‘examen anatómico del cadáver’, la *autopsia* —voz griega formada de *αὐτός* (‘por uno mismo’) y *ὄψις* (‘vista’)— correspondía al hecho de ver por sus propios ojos [...]. En realidad, la palabra viene del griego *αυτοψια*, que era una palabra usada alguna vez en el ámbito mágico-religioso, con el significado de ‘visión directa’ o ‘visión con los propios ojos’ de lo sobrenatural o lo divino mediante determinadas prácticas” (“Etimologías de Chile”: <https://etimologias.dechile.net/?autopsia>).

²No he podido hallar esta cita, del “Tratado de lo bello”, en la edición vasconceliana de las *Enéadas*.

³“La poesía indígena de México” fue publicada en forma de folleto en 1935, dos años después de los *Sueños*.

⁴ *Cf.* un examen detallado de esos temas en mi libro *La imagen desollada. Una lectura del “Segundo sueño”*.

⁵El “Diario de mis sueños”, incluido en *Sueño y poesía*, incluye experimentos de escritura automática.

⁶El texto de Montellano se incluye en la edición que cito del *Viaje al país de los Tarahumaras*. El trabajo de Ana Ortiz de Montellano se titula: *A Surrealist Perspective on Bernardo Ortiz de Montellano’s “Sueños”*.

⁷El ejemplar al que me refiero se encuentra en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas.

- ⁸ Poeta también, Bernardo Jiménez de Montellano murió prematuramente, a la temprana edad de 26 años.
- ⁹ Un relato de Ortiz de Montellano (*Obras en prosa*) y titulado justamente “Historia de una imagen”, aludía a un crimen cometido en sueños, cerca del Río del Consulado. Ahí, el poeta-Orfeo asesina a Eurídice, la “imagen”.
- ¹⁰ La obra se subtitula: “*Retablos del Laykhakuy*”. Y si “*Laykha*” significa en aymara ‘brujo’, de acuerdo con el glosario final, “*Laykhakuy*” sería “el embolismo del brujo”, los “caminos de acción de la voluntad mágica”.
- ¹¹ La cita es de Daniel Moerman, etnomédico especialista en el “efecto placebo” y la “curación simbólica”.
- ¹² Fue Anthony Stanton quien llamó mi atención sobre esas obras y sobre el rarísimo folleto de Montellano.
- ¹³ El testimonio proviene del trabajo de Ana Ortiz de Montellano. En 1933 fue publicado el libro *Sueños*.
- ¹⁴ “*Desuello*” operado en la cirugía sacrificial. Cf. mi libro *La imagen desollada*. Para la apostasía transmitida por el padre Mier, véase su sermón predicado en la villa de Guadalupe el 12 de diciembre de 1794: “Dicen que recién venidos los mexicanos, enviaron a pedir al señor de Culhuacan su hija para reina y abuela suya, y madre de su dios. Que habiéndosela entregado, le quitaron la piel, que se vistió uno de ellos amoldándola a su cuerpo, y que entonces la adoraron al lado de su dios”. Y Mier interroga: “¿Creéis, señores, que esto sea literalmente verdadero? ¡Oh ignorancia de los frasismos de la lengua que ha impedido

descifrar tan claras alegorías!”, pues si “nuestros historiadores” los hubieran conocido, “*hubieran entendido por el desuelle de la Tetehuinan el que, apostatando, intentaron hacer de la sagrada imagen que no pudieron borrar* en presencia del apóstol [santo Tomás, en su predicación legendaria, anterior a la Conquista]” (Servando Teresa de Mier).

- ¹⁵ Cf., en mi libro, su artículo “Técnica y estilo”, así como las circunstancias de su relación con Octavio Paz. Una relación compleja, que Paz rechazó pero que no obstruye la conexión indiscutible que existe entre ambos.
- ¹⁶ Hugo Verani recoge la cita de Vicente Huidobro en su libro *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*.
- ¹⁷ Como veremos enseguida, Montellano asocia estrechamente la “imagen indígena” y la imagen surrealista.
- ¹⁸ Sobre la ritualidad “atlántide” de la Tarahumara, cf. mi texto: “Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida”.
- ¹⁹ El pasaje proviene de *La imagen desollada*. Sobre las virtudes del zapote blanco, Montellano agregaba: “No hace muchos años se descubrió que la semilla del zapote blanco sustituye ventajosamente al cloroformo”.
- ²⁰ La palabra *hipnagógica* alude al trance en que se empieza a dormir y proviene de las raíces griegas *hypnos*, ‘sueño, acto de dormir’, y *agogos*, ‘que conduce’ —‘que conduce al sueño’, ‘entre la vigilia y el sueño’—.

²¹ Las palabras entrecomilladas provienen de *La poesía indígena de México*. Cf. *La imagen desollada*.

²² “El proceso masoquista —pasión y glorificación— es uno de los mecanismos habituales de reparación en el caso de las heridas físicas, consecutivas a accidentes o a intervenciones quirúrgicas, y sobrevenidas después de la instauración del complejo de Edipo”. “El accidente o la operación las vive el sujeto como un castigo por las faltas que no ha cometido; incluso a veces son más o menos provocadas o precipitadas por la necesidad inconsciente de expiación. *Para el paciente, la región herida del cuerpo se convierte en el objeto de una adoración casi religiosa, de un culto con sus ritos y plegarias*”. Cf. Anzieu: *Creación / destrucción*.

²³ Anzieu fue un importante especialista en la obra de Samuel Beckett. Cf. por ejemplo, su libro *Beckett*. Toda la segunda parte de *Crear / destruir* está dedicada al dramaturgo irlandés y se titula: “En torno a Beckett”.

²⁴ “El sufrimiento masoquista, antes de ser secundariamente erotizado y de conducir al masoquismo sexual o moral, se explica primero por una alternancia brusca, repetida y casi traumática, anterior al comienzo, al estadio del espejo y a la palabra, de sobrestimación y frustración del contacto físico, de satisfacción y de frustración del deseo de apego. En relación con el *yo-piel*, el narcisismo primario corresponde a la experiencia de la satisfacción; el masoquismo primario, a la prueba del sufrimiento, el *sufrimiento de la piel*” (Anzieu).

²⁵ Anzieu señala que su información mitológica proviene de la obra fundamental de James Frazer.

²⁶ Una excelente presentación de ese tema puede encontrarse en la obra de Joseph François Angelloz: *Rilke*.

²⁷ Cf. el libro de Carlos Javier González González: *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*, así como su síntesis para el catálogo de la exposición: *Xipe Tótec y la regeneración de la vida*.

²⁸ Cf. Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. cv. “Adormidera”.

²⁹ Cf. el artículo de Víctor Ronquillo titulado “Los esclavos del narco”, que comienza: “En la tierra de los esclavos del narco a la amapola la llaman *maíz bola*”, y que hace una relación de su economía y de su cultivo.

³⁰ Según González González, “López Austin [...] traduce *tla-panecas* como «los originarios del País Rojo»”.

³¹ Otro nombre atribuido a *Xipe Tótec* sería, según Sahagún, el de “*dios del anáhuatl*”, o “*Señor del Redondel del Agua*”: atributo de “guerrero estelar”, del que vive “a la orilla del mar” o “el que abre el camino del cielo”.

³² Cf. también mi trabajo: “Sobre los daños del deseo. Un conjuro de Hernando Ruiz de Alarcón”.

³³ “La comisión de faltas o descuidos con el maíz se castigaba con la *extracción* de los ojos” (Olivier).

³⁴ En la obra de Sahagún, “el lugar o edificio sagrado” donde se alojaba a los señores que visitaban el templo de Yopico “se

llamaba Yopicalco (“lugar de la casa de *Yopi*”) o Ehuacalco (“lugar de la casa de las pieles”). “*Ehuatl*: ‘hollejo, piel o pellejo, cuero por curtir’”. *Gran diccionario del náhuatl*: <https://gdn.iib.unam.mx/>.

³⁵ González trae a la memoria otras imágenes que aluden a la planta en tres siglos distintos, ligadas a la magia, al robo, a la violación y al erotismo: “Los informantes de Sahagún, al describir los efectos del *cochitzápotl*, emplean el verbo *cochtlaza*, que Molina traduce como «*adormecer a alguno con encantamiento*, para robarle su hacienda». Dicha atribución parece sobrevivir, de acuerdo con los relatos triques sobre el origen del Sol y la Luna; en ellos, los hermanos que se convierten en los dos astros fundamentales violan a su madre anciana tras darle a comer zapotes «*dormilones*». Al mismo tiempo, parece reforzarse la observación hecha por López Austin con respecto a la presencia de Xipe Tótec en los conjuros mágicos recabados por Hernando Ruiz de Alarcón, bajo el nombre de *moyobualitoatzin*: «*el que se acomide de noche*», en un sentido erótico”.

³⁶ “Es de señalarse, asimismo”, añade González González, “el apelativo –también esotérico– del cuchillo sacrificial, pues remite al nombre calendárico del *Tezatlípoca Rojo*: *Ce Océlotl* [«*Uno Tigre*»]”.

³⁷ Toda la reflexión sobre la *piel* y el *desollamiento* tendría que remitirse a la obra de Derrida: *Shibboleth*.

³⁸ Cf. Gustavo Gutiérrez: “Los *mè’phàà* defienden esta concepción de la vida. Primero lo hicieron ante la expansión náhuatl, luego ante la colonización de España, y actualmente ante el

extractivismo de las empresas mineras y el control territorial por parte de los grupos delincuenciales del narcotráfico”.

³⁹ El libro incluye también una versión inglesa: *Skin People*, realizada por Elizabeth y Eric Anguamea.

⁴⁰ Modifico ligeramente la puntuación del fragmento, igual que en los fragmentos (de fragmentos) que siguen.

⁴¹ “Silbido de los *Xtá rida*” (nota de Hubert Matiúwàa).

⁴² “Onomatopeya del colibrí” (nota de Hubert Matiúwàa).

⁴³ Las versiones *mè’phàà* y castellano no coinciden siempre puntualmente.

⁴⁴ “Gente, «carne que habla»” (nota de Hubert Matiúwàa).

⁴⁵ Cf. su proyecto cultural comunitario: “Gusanos de la memoria”. <https://www.gusanosdelamemoria.org/>.

⁴⁶ Actualmente, Hubert trabaja en una investigación doctoral, que asesoro, y que se titula provisionalmente: *Poéticas de la gente piel: “amarradores de palabras” y “escritura cicatriz” en la Montaña de Guerrero*.

⁴⁷ “*Sin la piel del idioma*”: compárese con el *Segundo sueño* de Ortiz de Montellano y con mi análisis.

⁴⁸ “*Adugo biri*: etnopoéticas”. <https://lanmo.unam.mx/adugobiri/>.

⁴⁹ “*Piel de venado* significa: ‘página escrita en códices de ese material’; *Adugo biri* significa: ‘escritura’”.

Biblioteca

Adugo biri: etnopoéticas.

Laboratorio Nacional de Materiales Orales:
<https://lanmo.unam.mx/adugobiri/>.

ANGELLOZ, Joseph François.

Rilke.

Trad. Alfredo Terzaga.
Buenos Aires: Sur, 1955.

ANZIEU, Didier.

Beckett.

París: Seuil, 2004.

Crear / destruir.

Trad. Sofía Vidaurrazaga.
Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

El yo-piel.

Trad. Sofía Vidaurrazaga.
Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

ARTAUD, Antonin.

El teatro y su doble.

Trad. Silvio Mattoni.
Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.

México. Viaje al país de los tarabumaras.

Ed. Luis Mario Schneider.
México: FCE, 1992.

BATAILLE, Georges.

El ojo pineal. El año solar. Sacrificios.

Trad. Manuel Arranz.

Valencia: Pre-Textos, 1979.

La parte maldita.

Trad. Lucía Belloro / Julián Fava.

Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007.

BORGES, Jorge Luis.

“La escritura del dios”.

El Aleph.

Madrid: Alianza, 1997.

BRODA, JOHANNA.

“*Tlacaxipehualiztli*: A Reconstruction of an Aztec Calendar Festival from 16th Century Sources”.
Revista Española de Antropología Americana 5 (1970): 197-273.

BROTHERSTON, Gordon.

Adugo biri: el jaguar legible.

Trad. Enrique Flores / Patricia Gola.

México: Adugo biri, 2019.

<https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/adugobiri/ebooks/AdugoBiri/> .

La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo.

Trad. Teresa Ortega / Mónica Utrilla.

México: FCE, 1997.

CLIFFORD, James.

“Sobre el surrealismo etnográfico”.

Dilemas de la cultura.

Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna.

Trad. Carlos Reynoso.

Barcelona: Gedisa, 1995. 149-188.

COVARRUBIAS, Sebastián de.

Tesoro de la lengua castellana o española.

Madrid: Turner, 1984.

Códice Azoyú I.

Ed. Constanza Vega Sosa.

México: FCE, 1992.

Códice Azoyú II.

Ed. Constanza Vega Sosa / Michel Oudijk.

México: FCE, 2012.

CHURATA, Gamaliel.

El pez de oro.

Retablos del Laykhakuy.

Ed. e intr. Elena Usandizaga.

Madrid: Cátedra, 2012.

CUESTA, Jorge.

“El Diablo en la poesía”.

Obras I.

Ed. Miguel Capistrán / Luis Mario Schneider.

México: Equilibrista, 1994. 287-290.

DERRIDA, Jacques.

De la gramatología.

Trad. Oscar del Barco / Conrado Ceretti.
México: Siglo XXI, 1987.

Shibboleth. Para Paul Celan.

Trad. Jorge Pérez de Tudela.
Madrid: Arena, 2010.

Diccionario de autoridades.

Madrid: Gredos, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges.

La imagen superviviente.

Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.
Trad. Juan Calatrava.
Madrid: Abada, 2009.

L'image survivante.

Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.
París: Minuit, 2002.

DURÁN, fray Diego.

Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme.

Ed. Ángel María Garibay.
México: Porrúa, 1967. 2 vols.

ELIOT, T. S.

Collected Poems (1909-1962).

Londres: Faber & Faber, 1963.

“El páramo (*The Waste Land*)”.

Trad. Enrique Munguía.
Contemporáneos 26-27 (1930): 7-32.

Miércoles de ceniza (Ash Wednesday).

Trad. Bernardo Ortiz de Montellano.
México: Espiga, 1946.

FLORES, Enrique.

“¿A qué vino Artaud a México?”.

Revista de la Universidad de México 14 (abril de 2005): 34-40.

“Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida”.

El fin de la conquista.
México: UNAM, 2005. 133-163.

Etnobarroco: rituales de alucinación.
México: UNAM, 2015.

“*El espejo otomí: una síntesis diabólica*”.

Revista de Literaturas Populares XI-1 (2011): 199-227.

El oído chamánico: gesto, ritmo y trance.

México: Adugo biri, 2020.
<https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/adugobiri/ebooks/Eloidochamanico/#p=1>.

La imagen desollada.
Una lectura del “Segundo sueño” de Bernardo Ortiz de Montellano.

México: FCE / UNAM, 2005.

Los tigres del miedo:
páginas fantásticas de Macedonio Fernández.

México: UNAM, 2004.

Meandros.

Ed. Iván García / Reynaldo Jiménez.
México: Universidad Iberoamericana, 2024.

“Sobre los daños del deseo.
Un conjuro de Hernando Ruiz de Alarcón”.
Literatura Mexicana (2017): 9-37.

Sor Juana chamana.
México: UNAM, 2014.

Theatrum Chemicum: ayahuasca, conjuro, alegoría.
México: UNAM, 2021.

FOSTER, Hal.

Belleza compulsiva.
Trad. Tamara Stuby.
Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

FRAZER, James.

La rama dorada. Magia y religión.
Trad. Elizabeth / Tadeo Campuzano.
México: FCE, 1961.

FREUD, Sigmund.

La interpretación de los sueños.
Obras completas IV-V.

Ed. James Strachey. Trad. José Luis Etcheverry.
Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

Lo ominoso.

Obras completas XVII.

Ed. James Strachey. Trad. José Luis Etcheverry.
Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 215-251.

Más allá del principio del placer.

Obras completas XVIII.

Ed. James Strachey. Trad. José Luis Etcheverry.
Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 1-62.

GALINIER, Jacques.

El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica.

Trad. Miguel Ángel Rodríguez Lizana / Israel Lazcarro *et al.*
México: INAH / CNDPI / CEMCA, 2009

GARIBAY, Ángel María, ed.

Poesía náhuatl. Cantares mexicanos.
México: UNAM, 1993. 3 vols.

Veinte himnos sacros de los nahuas.
México: UNAM, 1995.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Carlos.

“Algunas ideas sobre la presencia del zapote en el culto a Xipe Tótec”.

Estudios Mesoamericanos 6 (enero-diciembre de 2004): 38-47.

Xipe Tótec.

Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana.

México: FCE / INAH, 2011.

Xipe Tótec y la regeneración de la vida.

México: Museo del Templo Mayor, 2016.

GUTIÉRREZ, Gerardo.

“La gente que lleva la piel del color de la sangre”.

Epílogo de Hubert Matiúwàa. *Mbo Xtá ridà / Gente piel / Skin People.*

México: Ícaro / Gusanos de la Memoria, 2018. 91-96.

INNES, Christopher.

El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia.

Trad. Juan José Utrilla.

México: FCE, 1992.

JAMES, William.

Las variedades de la experiencia religiosa.

Trad. J. F. Ivars.

Barcelona: Península, 1986.

JUNG, Carl Gustav.

Psicología y alquimia.

Trad. Alberto Luis Bixio.

Buenos Aires: Rueda, 1957.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo.

“Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl”.

Estudios de Cultura Náhuatl 7 (1967): 87-117.

Tamoanchan y Tlalocan.

México: FCE, 1994.

MIER, Servando Teresa de.

El heterodoxo guadalupano.

Ed. e intr. Edmundo O’Gorman.

México: UNAM, 1981.

MATIÚWÀA, Hubert.

Ìjín gò’ò Tsítsidiín tsí nònè xtédè /

Las sombrereras de Tsítsidiín.

México: PLIA, 2018.

Mbo Xtá ridà / Gente piel / Skin People.

México: Ícaro / Gusanos de la Memoria, 2018.

Tsína rí nà yaxà’ / Cicatriz que te mira.

México: Pluralia, 2018.

Túngaa Indìi / Comisario Jaguar / Jaguar Commissioner.

México: Oralibrura / Ediciones Del Lirio, 2021.

*Xó nùnè jùmà xàbò mè'phàà /
El cómo del filosofar de la gente piel.*
México: Oralibrura / Ediciones Del Lirio, 2023.

Xtámbaa / Piel de tierra.
México: Pluralia, 2016.

MAURY, Louis Ferdinand Alfred.

Le sommeil et les rêves.
París: Didier, 1865.

MOELMAN, Daniel.

“Physiology and Symbols: Anthropological Implications of
Placebo Effect”.

The Anthropology of Medicine.
Nueva York: Bergin, 1983. 156-167.

MONTEVERDE, Julio.

“El Gran Juego: historia de un cataclismo”.
El Gran Juego: Revelación-Revolución (antología).
Trad. y ed. Julio Monteverde.
Madrid: Pepitas de Calabaza, 2016.

MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto.

Palabras que se arremolinan.
Lenguaje simbólico en el “Libro de Chilam Balam de Chumayel”.
México: Plaza y Valdés, 2011.

Nican mopobua.
Trad. y ed. Guillermo Ortiz de Montellano.
México: Universidad Iberoamericana, 1990.

OLIVIER, Guilhem.

Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca.

Trad. Tatina Sule.
México: FCE, 2004.

OROZCO, José Clemente.

Orozco y “Los teules”.

Ed. Dafne Cruz Porchini / Itzel Rodríguez Mortellaro.
México: INBA / Museo Carrillo Gil, 2017.

ORTIZ DE MONTELLANO, Ana.

*A Surrealist Perspective on Bernardo Ortiz de Montellano’s
“Sueños”.*

New Haven: Yale University, 1979.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo.

“Artaud y el sentido de la cultura en México”.

México. Viaje al país de los tarahumaras.

Ed. Luis Mario Schneider.
México: FCE, 1992. 60-63.

La poesía indígena de México.

México: s/e, 1935.

Muerte de cielo azul.

México: Cvltvra, 1937.

Obras en prosa.

Ed. Lourdes Franco Bagnols.
México: UNAM, 1988.

- Sueño y poesía.*
México: Imprenta Universitaria, 1952.
- Sueños. Una botella al mar.*
Ed. Lourdes Franco Bagnols.
México: UNAM, 1983.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo R.
Medicina, salud y nutrición aztecas.
Trad. Victoria Schussheim.
México: Siglo XXI, 1994.
- PAZ, Octavio.
“El caracol y la sirena (Rubén Darío)”.
Cuadrivio.
Barcelona: Seix Barral, 1991. 7-44.
- “Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen”.
Vuelta 47 (octubre de 1980): 40-42.
- Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.*
Barcelona: Seix Barral, 1986.
- “Xavier Villaurrutia en persona y obra”.
Antología de Xavier Villaurrutia.
Sel. y pról. Octavio Paz.
México: FCE, 1991. 7-62.
- PLOTINO.
Selección de las “Enéadas”.
México: SEP, 1923.
- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché.*
Trad. y ed. Adrián Recinos.
México: FCE, 1963.
- RILKE, Rainer Maria.
Sonetos a Orfeo.
Trad. Carlos Barral.
Madrid: Lumen, 1998.
- RONQUILLO, Víctor.
“Los esclavos del narco”.
La Jornada del Campo 32 (mayo de 2010): 1-6.
- SACHER-MASOCH, Leopold.
La Venus de las pieles.
Trad. José Amícola.
Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2008.
- RUIZ DE ALARCÓN, Hernando.
Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viven entre los indios naturales desta Nueva España.
México: Imprenta del Museo Nacional, 1892.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de.
Historia general de las cosas de la Nueva España.
Ed. Ángel María Garibay.
México: Porrúa, 1981. 4 vols.

SELER, Eduard.

Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos.

Ed. Miguel León-Portilla. Trad. Osiris González / Johanna Malcher *et al.*

México: UNAM, 2016.

Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ.

El Sueño.

Ed. Alfonso Méndez Plancarte.

México: UNAM, 1951.

VALÉRY, Paul.

Discurso a los cirujanos.

Trad. Ricardo Alcázar.

México: Nueva Cvltvra, 1940.

VASCONCELOS, José.

El monismo estético.

México: Cvltvra, 1918.

Pitágoras: una teoría del ritmo.

México: Cvltvra, 1921.

La raza cósmica.

México: Austral, 1997.

VALVERDE, María del Carmen.

Balam: el jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya.

México: UNAM, 2004.

Índice

<i>Hipnagogia</i>	11
1. <i>Desolladuras: piel, imagen, barroco, palimpsesto</i>	15
2. <i>Yo-piel: cuerpo psicótico, desmembrado, desollado</i>	43
3. <i>Xipe Tótec: rituales, cantos, sueños, curaciones</i>	61
4. <i>Mbo Xta rida: gente piel y lenguaje de Suyuá</i>	103
5. <i>Espejo otomí: piel, papel, excrecencia, podredumbre</i>	129
6. <i>Adugo biri: jaguar legible, escritura del dios</i>	141
<i>Notas</i>	155
<i>Biblioteca</i>	163
<i>Índice</i>	177

DESOLLAMIENTOS

Fue impreso en papel cultural ahuesado
de 90 gr. en Tempera Impresos
José Azueta No. 215 A , Col. Centro,
Xalapa, Veracruz. Tel. 228 890 35 53.
Para su composición se emplearon las
familias Eb Garamond y Bodoni 72
Oldstyle. Se terminó de imprimir
en el mes de septiembre de 2024.
La edición estuvo bajo el cuidado
de Rodrigo García de la Sienna
y consta de 200 ejemplares.



ENRIQUE FLORES trabaja en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha ocupado la Cátedra México y la Cátedra América Latina en la Universidad de Toulouse II – Jean Jaurès. Coordina la serie de libros virtuales: “*Adugo biri: etnopoéticas*”, en el Laboratorio Nacional de Materiales Orales. Establece conexiones —vasos comunicantes— entre ámbitos poco vinculados: poéticas rituales, chamánicas, barrocas, experimentales, a través de una superposición de planos espaciales y temporales, tonales y escriturales; un palimpsesto, un montaje disruptor, anacrónico, intempestivo; glosa, traducción; un continuum de *poiesis*, *hermeneusis*, trance y videncia que repone el contacto entre poética, etnología, psicología, historia del arte...

ISBN 978-607-8969-76-0



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial