

Edición conmemorativa 50 aniversario ITESO

Xipe tottek

Revista trimestral del Departamento Filosofía y Humanidades ITESO

Vol. XVII/No.1/31 de Marzo de 2008/60 Pesos



no. 65

**BARROCO y jesuitas
GLAMOUR de la mística
fiesta TSELTAL**

● PRESENTACIÓN

Xipe tottek 65,
número especial por los Cincuenta años ITESO.....pág.2

● FILOSOFÍA

Ciclo Vida Mística.

El Barroco y los jesuitas.....pág.4
Dr. Alfonso Alfaro, sj

¿Glamour místico o mística del glamour?.....pág.36
Mtro. Carlos Espinosa, sj

Experiencias profundas en otra cultura.....pág.59
Misionero Ignacio Morales Elizalde, sj

A la escucha de voces interiores.....pág.82
Lic. Alberto Carrasco



*Revista trimestral del Departamento Filosofía y Humanidades, ITESO (antes ILFC),
Guadalajara. Vol. XVII, No. 1. No. de Publicación 65. 31 de marzo de 2008*

● CINE

Sobre luz, silencio y cine mexicano.....pág.94
Dr. Luis García Orso, sj

● DERECHOS HUMANOS

*De Oaxaca a Chiapas:
Del terror del Estado al reinicio de la guerra.....pág.100*
Dr. David Velasco, sj

Xipe Totek 65,
número especial por los 50 Años del ITESO

La revista *Xipe Totek*, Departamento de Filosofía y Humanidades, en homenaje al ITESO en sus 50 años, publica este número 65 con páginas a color que ilustran varios artículos, especialmente los del Ciclo *La Vida Mística*. Parte del homenaje de *Xipe Totek* al ITESO fue la producción del teatro danza *El eterno retorno. Nietzsche_Diónysos_Cristo*, estrenada en mismo ITESO 13.11.07, y que tuvo temporada en el Teatro Guadalajara durante febrero 2008. Dado el éxito de la obra se tienen planeadas¹ dos funciones extra a fines de marzo, y se piensa en otra temporada para el verano.



La música es original, creada ex professo para la obra, por los hermanos Hugo y Héctor Ventura, que actúan y tocan la música en vivo.

Vestuario, Utilería, Argumento y Dirección: Antonio Lizaola. Antonio sigue la pauta que marca la naturaleza y las formas simples, en libertad completa para una comunicación más efectiva. Antonio busca en la raíz de la creatividad substancial para el crecimiento de su trabajo. En su mano pone el ofrecimiento para que el espectador tome lo que desee.

Libretto original, Interpretación y Producción: Jorge Manzano, sj. En la gran tradición jesuítica del teatro, Jorge trata de incursionar en filosofía, teología y mística de manera corporal más que conceptual. Paulo VI encomendó a los jesuitas el problema del ateísmo. Jorge comprendió la tarea no como condenar, sino como escuchar el corazón

¹ Estas líneas se escriben a principios de marzo 2008

[Notas respecto a las imágenes]

-El conjunto de fotografías que abarca de las páginas 41 a la 43, corresponden a tomas directas hechas en Tepotzotlán, poblado ubicado a unos 40 km de la ciudad de México y que alberga el exconvento de novicios de los jesuitas, con un templo dedicado a San Francisco Javier, fundado en 1586, y declarado monumento nacional en 1933, por lo que se encuentra al cuidado del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Las fotografías han sido facilitadas a *Xipe Totek* por la revista *Artes de México*.

-48 a 55. Hemos decidido incluir, con mucho entusiasmo, este conjunto de fotografías tomadas durante el rito tseltal de la fiesta de Nuestra Señora Santa Ana en Bachajón, Chiapas; como un complemento de esa experiencia profunda en otra cultura, para goce también de nuestros lectores.

-44 a 47, 56. Las imágenes correspondientes al glamour/mística, y los carteles publicitarios de las películas comentadas, han sido seleccionadas y propuestas en conjunto con los autores de los artículos, por lo que no hemos incluido arbitrariamente o a nuestro antojo nada irrelevante ●

Ciclo Vida Mística

El Barroco y los Jesuitas*

Dr. Alfonso Alfaro, sj**

abstract Alfaro, Alfonso, sj. *Baroque and the Jesuits*. I-The great theater in the sky. The beauty of the fine arts that the Jesuits helped advance through the golden era can dazzle us. Today we perceive no more than dispersed fragments of something that was once a coherent discourse, a dramaturgy capable of involving all the powers of the soul and body. This perfectly articulated system originated in the 18th century and the links that joined the other arts it influenced were broken: architecture, painting and the theater: words and music, expression and feeling-completely indispensable to the works that we admire today- were expelled from the pinnacles of high culture to take refuge, in some countries, in the even more inaccessible territories of the popular sensibilities. In spite of the suppression of the Society of Jesus and the successive attempts to modernize, the language of joy and appreciation of the public is still the basis that allows many of our countrymen to express themselves. How did the art of the procession and the feast come about? II-Glowing enlightenment. The vibrant forms of Mannerism and Baroque are much more than the testimony of a stylistic trend: they were signs of a system of distant planetary communication; they aspired to be the voice of a whole project of civilization. The fate of the Society of Jesus was intimately linked to it; the order did not succeed in establishing so deep and close a link with any other cultural model. How could an aesthetic language be converted into an expressive language which would be the base containing the most essential aspects of the foundations of the institution: the mystic experience of Ignatius Loyola? How did the passion of the Manresa cave reach the walls of Tepotzotlan?



resumen Alfaro, Alfonso, sj. *El Barroco y los jesuitas*. I-El gran teatro del cielo. La estética que los jesuitas impulsaron a lo largo de nuestros siglos del oro puede hoy deslumbrarnos. Hoy no percibimos más que fragmentos dispersos de algo que fue una vez un discurso coherente, una dramaturgia capaz de involucrar a todas las potencias del alma y del cuerpo. Este sistema perfectamente articulado se desgajó en el siglo XVIII y se rompieron los vínculos que ligaban sus dos grandes vertientes, la plástica y la escénica: las palabras y la música, las expresiones y los afectos -complemento indispensable de las obras que hoy admiramos- fueron expulsados de las cumbres de la alta cultura para refugiarse en los territorios, más inaccesibles aún, de las sensibilidades populares de algunos países. A pesar de la supresión de la Compañía de Jesús y de los sucesivos impulsos modernizadores, el lenguaje de los regocijos públicos es todavía el cauce que permite expresarse a muchos de nuestros compatriotas. ¿Cómo se formó el arte de la procesión y de la fiesta? II- Iluminación ardiente. Las formas vibrantes del manierismo y del barroco son mucho más que el testimonio de una corriente estilística: fueron los signos de un sistema de comunicación de alcances planetarios; aspiraban a ser la voz de todo un proyecto de civilización. El destino de la Compañía de Jesús estuvo íntimamente ligado al suyo; la orden no llegó a establecer con ningún otro modelo cultural un vínculo tan hondo y estrecho. ¿Cómo pudo un lenguaje estético convertirse en cauce expresivo del más esencial de los fundamentos de la institución: la experiencia mística de Ignacio de Loyola? ¿Cómo llegaron las llamas de la cueva de Manresa a los muros de Tepotzotlán?

* Conferencia tenida el 29.09.04, auditorio Pedro Arrupe, ITESO.

** Antropólogo y director del Instituto de Investigaciones Artes de México.dirección@artesdemexico.com

I- EL GRAN TEATRO DEL CIELO

El arte que floreció a partir del siglo XVI en los territorios inscritos en la órbita romana a lo largo del mundo era hijo del humanismo renacentista y de un cristianismo renovado que afirmaba con vigor las múltiples herencias recibidas de su tradición. Los sistemas de representación plástica se encontraban en crisis. La imagen figurativa había vuelto a ser, como en los siglos VIII y IX, objeto de graves enfrentamientos. Mientras en Oriente los ortodoxos mantenían el estatuto de las imágenes sagradas como vehículo privilegiado de la hierofanía, en el norte de Europa la Reforma optaba por una iconoclasia radical. El catolicismo fue adoptando, como sabemos, una posición intermedia. La imagen religiosa se vio parcialmente aligerada de su carga semántica gracias al orden y a la disciplina introducidos por el Concilio de Trento, pero también al auge del culto eucarístico y a la veneración de las reliquias. En el mundo protestante la imagen pictórica, desalojada de los espacios de culto, encontraba nuevas funciones como instrumento de evocación histórica (especialmente bíblica), testigo de la vida cotidiana y, sobre todo, instrumento de exploración de la naturaleza (territorio que la Ilustración y el Romanticismo acabarían por sacralizar).

La parcial emancipación de la imagen de culto en el territorio católico dio origen a un tipo particular de representación: era todavía un instrumento al servicio de la salvación y de la perfección de las almas, pero disponía de un insólito margen de libertad; continuaba inscrita en el ámbito de irradiación de lo sagrado, pero ya no estaba atada a una obligación de fidelidad referencial con una realidad invariable (el modelo); su materia no tenía oficialmente otro estatuto ni otra dignidad que la de un soporte, y la obra entera no poseía más autoridad que la de una evocación; carecía de algún "poder" dogmáticamente establecido. El estatuto de la representación era, en estas condiciones, fluctuante e indeterminado, como ese territorio del cual pretendía ser testigo. La constitución de ese espacio liminar fue tal vez una de las más importantes aportaciones del arte producido entonces. La representación plástica estaba naturalmente sometida a las normas de la teología y de la disciplina eclesiástica, y a las exigencias -aún más rigurosas- de los talleres y corporaciones. Dentro de

esos linderos podía aventurarse con audacia, guiada por la memoria de la Iglesia e, incluso, por la imaginación.

En esta palabra, “imaginación”, se encuentra un principio fundamental de su proyecto estético. Ella fue uno de los puntos de contacto con esa espiritualidad jesuítica que tan importante había de revelarse para su florecimiento. Una de las características del modelo ignaciano de espiritualidad era el estatuto privilegiado que él concedía a esta facultad humana (*Ejercicios Espirituales* 47, 91, 112, 122, 143). Aceptada como potencia legítima en el camino de la perfección, se convertía para los creyentes, y especialmente para los artistas (como lo ha mostrado el P. Pfeiffer), en un sorprendente horizonte de libertad, tan desmedido como el de ese nuevo orbe recién dibujado por los descubrimientos. Esta espiritualidad, que legitima las expresiones de una humanidad dignificada por la Encarnación, se encuentra en las antípodas de la reticencia y la desconfianza sin matices, actitudes que son tan frecuentes tanto en el interior del cristianismo como fuera de él, y tenía correspondencia con la atmósfera de generosidad y esperanza que había florecido en la familia franciscana y, desde otro ángulo, con el talante que caracterizaba a los primeros promotores de la renovación católica, anteriores a la ruptura causada por la Reforma.

Como la vida, la imaginación podía desplegarse a través de unos territorios de extensión aparentemente ilimitada; pero no se hallaba, sin embargo, despojada de todo control y servidumbre. Estaba obligada a avanzar por senderos invisibles cuya traza había que determinar. Debía seguir, como procede un imán o como el itinerario de un rayo de luz, la trayectoria que le marcaba la voz divina. Sólo que, en este caso, encontrar la ruta de ese vector era una obligación del individuo, el cual tenía, además, el terrible poder (la libertad) de aceptarla o rechazarla. Si el horizonte abierto a esta aventura era el infinito espacio de la creación evocado en la “Contemplación para alcanzar amor” (*EE* 230-237), el instrumento para definir el sendero correcto se encontraba en las reglas del discernimiento (*EE* 313-336). El camino, una vez encontrado, era una línea recta: estaba trazado por la natural finalidad de todas las cosas definida desde el inicio de los *Ejercicios* en el “Principio y fundamento” (*EE* 23).

La fidelidad a la Iglesia, como institución y como comunidad, proponía los primeros márgenes que delimitaban el espacio donde el cristiano podía lanzar el flujo de la imaginación, pero también el proyecto de su vida (*EE* 352-370). El jesuita disponía de un nuevo acotamiento que restringía su discrecionalidad, pero reforzaba el vigor de su impulso: la obediencia a la voluntad de Dios expresada a través de la palabra institucional del superior. Es importante señalar que se trata de una propuesta espiritual que no es sólo defensiva o apolo-gética (como tiende a hacer pensar el término Contrarreforma), sino propositiva. No lleva solamente la marca del temor (a la condenación eterna) sino, ante todo, las del gozo y la esperanza (en una plenitud superior alcanzada por aquellos que habían contribuido a aumentar la gloria de Dios). No olvidemos que las “almas consagradas” en la vida religiosa aspiraban a algo que rebasaba con mucho el horizonte de la salvación eterna: trabajaban para alcanzar ese nivel de intensidad en el amor divino que sólo podía ser el fruto de la perfección (*Mt* 19, 21).

El espacio pictórico de una bóveda de Pozzo, síntesis de esa creación infinita a que nos remite la “Contemplación para alcanzar amor”, se encuentra surcado por unas líneas de fuga que estructuran su composición (vectores invisibles que guían la imaginación del artista y orientan la del espectador). Su fin último, su imán decisivo se encuentra más allá, más arriba, fuera del alcance de la clara percepción pero en un punto perfectamente determinado en el interior de un vasto campo de luz: el inalcanzable punto de mira es señalado por el acusativo *gloriam*; la direccionalidad es enunciada continuamente en el *ad* del lema jesuítico: *ad maiorem Dei gloriam* (el jesuita hace todo *a la mayor gloria de Dios*). Esta correspondencia homóloga entre dos programas, el espiritual de los *Ejercicios* y el estético de Pozzo, no es aquí más que un recurso para el análisis y uno de esos juegos con fines mnemotécnicos que proponían los educadores jesuitas. Lo que vale la pena señalar es que, en este sistema, el uso de la imaginación se encuentra sometido al mismo control moral que cualquier acto humano. Se trata, en ambos casos, del ejercicio de una libertad dirigida desde el interior de la propia conciencia. El sujeto era, en el fondo, el único responsable de esa orientación, es decir, de sus aciertos y errores. Una sola brújula era necesaria: la “rectitud de in-

tención” (*Actiones nostras quæsumus Domine...*), concebida como efecto del principio de “indiferencia” (EE 155-169) y de los “Tres grados de humildad” (EE 165-167). Una decisión tomada en esas condiciones impide utilizar cualquier medio intrínsecamente inhumano o injusto, fuera cual fuera el objetivo pretendido. Esta estructura ética se sitúa exactamente en las antípodas de otra gran referencia cultural del Renacimiento, el maquiavelismo.

¿Cuáles eran, en estas condiciones, los cometidos abiertos para los artistas que trabajaban en los espacios influenciados por esta corriente espiritual? Además del trabajo formal en sus dimensiones técnica y estilística -y de la inclusión en la dinámica del poder y del prestigio, inherente a toda actividad que se realiza en un espacio público-, los creadores consagraron sus esfuerzos a dar cuenta de la naturaleza de esa carne que la humanidad compartía con la persona de Cristo, a estudiar la intensidad de los afectos también iluminados por la Encarnación; se preocuparon por comprender la relación entre los colores (un asunto de importantes implicaciones simbólicas) y por analizar la naturaleza de la luz (un tema con tantas derivaciones plásticas y teóricas). Los artistas, invitados a poner su obra al servicio de las labores de evangelización, se esforzaron en trasladar a la imagen las preocupaciones de los predicadores por convencer y conmover, y utilizaron para ello todos los recursos retóricos a su alcance: intensidad, contraste, sorpresa... y entraron de lleno en una estética guiada por los criterios de la dramaturgia en la que trabajaron al unísono con arquitectos, urbanistas y decoradores. Una de sus principales tareas fue explorar las relaciones posibles entre las realidades y sus representaciones (el tema fundamental que había quedado abierto debido al carácter ambiguo del estatuto de la imagen en el espacio cultural del catolicismo), es decir, entre los referentes y la imaginación, entre lo factual y lo virtual. Para ello contaban con un recurso novedoso que era el gran legado del patrimonio renacentista: la perspectiva. Los artistas de ese universo intentaban, trabajando en la representación de la realidad tridimensional sobre la superficie plana, representar ese vacío que es la huella invisible de un espíritu que todo lo llena, de ese Dios cuya figura sólo podría ser una esfera cuyo centro estuviese en todas partes y su circunferencia en ninguna. Este dicho paradójico se encuentra en *Libro de los 24 filósofos* (siglo v),

perteneciente a la tradición cisterciense, atribuido durante el siglo xvi a Nicolás de Cusa, y que ha analizado Heinrich Pfeiffer, sj.

Es comprensible que esta estética haya sido mucho más lenta que la de los países de la Europa protestante en incorporar los datos empíricos de la realidad exterior, sobre todo la exótica. De ellos se daba cuenta por escrito en las crónicas, o a través de bosquejos en las ilustraciones de carácter etnográfico, pero no tenían cabida en unas representaciones pictóricas cuyo lenguaje formal estaba altamente codificado y que se encontraban situadas todavía en un espacio sacralizado. Aunque disponían de una independencia mayor que la de un icono oriental, estaban dotadas de un cometido que no era, de manera alguna el de transmitir las superficies materiales de lo que los ojos veían sino, por el contrario, dar cuenta de las leyes que rigen un universo situado más allá de esos linderos. Este sistema plástico se había afincado en un espacio nuevo, recién constituido por la teología espiritual, y se había dotado de un programa estético -provisto de márgenes estrictos-, que correspondía exactamente al formulado por Ignacio de Loyola en los *Ejercicios Espirituales* al tratar de la imaginación visual o sensorial: instrumento al servicio de la oración, peldaño para propiciar la contemplación.

Pero esta imagen figurativa realizada por el grabador, el pintor o el escultor era sólo un primer grado de representación destinado a integrarse en un conjunto mayor, de naturaleza espacial (arquitectónica) y éste, a su vez, sólo adquiriría su plenitud cuando era puesto al servicio de otra representación más integrada y compleja, pero de carácter efímero. La representación escénica, sagrada o profana, era el eje conductor del programa simbólico y estético de ese catolicismo que se consolidaba en el sur de Europa y se difundía por el mundo ultramarino. Todos los nuevos proyectos de renovación, tanto teológicos como pastorales, debían construirse en torno al signo estructurante de una comunidad eclesial: la liturgia.

En la Europa del norte, la Reforma preconizaba una religiosidad que subrayaba los compromisos éticos derivados de la conversión interior, y el principio de que una comunidad de creyentes era, ante todo, una asamblea unida en la fe. La palabra y la música eran práctica-

mente los únicos instrumentos a través de los cuales se construían tanto la experiencia espiritual como el espacio de culto. Mientras tanto, el catolicismo fue formulando poco a poco un modelo que trataba de purificar y renovar el culto sin modificar lo que concebía como su orientación fundamental. La celebración eucarística era la piedra angular de este sistema que aspiraba a dar vida a un lenguaje capaz de involucrar simultáneamente todas las dimensiones corporales y espirituales de la vida humana. Es verdad que la fórmula tridentina subrayaba la necesidad de una experiencia interior y personal de la fe (proceso del cual los *Ejercicios* son un paradigma); pero decidía, en un proceso inverso al del protestantismo, mantener y enfatizar el carácter hierofánico de la liturgia. Al hacerlo, subrayaba sus vínculos con la tradición hebrea de la ofrenda sacrificial, y revitalizaba, al mismo tiempo, la carga simbólica que las actividades rituales habían recibido a lo largo de los siglos de las vertientes griega, romana, medieval y bizantina de su tradición. La liturgia católica no sólo reunía una asamblea, celebraba un sacrificio; no era el suyo un espacio inserto en la naturaleza, sino un territorio situado fuera del tiempo, en el horizonte ritual de la sacralidad. La celebración eucarística no era simplemente el ámbito de la catequesis y la plegaria común sino el escenario de un misterio y de un milagro: la representación de un sacrificio se convertía en un nuevo sacrificio. Por otra parte, la transustanciación derribaba todas las certezas del conocimiento empírico y corroía la confiabilidad de los sentidos. Todos los gestos y los signos de la representación (plásticos, escénicos) se encontraban ennoblecidos en una cultura que ponía en una representación sacrificial las claves de todas las fuerzas del cosmos.

Los sentidos continuaban siendo los indispensables instrumentos del conocimiento pero, para compensar su altivez perdida, adquirirían una nueva y digna misión: aliarse con la imaginación para propiciar experiencias interiores al servicio de la contemplación. La realidad se volvía más ancha, más compleja y más sutil. En la liturgia católica, todos los sentidos del creyente eran solicitados al unísono en una ritualidad que incluía la vista (de las representaciones plásticas y escénicas), el oído (los órganos capaces de henchir las bóvedas más vastas; las polifonías, que intentaban evocar los coros angélicos, la distinta voz de cada campana, hecha de bronce transparente), el tacto

(ropajes, palmatorias, devocionarios), el olfato (flores, incienso, cera), y culminaba con la última experiencia sensorial a través del gusto: la manducación de la carne divina (“cuerpo de Cristo, sálvame; sangre de Cristo, embriágame”, suplicaba Loyola). La devoción individual del recogimiento interior se aunaba a la participación comunitaria; había una función pedagógica (las lecturas bíblicas, el sermón), y una integración en la historia (la acumulación de los distintos sedimentos ceremoniales a través de los siglos). Estas celebraciones aspiraban a acercarse lo más posible a una experiencia estética de carácter total. Esta fórmula litúrgica hacía pasar al primer plano el nexo que une de manera descendente el sacrificio cruento (en la cruz) con el incruento (la Eucaristía), y a ésta con la evocación y representación de la historia salvífica a través del arte o de la imaginación contemplativa.

Aquí también, la tenue frontera que separaba al ámbito sagrado de lo profano se convirtió en un vastísimo territorio liminar propicio para el florecimiento de experiencias de gran intensidad sensorial y emotiva. La representación podía ser recreación imaginaria de los misterios de la fe (como en la composición de lugar o en la pintura religiosa), y también escenografía ceremonial altamente sacralizada como en un auto en honor de la Eucaristía o en una procesión (estas manifestaciones exigían una implicación plural, de la misma naturaleza que la experiencia preconizada por la aplicación de los sentidos). La frontera que distingue los territorios de lo cotidiano y lo inmarcesible es ahí tan imprecisa como la que separa la escultura de la pintura en las bóvedas de Pozzo, empeñadas en transmitir la conciencia de la ilusión y, por tanto, de estimular la aceptación de la propia contingencia. Así, gracias al uso del espacio, la luz, los volúmenes, las superficies, la sonoridad... se iba construyendo ese territorio de excepción iluminado por la gracia, recinto gozoso de una vida comunitaria donde los lazos intemporales de la ritualidad sacra se anudaban con los frágiles vínculos de los afectos humanos. En una época en la que el Estado consolidaba gradualmente su monopolio de la violencia legítima, la Iglesia logró, en un considerable espacio geográfico, convertirse en el rector principal de dos espacios decisivos, el sagrado y el estético. Un fenómeno de esta naturaleza no volvería a producirse, al menos en Occidente.

La predicación era el primer elemento del espacio todavía sacralizado, pero ya liminar. El sermón está excluido de la parte sacrificial de la misa (que comienza en el ofertorio), y frecuentemente tenía lugar fuera de ella, justamente en las actividades de naturaleza paralitúrgica o ceremonial. Algunos oradores intentaban crear con sus imágenes verbales un universo cuyas figuras podían ir poco a poco empalmándose con las de las criaturas que poblaban los infiernos y los cielos de los muros y las bóvedas, hasta flotar con sus cuerpos de viento entre las naves inmensas. Esas figuras inmateriales nacidas de la voz humana iban adquiriendo consistencia corpórea a medida que se confundían con los mármoles, los estucos o los estofados y se incorporaban en un retablo. Entonces comenzaban a perder lentamente esa gravedad al transitar por la representación bidimensional hasta llegar a desvanecerse en el resplandor de un punto de fuga.

La oratoria sagrada de aquellos siglos era un ejercicio difícil. Un predicador eficaz no sólo necesitaba solidez doctrinal y habilidad retórica; le era necesaria ante todo una ardiente experiencia interior (como la que ofrecían los *Ejercicios*) para poder compartirla con pasión y sinceridad. Sin ella, las palabras podían terminar evaporándose en la banalidad producida por los excesos de erudición y de elocuencia. Un sermón barroco destinado al gran público debía permitir que el ánimo y los afectos de una comunidad entera se lanzaran fervorosos a las alturas, guiados por las líneas de fuga de las composiciones de inspiración rubensiana que los jesuitas difundieron por el globo, mientras que la predicación dirigida a los oyentes entendidos -o en ciertas solemnidades especiales- podía suscitar un vértigo intelectual de alcances semejantes, gracias a la sutileza de las distinciones analíticas y a la complejidad de los laberintos de la argumentación. La predicación culterana o conceptista proponía a los fieles un paralelo morfológico con la estética de las artes visuales. Es natural que el sistema haya tenido cumbres (el P. Vieyra) y excesos (como los denunciados por el P. Isla).

Al lado de la predicación y también en los márgenes de la celebración del sacrificio eucarístico se desarrolló una importante serie de actividades de naturaleza paralitúrgica: la adoración sacramental (*communio ocularis*), la veneración de las reliquias, el rosario, las

procesiones. Para ellas se levantaron efímeras estructuras de diversa índole. Sus creadores fueron los mismos artistas que construyeron o decoraron los edificios, y estas fábricas fungieron en ocasiones como ensayo y maqueta natural de osadas proposiciones escultóricas o arquitectónicas. El gran baldaquino fijo de Bernini en la basílica de san Pedro es tal vez el eco más prestigioso de estos monumentos. En la escala que comunica a la imagen pictórica (con su necesario nivel de abstracción) con la dramática (en la extrema densidad de sus signos, tan cercanos de las realidades tangibles) el grado intermedio está ocupado por un impulso de gran intensidad: el de la representación volumétrica del cuerpo y sus emociones a través de la escultura. Bernini que, como sabemos, forma con Rubens el otro pedestal de la alianza jesuítica con el arte, es, en este período, la figura principal de un proyecto que había de situar al cuerpo en el espacio, y había de hacer de los espacios públicos -y de nuestra idea de lo que es una ciudad- una variable dependiente de la representación escenográfica.

El gran modelo de representación escénica del catolicismo renovado se desarrolló en plena simbiosis con los otros sistemas que estructuraban el espacio ceremonial en la época: las festividades cívicas, las manifestaciones simbólicas de los órganos del poder, los regocijos populares, los espectáculos de corte. Juntos crecieron y alcanzaron su plenitud la ópera, las grandes escenografías públicas al servicio de la comunidad y del Estado y un proyecto religioso que deseaba construir un lenguaje formal que pudiera ser eficaz en todas las culturas. Animar era el impulso de la fe; regir, el de la institución: ambas exigencias se integraron en una sola para construir el lenguaje simbólico de numerosas generaciones a través del mundo, que continúa operando en tantos espacios de nuestra civilización. En la Europa renacentista la solemnidad de los grandes ceremoniales de origen imperial convivía con las festividades propias de la cultura caballeresca, de raíz medieval, y con las nuevas manifestaciones festivas de la ciudad y de la corte. Todas ellas se mezclaban, de manera indisoluble, en los regocijos populares con las manifestaciones folclóricas y con las antiguas y las nuevas devociones que estaban influenciadas por las diferentes liturgias monacales, conventuales, catedralicias. Prácticamente todas ellas llegaron a integrarse en mayor o menor medida en ese espacio semisacralizado y adoptaron un mismo repertorio de formas (plásticas y retóricas)

y un programa estilístico semejante (incluso las que, como los carnavales, desempeñaban funciones de inversión, desafío o equilibrio “contracultural”). En una investigación reciente, Pierre Civil ha mostrado el importante influjo que ejerció la composición pictórica sobre la dramaturgia del gran teatro español. Es, sin duda, posible ir todavía más lejos remontando el cauce hasta sus fuentes en aquellos casos en que la imagen trazada tiene sus orígenes en una visión mística.

Si la correspondencia de la “vista imaginativa” y de la aplicación de los sentidos, que proponen los *Ejercicios*, con la representación figurativa en lienzos y frescos, y con la retórica emocional tejida de metáforas de la oratoria sagrada puede parecer una hipótesis plausible, también puede serlo la afinidad de ambas propuestas ignacianas con este sistema de representación escénica, derivado, en último término, del modelo del sacrificio eucarístico. En esa dramaturgia festiva arraigada en un territorio indefinido donde se interpenetran lo sagrado y lo profano aprendían los hombres de aquellos siglos a reconocer, como enseñaba Loyola, que los sentidos podían fungir como puente entre ambos mundos. La anchura de horizontes y la opulencia retórica de una dramaturgia que había de ser tan fecunda para la historia del arte occidental deben mucho al estímulo recibido de una espiritualidad que afirmaba la capacidad del hombre para encontrar a Dios en todas las cosas. Esta dramaturgia comparte con la plegaria un aliento de esperanza, es decir, un deseo, no siempre manifiesto, de eficacia: lejos de ser mero ejercicio lúdico, está dispuesto como homenaje a una figura celestial (el verdadero protagonista principal de una obra sin libreto cuya representación dramática es sólo un acto) a quien se rinde homenaje y se expresa afecto (y de quien, también, se impetran favores).

Las diversas manifestaciones de este sistema ceremonial fueron desarrollándose a ritmos diversos perdiendo intensidad sacra y ganando autonomía a medida que se alejaban del polo de la institución eclesial o de una espiritualidad estructurante (autos sacramentales, loas, representaciones de la Pasión, pastorelas, danzas de moros y cristianos). Algunas permanecieron cercanas a la dramaturgia caballeresca, otras a la herencia folclórica, otras más al teatro cortesano. Las que estuvieron ligadas a la vida de claustros y colegios ocupan un lugar

aparte. La pedagogía jesuítica había asignado un papel muy importante a las representaciones dramáticas como parte de sus programas. En una época en la que Erasmo se preocupaba por el lugar de los modales en la formación del espíritu, y en la que Ignacio de Loyola escribía las reglas de la modestia, que son una pauta para el manejo de las actitudes corporales, en unos siglos en que los tratados de retórica regulaban los matices de la expresión oral y gestual, es comprensible el lugar que el teatro llegó a adquirir en los establecimientos educativos de vanguardia como eran los jesuíticos. Escuela del gobierno de sí mismo, cátedra de rigor y disciplina, ejercicio atento de escucha de las voces interiores, mecanismo valioso para enseñar la atención a la palabra ajena, el teatro cumplió funciones esenciales en el proceso de domesticación de las pasiones analizado por Norbert Elias.

Para la Compañía, el teatro era ante todo un instrumento didáctico cuyos primeros destinatarios debían ser los mismos alumnos-actores, aunque se esperaba que esta labor pedagógica (pastoral) se derramara hacia el público. Estos espectáculos reforzaban los lazos entre la comunidad exterior y el colegio y, por este medio, hacían presente a la Compañía en el espacio civil. En la época del gran auge de las Congregaciones marianas, los instrumentos de transmisión de la espiritualidad jesuítica -y de su influencia en todos los órdenes- tenían en estas manifestaciones dramáticas un instrumento de gran eficacia.

La dramaturgia seguía las pautas de las representaciones escénicas del Renacimiento, centradas en la participación. El protagonista principal en la procesión del Corpus era el Sacramento en su imponente custodia; en una entrada, nada menos que un rey deslumbrante de pedrería (o un virrey, o un arzobispo); en una cabalgata o simulacro, los señores principales ataviados como tales. (De igual manera, más tarde en Versalles, los ballets de corte eran escritos para ser representados por el monarca). La dramaturgia estaba concebida, según hemos mostrado al analizar las fiestas de moros y cristianos (*Moros y cristianos. Una batalla cósmica*, Artes de México, 2001), como un “teatro de actor”. Los espectadores poco involucrados, que no desempeñaban siquiera el papel de comparsas, eran considerados gente menuda, espejos pasivos sólo útiles para acrecentar el lustre de la representación (por esa razón, en la Nueva España, los indígenas, seducidos por

unos espectáculos donde el virrey y los conquistadores representaban los papeles principales, los adoptaron con entusiasmo, y crearon dramaturgias para poder desempeñar ellos mismos funciones tan cargadas de prestigio como de posibilidades de regocijo).

El teatro pedagógico tenía correspondencia con dos elementos fundamentales de la educación en la época: la música y la danza. Como la equitación y la esgrima, requisitos indispensables en la formación de un caballero, la música y la danza no eran objetos de admiración pasiva; su conocimiento y práctica, al menos someros, eran indispensables para adquirir un nivel aceptable de civilidad y cortesanía. La música permitía, ante todo, asumir la posibilidad de una correspondencia posible entre la lógica magna que permite entender la mecánica de los astros a través de un sistema de relaciones (la astronomía es una disciplina de carácter matemático) y las reglas que gobiernan en el mundo sonoro y en los movimientos corporales que buscan la armonía (pertenecientes también a una esfera matemática).

El teatro introducía a los alumnos en la lógica de la representación, les daba ocasión de manejarla, de intentar adscribirla a la esfera de lo sagrado. La dramaturgia permite explorar la relación entre lo que podría ser (lo verosímil) y lo que abiertamente se imagina (la ficción), y entre lo factual y lo virtual. La imaginación, esa facultad sin la cual no es posible, entre otras cosas, formular hipótesis (y, por lo tanto, hacer avanzar el conocimiento), encontraba ahí instrumentos útiles para su ejercicio por parte de aquellos que aspiraban a recibir la mejor formación que su sociedad y su época podían darles. El teatro de los colegios jesuitas alentaba a la imaginación, pero le marcaba una ruta; estaría sujeta al mismo tipo de vectores a los que los religiosos habían aprendido a someter todas las cosas: el que había sido trazado desde el principio de los *Ejercicios* por el “Principio y fundamento”. Por eso, es comprensible que un entusiasmo semejante al que los jesuitas desplegaron en tratar de desarrollar el teatro pedagógico y evangelizador lo hayan empleado en combatir las representaciones dramáticas escenificadas por actores profesionales, destinadas primordialmente a un público de espectadores. Aunque los argumentos para impugnarlas pueden ser variados, se trata de desconfianza hacia una actividad que, desde su perspectiva, parece desviada de sus de-

roteros: convertir en venal una actividad noble y formativa; poner en primer plano la satisfacción del gusto del vulgo, en lugar de concebir el escenario como un espacio destinado a hacer resplandecer la gloria divina y de mantener los principios de la dramaturgia del actor; en suma, banalizar un lenguaje que forma parte del sistema general de representaciones orientado a la trascendencia. La imaginación es, en el sistema ignaciano, una potencia a la que hay que recurrir en tanto cuanto conduzca a la conversión interior y luego a la contemplación. De nuevo (como en la pintura) se hace presente la figura de la línea de fuga que debe orientar las cosas para el fin para el que fueron creadas. Para los jesuitas, perdidos los parámetros esenciales, la formidable energía de una imaginación desprovista de los vectores que la estructuraban *Ad maiorem Dei gloriam*, se convertía en una fuerza inquietante cuya proliferación desarticulada había que limitar. A partir de la primera representación figurada y sensible en la composición de lugar, y pasando por las siguientes etapas: verbal, en el sermón; plástica, en la pintura y la escultura; escénica, en la dramaturgia, prospectiva en el trabajo científico, el recto uso de la imaginación era el que hacía de ella el “*esclavito indigno*” en la casa de Nazaret (*EE* 114). De esta manera, “la loca de casa” de que hablaba santa Teresa era sometida a una obligatoria cordura, se convertía simplemente en una facultad ancilar.

El escenario dramático permite habitar temporalmente ciudades jamás edificadas y sugerir espacios de construcción imposible. La actuación ofrece a los individuos la oportunidad de descubrir los innumerables personajes que moran en cada uno, permite experimentar las pasiones ajenas. Y también recrear los grandes dilemas de los itinerarios humanos, que parecen, en el interior de un corazón, tan importantes como los hitos cósmicos que decidieron el destino del universo. Los jesuitas no sólo estaban familiarizados con lo que significaban los planteamientos éticos desde el punto de vista de la economía de la salvación (que deseaban inscribir en una dinámica de la perfección, es decir, del mayor amor). Su cultura humanista los ponía en íntimo contacto con la tragedia griega, el espacio privilegiado para plantear las disyuntivas morales, esas mismas que Loyola intentaba resolver recurriendo al discernimiento de espíritus y que Corneille, alumno de los jesuitas, utiliza como materia fundamental de sus tramas.

En este sistema de representación de carácter global, la imaginación funcionaba en una doble vertiente: como hipótesis y como metáfora. En ambos casos tenía un estatuto difícil de circunscribir. Tres eran las bases en las que podían sustentarse sus proposiciones: la palabra revelada, la tradición, la experiencia mística. En un caso como el de la composición de lugar aplicada a los episodios de la vida de Cristo se reunían los dos primeros: el texto evangélico y las representaciones que la patrística y la historia del arte cristiano habían ido añadiendo hasta crear una imagen plausible (y también se podían aceptar proposiciones devotas como la de la Santa Casa de Loreto). Si, por otra parte, se intentaba dar cuenta de un arrobo o una consolación, el arte sólo podía recurrir a la metáfora, puesto que, aunque se trataba de una realidad inefable, existía un referente controlable por la memoria del sujeto que había recibido una gracia tan extraordinaria. En ambos casos se aceptaba que los medios que podía tener al alcance (verbales, pictóricos, dramáticos) eran necesariamente insuficientes. La imaginación permitía utilizar los recursos extremos de cada uno (palabras, imágenes, escenografías) para tratar de rebasar los límites de lo expresable, para acercarse a un posible referente siempre inalcanzable. Esa tensión constante, ese efecto de movimiento que producen aun las composiciones más estructuradas es tal vez una característica del arte de esas generaciones. Así, tanto el discurso poético de los místicos, como el figurativo de los pintores y escultores y la escenografía paralitúrgica o didáctica, estaban contruidos sobre una triple estructura: estaban animados a un tiempo por la osadía (el artista se atreve a formular una representación aproximada e inexacta), la humildad (sabe y acepta su insuficiencia), y la invocación (su acto de creación enuncia un anhelo, una plegaria, la esperanza de que aquello que ha sido evocado pueda en verdad realizarse o repetirse). A través de la porosa frontera del universo que esos artistas pretendían explorar podían quizá deslizarse, gracias a la conjunción de todos los medios puestos en obra, los signos heteróclitos que la Iglesia aspiraba a integrar en un solo lenguaje.

También en esa época, a partir de esa misma economía de los signos que ponía en juego todos los recursos al servicio de la búsqueda de las posibilidades de la representación en los linderos de la realidad, se desarrolló un verdadero mutante. Entre la poesía y la figuración irrumpe la otra

gran metáfora, la narrativa, que había de llegar a adquirir, ella sí y muy rápidamente, una independencia prácticamente absoluta. En esos años en que se consolidan los sistemas totales, como la ópera o la procesión, nace un nuevo territorio de la imaginación que llegará a no necesitar de otro soporte que el de la palabra (que incluso puede ser silenciosa). Esas mismas generaciones vieron el paso de las novelas de caballería al Quijote. El catolicismo renovado dio origen a un gran sistema de representaciones múltiples e integradas unas dentro de otras, derivadas todas del uso codificado de la imaginación, que permitía estimular tanto el conocimiento como los afectos (y hacer avanzar la ciencia al mismo ritmo que el arte). Aunando las representaciones pictórica y escénica, permitió consolidar un territorio que había de revelarse tan valioso para nuestra civilización: el del espacio virtual, nacido de la aceptación de los parámetros que rigen en el universo de la fantasía regulada. Entre las composiciones del hermano Andrea Pozzo y la dramaturgia de Pedro Calderón de la Barca, educado también, como Corneille y Molière, en un colegio de la Compañía de Jesús, la exploración de los territorios de la ilusión pictórica y los de la ficción dramática terminan por ser partes de una misma experiencia: la de una imaginación que admite el abismo que existe entre un objeto y sus signos, la de una razón que ha aprendido a conocer sus límites y está ansiosa de rebasarlos.

II- ILUMINACIÓN ARDIENTE

La lumbre de la zarza: un arte entre ascética y mística. Dijo, pues, Moisés: “voy a acercarme a ver este extraño caso: por qué no se consume la zarza.” *Éx*, III, 3.

Entre los siglos XVI y XVIII floreció, por primera vez en la historia, un sistema de signos que apelaba a cada uno de los sentidos y que era capaz de entrar en contacto con todas las civilizaciones. Paradójicamente, fue también el último de los lenguajes occidentales que logró ser verdaderamente transversal: sus voces polisémicas eran accesibles al mismo tiempo a los diversos estratos de una sociedad, podían ser escuchadas por los sabios y los sencillos, los señores y los esclavos, los habitantes de las metrópolis y los indígenas de los más alejados puestos de misión. Su vertiginoso refinamiento conceptual

tenía como contrapartida una exuberante intensidad emotiva: apelaba simultáneamente a la razón analítica y a la emoción visceral. Estimulaba los goces de los sentidos, pero hacía continua referencia a la necesidad de dominarlos, y alentaba a utilizarlos como instrumentos de evocación, como peldaños para experiencias mucho más altas. Sus formas prolijas, que intentaban representar todas las realidades perceptibles e imaginables, asumir todos los elementos del universo, eran sólo un vehículo para pasar de lo visible a lo invisible, de las creaturas al Creador. Este arte de la profusión y del abigarramiento estaba construido en torno a líneas de fuga que convergían en un espacio blanco y liso: luz cegadora en una cúpula inexistente, hostia cuya frágil substancia también engañaba la mirada. El surgimiento de este universo de formas, de este inédito flujo de comunicación transcultural, tuvo lugar durante un lapso que la memoria occidental no ha sabido delimitar con precisión ni nombrar adecuadamente. Entre el fin del Renacimiento y el principio de la Ilustración corren dos siglos durante los cuales tuvo lugar una gran fisura simbólica y política en la civilización occidental. Fueron los años de la Reforma protestante y de su contraparte católica, del fortalecimiento de las naciones, de la consolidación de los Estados, de la eclosión de nuestra ciencia, de la primera globalización. En términos de una historia de las formas esa época corresponde a los períodos del manierismo y del barroco.

Es evidente que una nomenclatura basada en elementos estilísticos es insuficiente para agotar la riqueza y la complejidad de esas generaciones, porque los lenguajes estéticos que surgieron entonces eran sólo parte de un sistema que incluía instituciones, redes, flujos, valores, percepciones. La historia de nuestra civilización no ha podido encontrar una denominación satisfactoria que integre todos esos procesos a causa de las rupturas que se produjeron entonces en su interior. Entre el mundo descrito por Vasari (el Renacimiento) y el que tiene a Goethe por emblema (la Ilustración) hay una multitud de memorias fragmentarias (nacionales, confesionales) frecuentemente dibujadas en blanco y negro y con trazos gruesos. Fueron años brillantes y terribles que la memoria occidental recuerda sólo como el colofón de algo o, por el contrario, como el preludio de otra cosa. Se escrutan sus rasgos considerados tradicionales (tildados de arcaizantes) o precursores (alabados a causa de su modernidad), pero pocas

veces se abordan como elementos de un sistema autónomo original y capaz de formular una propuesta. En una extensión considerable del continente europeo y en los territorios adscritos al catolicismo (cuyas ramificaciones culturales se extendían por todo el orbe), las sociedades intentaron dar origen a una formación civilizatoria específica que restaurara los alcances de un espacio simbólico tan integrado y coherente como el que había conocido el cristianismo medieval. Ese período y ese proceso coinciden exactamente con el primer ciclo de vida de la Compañía de Jesús: de la conversión de Ignacio de Loyola a la supresión de su orden.

Surgidas al mismo tiempo y segadas simultáneamente (y por el mismo hierro), la época y la institución compartieron muchas cosas. Sus destinos se entremezclaron y se influyeron mutuamente. Tal vez algún día encontremos un nombre que haga justicia a una cultura que intentaba instaurar un equilibrio entre el fortalecimiento de los territorios de la conciencia individual y los imperativos de las pertenencias comunitarias, y una ciencia que aspiraba a una reconciliación perfecta entre el conocimiento racional y el sensible, entre la inteligencia y la revelación. Por ahora sólo tenemos sus signos, enturbiados por términos de connotación peyorativa, esos signos de los que se sirvieron los jesuitas, quienes tuvieron un lugar tan destacado en la historia de los lenguajes que se fundaron con ellos. Los jesuitas no inventaron los modelos estéticos que han llegado a nosotros lastrados con esas denominaciones (barroco...), tampoco dependieron exclusivamente de ellos para expresarse. Hay un arte sobrio y austero ligado a la Compañía de Jesús: herreriano, trentino (el de los primeros años), y también un arte realizado por sus miembros -o bajo su influjo- cuyo programa corresponde a los ideales de clasicismo que dominan la cultura francesa. Pero existe una alianza singular entre esa orden y el arte intelectual y emotivo, vehemente y sensual que caracterizó a la cultura irradiada desde la Roma papal a partir de las últimas décadas del siglo XVI.

Es verdad que no existe un “arte jesuita” distintivo y uniforme, pero también es cierto que así como no podemos entender la estética cisterciense sin aludir a san Bernardo, ni el gótico catedralicio sin tomar en cuenta las órdenes mendicantes y los capítulos episcopales, nos

sería muy difícil comprender los lenguajes formales y la cultura que prevalecieron después del Concilio de Trento en la Europa católica (y sus prolongaciones asiáticas y americanas), si no reflexionamos sobre la realidad institucional de la Compañía de Jesús y sobre su espiritualidad, fundamento de una visión particular del mundo. ¿Cuál era la naturaleza de ese vínculo y de esa interdependencia? ¿Qué papel desempeñaron el legado de Loyola y la espiritualidad de los Ejercicios en el surgimiento y la consolidación del primer lenguaje estético de alcances universales?

Su juventud inclinaba a la Compañía de Jesús a acercarse al arte nuevo de su tiempo: la orden estaba obligada a inventar nuevos espacios y cauces de expresión. Sus moradas no podían ser abadías, ni conventos, ni residencias de sacerdotes seculares, sino simplemente puntos de anclaje temporal para los miembros de un equipo altamente móvil, los profesos. Sus casas de formación no eran recintos universitarios ni monacales; los colegios erigidos por ellos eran muy distintos de las instituciones medievales del mismo nombre. La necesidad de adaptarse a países desconocidos exigía flexibilidad, capacidad de asimilar materiales y técnicas nuevas y tradiciones ajenas. Su red transcontinental de obras e individuos traía y llevaba los influjos de todas las culturas por conducto de su estructura de mando centralizada. Su sistema de gobierno, sin priores electos, obligaba a consultar a la cabecera romana los proyectos de construcción. Es natural que una institución recién fundada haya recurrido a los patrones estéticos que entonces se hallaban en plena eclosión: las referencias clásicas, la escala humana (pero de proporciones heroicas), la búsqueda formal como cauce expresivo, la exaltación de la voluntad (capaz de realizar proezas), el cuidado por la técnica (ligado al interés por la investigación científica y expresado mediante el virtuosismo), el anhelo de libertad. Para los artistas de esas generaciones, los cánones clásicos eran referencia obligada pero no cabía seguirlos a la letra: era posible, incluso deseable, tomarse con ellos todas las licencias que propiciaran la innovación creativa, utilizar los materiales y las formas como instrumentos para explorar una verdad perceptible que se reconocía como opaca.

En el proyecto fundador de la orden no figuraba ningún programa estético explícito, y la Compañía jamás llegó a formular a este respecto un modelo estructurado como el que tuvo que elaborar con el tiempo para organizar su sistema educativo. La institución no dejó de subrayar el carácter instrumental que tenían para ella todas las realizaciones de carácter estético. ¿Cómo es posible entonces que sus obras artísticas, a pesar de estar sometidas a un designio utilitario, hayan evitado ser sofocadas por él? ¿Cómo lograron adquirir esa autonomía de las formas capaz de rebasar las constricciones ideológicas o las instrumentaciones políticas que es característica fundamental del arte verdadero? Muchas de las obras de arte que los jesuitas propiciaron e impulsaron son todavía capaces de interpelar la sensibilidad y la inteligencia a través de la sola fuerza de su lenguaje formal porque su discurso tenía vida propia, un aliento que le había sido insuflado desde el centro mismo de la espiritualidad de la Compañía. ¿Cuáles fueron los cauces que trasladaron ese aliento vital desde las cuevas de Manresa hasta Tepotzotlán o hasta las selvas del Paraguay?

David Brading ha señalado lo sorprendente que resulta el que el Concilio de Trento no haya desarrollado una verdadera teología de la imagen. En efecto, sus decretos sobre el arte sacro -aprobados en la última sesión- contienen solamente medidas tendientes a depurar el culto siguiendo una línea que no hubiesen desdeñado los impulsores de la reforma católica anterior a la crisis luterana (como Erasmo). El Concilio no llegó a formular un verdadero programa propositivo como el que hubiera podido suponerse teniendo en cuenta el auge espectacular del arte católico que floreció en los siglos marcados por su influjo. Por esa razón, se ha acuñado el término trentino para referirse al arte fiel a la letra del Concilio (escueto, contenido), mientras se reserva el adjetivo tridentino para el movimiento cultural y estético de signo inverso (emotivo, desmesurado), que floreció bajo el impulso de la cultura católica de esos años (misionera, apologética), propiciada, a su vez, por los demás decretos y la atmósfera misma del Concilio. En ausencia de un nuevo fundamento doctrinal respecto a las imágenes y al culto, los católicos, alentados solamente a purificar la liturgia y las expresiones devocionales, recurrieron a las fuentes tradicionales de la iconodulía, que se remontaban a la tradición bizantina (y particularmente a la obra de san Juan Damasceno, y al

Concilio de Nicea que había logrado concluir la crisis iconoclasta). Éstas, sin embargo, en su forma original, eran todavía insuficientes para sustentar ese torbellino de iconofilia que fue el arte barroco. ¿Cómo explicar la transición del sobrio arte trentino a la desbordada iconografía postridentina?

En Occidente, las artes figurativas, parcialmente emancipadas, gracias al Renacimiento, de una visión teológica de origen bizantino que convertía a las imágenes sagradas en vehículo privilegiado para la hierofanía, habían adquirido una libertad y un ímpetu inesperados. La iconoclasia protestante no había hecho sino acentuar la tendencia. Por otra parte, de manera quizá paradójica, el énfasis de la cristianidad latina en el culto eucarístico y, particularmente, en la presencia real después del Sacrificio (Adoración), estimulada particularmente a través de la fiesta de Corpus Christi, que alcanzó su máximo esplendor en esos años, vino a ampliar todavía más el margen de autonomía de las representaciones figurativas: al haber un vehículo teofánico cualitativamente superior a toda representación (la corporeidad divina presente en el pan y el vino consagrados), la carga semántica de la imagen perdía intensidad. (Una importante producción artística destinada a dar realce al culto eucarístico llegó a ser para los jesuitas una prioridad). Algo semejante sucedió con las reliquias, cuyo culto estimuló la religiosidad postridentina (y al cual los jesuitas estaban también muy apegados): ellas contribuyeron también a esa progresiva aunque lenta autonomía de las imágenes figurativas, aligerándolas de su importancia como instrumentos de manifestación de la trascendencia.

La vida de las formas seguía sus propios caminos: los artistas continuaban sus experimentos impulsados por las innovaciones técnicas y estilísticas, la efervescencia de los talleres, los viajes, los contratos y la emulación, pero el movimiento necesitaba un fundamento teórico que proporcionara al mismo tiempo una justificación y un aliento. El mecenazgo por excelencia en la capital del papado era la Iglesia, pero cardenales y pontífices no podían, después de la Reforma, el saco de Roma y el Concilio de Trento, promover una política artística cuyos lineamientos fueran simplemente los del humanismo renacentista, como la que habían impulsado Julio II, León X o Clemente VII: la

producción artística debía estar inscrita en el renovado impulso evangelizador que exigía la reforma tridentina.

El papel de la Compañía de Jesús fue fundamental en el proceso por el cual las proposiciones formales de los artistas pudieron estructurarse en torno a un proyecto coherente dotado de un sustento teológico y de un aliento propositivo. Marc Fumaroli nos devela en las páginas de este mismo número una clave esencial para entender el fenómeno. Él analiza un texto del jesuita Louis Richeome, un autor cuya notoriedad no ha alcanzado la de las grandes plumas de su orden (Suárez, Belarmino, Canisio...). Su obra, sin embargo, puede ser ejemplo de esos decisivos eslabones que contribuyeron a dotar al arte de los siglos barrocos del programa conceptual y del aliento que lo convirtieron en una de las cumbres de la creatividad humana. Richeome, en un libro que puede parecernos difícilmente compatible con el rigor al que nos ha acostumbrado la historiografía contemporánea, retomó el sustento teórico de la iconodulía tradicional y lo integró con las aportaciones de sus contemporáneos. Al hacerlo, permitió al arte vivo de su tiempo vincularse con lo que aspiraba a ser un proyecto de civilización; al fundamentar con sus argumentos una teología de las imágenes sagradas que resultaba convergente con el programa estético que los artistas habían ido formulando, proporcionaba un sentido al quehacer de los creadores y les daba ocasión de inscribir su tarea en un gran designio: el de una nueva Roma que aspiraba a transformar el mundo. Por otra parte, desde el ángulo eclesiástico, las justificaciones teóricas de este tipo ayudaron a la estética del barroco a abrirse paso como el lenguaje oficioso, ya que no oficial, del catolicismo de la época.

De tal manera, la plástica figurativa del siglo XVII, que había sido dotada, gracias al antropocentrismo renacentista, de sangre y de piel, de pasiones y de afectos, podía reasumir su carácter de vehículo de la trascendencia. A causa de la doble transformación operada sobre la conciencia europea (la herencia clásica en el sur italiano, la espiritualidad de la vida interior en el norte flamenco), la representación plástica era ya para esos momentos cauce expresivo de las emociones y de los sentidos, y éstos, gracias a la orientación que esta teología iconofílica les imprimía, reforzaban su carácter de legítimos depo-

sitarrios de un aliento divino: los artistas se reconocieron capaces de atisbar un reflejo opaco de la absoluta claridad. El nuevo arte, modelado a escala humana -cuyos referentes no eran sólo las personas celestiales como en la antigua tradición- retomó una función central en una sociedad que buscaba reencontrar su rumbo dejándose guiar por un signo renovado: la tiara de san Pedro. Las ambiciones universalistas del catolicismo de los siglos barrocos serán quizá el último intento (fracaso político, proeza estética y cultural) de instaurar el espacio simbólico de la Cristiandad.

No fueron, pues, los brillantes intelectuales en las aulas del Concilio (Laínez, Salmerón...) quienes propusieron al catolicismo de la época el fundamento teórico que necesitaba para inspirar un nuevo lenguaje estético. Por el contrario, autores como Richeome permitieron encontrar para esas formas osadas que los artistas experimentaban, para esa ansia de libertad estilística que los inspiraba, una legitimidad y un sentido. Es importante señalar también que este proceso no estuvo exclusivamente a cargo de jesuitas (Baronio era oratoriano...), y que la Compañía no siguió de modo unánime ese sendero; el mismo Richeome parecía quizá demasiado ultramontano a sus compatriotas (Alfred Desautels lo considera representante de una corriente menos racionalista que no parece haber sido mayoritaria en la Asistencia de Francia). A pesar de hombres como Richeome, las aspiraciones áticas de la cultura francesa temperaron en su territorio el influjo de los ímpetus vehementes que predominaban al sur de los Alpes y de los Pirineos. La propuesta de este religioso resulta fascinante por su osado andamiaje conceptual y fue sumamente fecunda para las artes figurativas, pero desde el punto de vista de la historia del pensamiento se situaba en un carril bloqueado. Medio siglo más tarde otros jesuitas, los bolandistas, propondrían una actitud científica mucho más rigurosa y propicia al desarrollo del conocimiento. Más adelante volveremos sobre las implicaciones de esta obra y sobre sus condiciones de posibilidad. Detengámonos por un momento en algunos otros de estos eslabones decisivos que vincularon a la Compañía de Jesús con la creación estética de su tiempo.

Los historiadores del arte conocen bien las situaciones, a veces tensas, que se produjeron con motivo de la construcción de algunos edi-

ficios emblemáticos de la orden. Fue su mecenas el cardenal Farnesio, quien insistió en dotar al edificio del Gesù de una exuberancia ornamental y una magnificencia propias de las nuevas corrientes, frente a la resistencia de los jesuitas, que aspiraban a conservar la sobriedad trentina del edificio. El papa Gregorio XIII, por su parte, hizo derribar, como relata el P. Pfeiffer, la fachada del Colegio Romano para reemplazarla por otra más acorde con la monumentalidad que requería un edificio construido gracias a la generosidad papal. Con frecuencia, pues, los jesuitas fueron impulsados en dirección del arte nuevo por fuerzas externas, y no realizaron en esa dirección un movimiento deliberado. La inflexión decisiva, aunque iniciada quizá desde el gobierno de san Francisco de Borja, tuvo lugar durante el generalato del P. Oliva. A partir de entonces podemos hablar de una verdadera alianza entre la orden religiosa y un movimiento cultural. La entrada de Rubens y Bernini en el círculo de influencia de la Compañía (un tema que ha sido estudiado con profundidad por el mismo P. Pfeiffer) fue un elemento decisivo. El gran proyecto de evangelización a escala planetaria disponía por fin de unos medios que estaban a la altura de sus ambiciones. El mensaje podía hacerse escuchar a través de voces que se contaban entre las más osadas y potentes de su tiempo. De la mano de la expansión misionera, el barroco católico iba rebasando su condición de corriente estilística para convertirse en el engranaje de un sistema mundial de comunicación. La posibilidad de dar al proyecto evangelizador de la Compañía (subsumido en el gran designio de fortalecimiento y expansión del catolicismo, que el papado y las monarquías imperiales impulsaban) unos instrumentos de tal envergadura no fue fruto del azar: la orden mantenía su puesto a la vanguardia de las ciencias, las letras y el pensamiento.

Gracias a su vinculación orgánica con estos artistas, la Compañía pudo proponer para sus obras apostólicas modelos de excelencia, y difundir un mensaje cuya calidad formal era sin duda una de las características que lo hacían audible a través de los innumerables filtros culturales que debía atravesar de un continente a otro. Se diría que todos estos elementos, aparentemente circunstanciales, estaban desconectados; podría pensarse que se trató de un feliz encadenamiento de circunstancias fortuitas: la juventud de la orden, la ubicación romana de la curia generalicia: *Ego vobis Roma propitius ero*

(Yo les seré propicio en Roma) y el carácter centralizado del gobierno de la Compañía, la insistencia de mecenas innovadores, el refinamiento aristocrático de algunos prepositos generales (san Francisco de Borja había sido duque; y el P. Oliva, patricio genovés, era amigo personal de Bernini), las proposiciones de un jesuita francés acerca de la naturaleza y las funciones de la imagen sagrada... Sin embargo, todas esas circunstancias poseen una coherencia subyacente. Su convergencia no obedece, como ya hemos dicho, a un plan premeditado, a una singular visión estratégica, sino a una lógica más poderosa y esencial, independiente de todo cálculo: la profunda afinidad entre algunos de los rasgos del lenguaje estético que comenzaba a consolidarse de manera independiente, guiado por la autónoma vida de las formas, y una de las más luminosas facetas de la espiritualidad de la Compañía de Jesús.

El mundo católico de la época descubrió en la unión de esos elementos (un arte y una espiritualidad) un principio de coherencia capaz de convertirse en imagen simbólica de sí mismo, y de proporcionar al caos inquietante de sus días una estructura y un proyecto. Si algunos jesuitas reaccionaron como lo hicieron frente al arte de su tiempo -acercándose a él, dándole una justificación teórica, difundiéndolo, formando alianzas estratégicas con sus principales figuras, llegando a convertirlo en una pieza esencial de la actividad apostólica de su orden- era porque la Compañía tenía en su bagaje fundacional los elementos que alentaban a sus miembros a hacerlo; un vector primordial de su proyecto como institución estaba en sintonía natural con ciertos elementos de las corrientes culturales de la época: esos jesuitas, sin actuar de manera concertada, señalaron un rumbo y proporcionaron al arte y a la cultura de su tiempo una nueva fuente de energía vital.

¿En qué se fundaba la afinidad entre el instituto ignaciano y el proyecto estético desarrollado por los artistas de aquellas generaciones? La orden había nacido de una conversión y de una experiencia mística, no de un designio estratégico o de un proyecto político o cultural (ni siquiera religioso, como se piensa cuando se atribuye a la institución el carácter de mera herramienta al servicio de la Contrarreforma). Ignacio de Loyola había sido capaz de convertir las torturas y los éxtasis de la iluminación interior en un instrumento (los Ejercicios espirituales)

y en una institución (la Compañía). Loyola nunca abandonó su intensa actividad contemplativa, que le permitió asomarse a los abismos del misterio, pero aprendió a darle un cauce al servicio de una vocación apostólica, y quiso hacer accesible esa experiencia a otros: por eso escribió el libro de los *Ejercicios Espirituales* y fundó una orden religiosa. Los Ejercicios permitían al individuo aventurarse hasta las más recónditas interioridades de su conciencia para escuchar, en la soledad de la oración, los gozosos e inquietantes murmullos de la voz divina, y posibilitaban luego su regreso a una vida que podía estar sumergida en responsabilidades agobiantes al servicio del prójimo. Permitían conciliar la consolación y la cordura. El jesuita podía, de esta manera, efectuar una exploración controlada de esos niveles de la sensibilidad interior que la vida en contacto con la realidad nos ha enseñado a mantener confinados, y podía consagrar después toda su energía a actividades sumamente demandantes en la esfera pública (enseñanza, investigación, misiones, predicación...).

Estas experiencias de vida interior involucran a la persona toda y rebasan con mucho la esfera del intelecto. Los afectos y los sentidos participan en un proceso que concierne tanto a la carne como al espíritu. San Ignacio preconiza el recurso a la imaginación sensorial como vía legítima para una asimilación integral de los misterios de la fe, y en particular como vehículo de acercamiento al modelo fundamental que es la persona de Cristo (Composición de lugar, Aplicación de los sentidos). En sus indicaciones para elegir con justeza pone el énfasis no sólo en la evaluación racional de los argumentos, sino en la necesidad de reconocer en la profunda intimidad de la conciencia la guía de la voz divina por medio de la escucha atenta de los propios afectos: “las mociones del ánima” (Discernimiento de espíritus). El proceso de los *Ejercicios* no culmina con una reflexión sino con una contemplación, en la cual el individuo busca a través del reconocimiento sensible de la bondad y de la belleza de la creación (por conducto de los testimonios de la materia visible) una transformación de su propia persona que lo disponga al contacto afectivo con la otredad trascendente: el objetivo de esta Contemplación es alcanzar amor.

La sensibilidad se convierte, así, en un recurso nodal, cuyo manejo es imprescindible para guiar los procesos vitales. La carne redimida, receptáculo de la gracia, tiene en este sistema una dignidad suprema. El individuo, enfrentado en la soledad interior a experiencias de alta intensidad sensorial y emotiva, conoce niveles insospechados de libertad (que es plenitud, pero también angustia). Pues bien, ese énfasis en la imaginación, en los sentidos, en la vehemencia de la vida afectiva es el mismo que guiaba la búsqueda de los artistas de la época, confrontados a la exploración de unas dimensiones del alma que la reciente emancipación de la conciencia individual hacía posible, y que era alentada también, en el terreno de las formas, por el ambiguo estatuto que habían adquirido los cánones clásicos a partir del manierismo: marco al que hay que ceñirse pero que nada impide someter a la máxima tensión. Las columnas que se alargan al infinito, se contorsionan y se estrechan hasta truncarse son la voz de ese mundo que empieza a abandonar la seguridad del círculo (las certezas del sistema ptolomaico) y que no se atreve aún a aceptar la línea discontinua del caos: sus referencias son la complejidad de la elipse descentrada, y la espiral, que busca una respuesta en torno a un mismo núcleo, pero cada vez más lejos, cada vez más alto. Por otra parte, la fruición de la materia explorada por los artistas en todos sus recovecos, representada profusamente en todas sus modalidades gracias a un programa ornamental basado en la acumulación, tiene también correspondencia con el postulado de la espiritualidad ignaciana, según el cual los elementos de la creación visible son capaces de guiar al alma hacia la plenitud del encuentro con su creador.

Un consenso unánime señala al hermano Pozzo como el más importante artista jesuita. Tal vez su figura pueda servirnos para representar la culminación de esta alianza entre la Compañía y el barroco. El P. Pfeiffer ha mostrado, al analizar el proceso que llevó, a partir de la obra de Rubens, hasta la suya, que el programa estético del religioso estaba encaminado a tratar de propiciar en sus espectadores una experiencia de naturaleza semejante a aquella que habían conocido los santos dotados de la gracia del éxtasis. Es verdad que un arte volcado hacia la representación del rapto místico no necesitó de los jesuitas para despuntar, y pudo florecer en otros espacios independientes de su influencia, pero los procesos que hemos examinado aquí nos dan

cuenta de un lazo privilegiado que la orden jamás volvió a establecer con otra corriente estética o cultural (además, en casos como el de Pozzo no se trataba de referir un arrobó, sino de intentar suscitar en los fieles un estado de la misma índole aunque de distinto grado). El territorio de la mística es el de la experiencia, no el de la reflexión; es el ámbito de la pasión, no el del análisis. Michel de Certeau ha señalado un dato sumamente significativo: en el catolicismo, las manifestaciones de iluminación interior no lograron delimitar un territorio específico (una teología espiritual distintiva) y dotarse de un nombre propio (la mística) sino hasta ese mismo periodo que aquí abordamos, a caballo entre dos eras, marcado por el auge de los impulsos manieristas y barrocos. Tal vez no es casual que los dos discursos, el poético de los místicos y el visual de los artistas plásticos, se desarrollen simultáneamente como dos voces de una misma polifonía, como un mismo clamor dirigido por igual a los demás hombres y a un universo cada vez más grande y despoblado (cada vez con menos ángeles audibles y menos demonios al acecho, con una naturaleza menos propicia a los milagros).

El arte de esos siglos, ecléctico hasta el exceso, era capaz de asimilarlo todo, lo antiguo y lo nuevo, lo propio y lo ajeno, porque tenía una estructura interior donde todo cabía (la creación entera puede, a través de la contemplación, suscitar el amor a Dios) y valoraba la desazón que puede suscitar la ruptura de las categorías establecidas, como aquellos trampantojos que aspiran a unir la pintura y la arquitectura (los sentidos son testigos de la realidad, pero parciales; la verdad pertenece a otro orden de cosas: “Ni el ojo vio, ni el oído oyó...” “ahora vemos en espejo y en enigma...”). Un recurso capital del barroco, el desconcierto, es un instrumento que permite recordar a cada momento la diferencia que existe entre verosimilitud y verdad, entre la realidad aparente (el pan) y la realidad ontológica (el cuerpo de Cristo).

Michel de Certeau ha subrayado por otra parte el papel relevante que adquiere la figura retórica del oxímoron en el discurso místico. Podríamos quizá pensar que el contraste producido por la unión de elementos que no sólo son contrarios, sino también dispares, permite construir estructuras formales a través de cuya trabazón asimétrica

logra escapar el clamor por una ausencia y filtrarse en respuesta lo que puede ser tal vez un eco (desolación) o la certidumbre de una escucha (consolación). Si la libertad intelectual de los individuos no está exenta de riesgos para un grupo doctrinalmente homogéneo (herejía), la actividad afectiva presenta también desafíos para una familia de creyentes (como la Iglesia) y, más aún, para una institución comunitaria (como la Compañía de Jesús). Para no hablar de los riesgos que puede hacer correr al sujeto mismo, a su equilibrio vital, una emotividad exacerbada y fuera de control. Por esa razón, la Iglesia católica ha ejercido habitualmente una mirada sobrevigilante hacia todo género de experiencias que pudieran parecer extremas, aun cuando estuvieran guiadas por la buena fe y la voluntad de perfección. En la época que nos ocupa, la represión de los alumbrados (como más tarde la de los quietistas) pudo afectar a algunas personalidades que llegarían a merecer un lugar destacado dentro del espacio de la rigurosa ortodoxia, e incluso a ser propuestos como modelos de vida como los santos Teresa de Ávila, Juan de la Cruz... y el mismo Ignacio de Loyola.

La Compañía de Jesús estaba sometida al mismo imperativo. Para perdurar como institución requería definir los márgenes dentro de los cuales podía florecer la vida interior. La espiritualidad de los Ejercicios estimulaba la intensidad de las experiencias afectivas y sensoriales. ¿Cómo acotarlas e impedir su desbordamiento? Los valladares fueron múltiples. El primero era intrínseco al propio método ignaciano, que delimitaba los momentos de oración y regulaba el manejo de las vivencias interiores. La institución, volcada hacia la actividad apostólica, estructurada en torno a la obediencia, cumplía también eficazmente las funciones de mecanismo de control. La orden fue siempre rigurosa en la prohibición de las penitencias excesivas y de toda tentativa individual de singularizarse mediante las prácticas de oración, y no alentaba el desarrollo de itinerarios personales volcados hacia una vida de tipo contemplativo (el fundador dejó, para esos casos, claramente abiertas las puertas... de la Cartuja). Por otra parte, a pesar de que entre los santos de la orden ha habido algunos cuya vida interior podía dar pie a ser incluídos en el rango de los místicos (Francisco Javier, Canisio, el coadjutor san Alonso Rodríguez...), la orden suele proponerlos como modelos de virtudes por otras razones

(caridad, entrega apostólica, humildad); el único jesuita a quien la orden reivindica abiertamente dentro de esa categoría es al mismo fundador, sin que, a pesar de todo, se enfatice ese aspecto de su personalidad cuando se habla de él como un ejemplo a imitar.

Los desafíos que los desbordamientos en las experiencias de vida interior han planteado a la Orden han sido analizados de manera sutil y profunda en los trabajos de investigación de Michel de Certeau (Surin, los “pequeños santos” de Aquitania...). Por otra parte, en el caso español los más interesantes son los de los PP. Baltasar Álvarez y Antonio Cordeses. Los prepositos generales asumieron de manera clara una línea estricta a este respecto (Borja, Mercuriano, Oliva, Vitelleschi). Antonio Queralt ha subrayado el carácter “minimista” que impuso el padre Acquaviva a la manera de interpretar la contemplación de los sentidos interiores en los ejercicios espirituales. Una manera eficaz de proporcionar a una exuberante actividad afectiva tanto el equilibrio indispensable a la salud anímica como la solidez necesaria para fundamentar la credibilidad de las experiencias suele ser el trabajo intelectual riguroso. El mismo Loyola, cuya iluminación mística había comenzado cuando era aún un hombre sin letras (y durante el período de desarrollo del movimiento de los alumbrados), comprendió que necesitaba proveerse de un consistente bagaje intelectual: eso lo llevó a la Sorbona. Desde sus años de escolar solía renunciar a las consolaciones que le impedían estudiar (señal del “mal espíritu”).

La orden estimuló siempre el surgimiento y el desarrollo de las vocaciones científicas, mientras que las aspiraciones artísticas despertaban tradicionalmente entre los superiores un entusiasmo apenas menos frío que el suscitado por la presencia de inclinaciones abiertamente místicas entre sus súbditos. La espiritualidad específica de la orden tenía ya numerosos vectores que alentaban la sensibilidad; la institución se preocupaba sobre todo por regularlos. Con frecuencia, las obras de arte eran realizadas por encomienda de la orden y bajo su influjo y control, pero por artistas que no pertenecían a la Compañía. Otro recurso útil para moderar el talante efusivo al que podría dar lugar una espiritualidad atenta a la dimensión afectiva de la vida interior es contrarrestarla con una corriente espiritual orientada hacia

la austeridad de vida, la observancia de las normas, la disciplina comunitaria: la ascética para contener a la mística, Pacomio y Basilio como antídoto al Areopagita, la regla para encauzar el impulso.

Una contraparte de la obra del P. Richeome puede ser tal vez la del P. Alonso Rodríguez (homónimo del portero del colegio de Palma de Mallorca, hermano coadjutor canonizado como ejemplo de humildad y servicio). El *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas*, un texto sobre el que espero poder abundar en otro momento, fue escrito (1609) en un español elegante y muy ameno por un sacerdote erudito que fue superior, formador de jesuitas y director de conciencia, y pronto se convirtió en una especie de guía oficiosa de espiritualidad para los jóvenes religiosos, especialmente los novicios (más tarde fue adoptado con un carácter semejante por otras congregaciones y muchos seminarios diocesanos) y mantuvo ese papel ¡hasta el Concilio Vaticano II! Su relevancia para la espiritualidad de la vida religiosa no depende de la originalidad intrínseca de la obra, sino de sus condiciones de recepción, de las prácticas de lectura que suscitó (repaso dos veces al día, al lado del Kempis y las Reglas de la orden). La importancia del fenómeno destaca si se confronta la difusión de este libro con la de obras de tendencia más espiritualista como las del P. Álvarez de Paz. Aquí también, como en el caso del jesuita francés, la obra discreta de un autor secundario llega a desempeñar un papel importante en un proceso histórico. Un libro como el del P. Rodríguez, ignaciano pero también inspirado en las enseñanzas de los padres del desierto, cumplía con eficacia el papel de contrapeso: la espiritualidad de la Compañía se enriquecía gracias a él con una veta sólida y prestigiosa llegada de muy lejos (el Oriente, la tradición monacal), y la piel y la imaginación que habían sido despertadas por los humanistas del Renacimiento no dejaban de palpitar, pero reforzaban su prudente cobertura, una negra sotana apenas menos austera que un sayal. La mística es el espacio del exceso, el éxtasis inflama el alma y los sentidos. La Compañía, surgida de un incendio interior (las iluminaciones de san Ignacio), encontró, gracias a su firme estructura institucional, la manera de arder en esa lumbre sin quemarse, pero tuvo que ejercer continuamente sobre ella una rigurosa vigilancia, tan estricta que en ocasiones sus llamas soterradas parecían invisibles: sólo se percibían sus efectos (tareas educativas, científicas,

misioneras). Pero hubo un momento en el que la historia permitió a algunos artistas anhelantes de desmesura horadar rendijas a través de las cuales continúa filtrándose ese fuego vehemente que no ha cesado de arder a lo largo de estos siglos.¹ ●

¹ Este texto fue escrito gracias a los auspicios de la cátedra Alfonso Reyes, Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle.

Ciclo Vida Mística

¿Glamour místico o mística del glamour?*

Mtro. Carlos Espinosa, sj**

abstract Espinosa, Carlos, sj. *¿Glamour místico o mística del glamour?.*

Within the Church there are forms of inner spirituality. Outside the Church groups exist representing movements like the spirituality of creation which is characterized by care for the environment. In history there is a decline in the mystic. It was also inhibited. But Rahner thinks that the Christian of the future will be a mystic. Spirituality is incarnated in the world. Are there glamorous lay women who are mystics? Are nuns looking for God or for the glamour of the mystic?



resumen Espinosa, Carlos, sj. *¿Glamour místico o mística del glamour?.* Dentro la Iglesia hay formas de espiritualidad interior. Fuera de la Iglesia, se dan grupos de movimientos tipo espiritualidad de la creación, que se caracterizan por el cuidado del medio ambiente. En la historia se da un declive de la mística. Incluso fue inhibida. Pero Rahner piensa que el cristiano del futuro será un místico. La espiritualidad está encarnada en el mundo. ¿Hay mujeres laicas en el glamour que son místicas? ¿Las monjas buscan Dios, o buscan el glamour de la mística?

* Conferencia tenida el 14.10.04, auditorio Pedro Arrupe, ITESO.

** Arquitecto, Univ. de Nuevo León, en Monterrey. Estudios especiales de Espiritualidad Ignaciana, Centre Sèvres de París, y Univ. Comillas Madrid, carlosegmx@yahoo.com.mx

¿Cómo surgió el título de este espacio de reflexión? Hace cinco años regresaba de mis estudios en el *Centre Sèvres* de París, y encontré al P. Javier Saravia, nuestro Asistente de Pastoral en ese tiempo, y, de pronto, me pregunta ¿Cómo va el glamour místico? No recuerdo exactamente qué le contesté, pero ahora, ciertamente, me dio pie para titular lo que quiero compartir con Ustedes esta noche.

¿Por qué el nombre de glamour místico?

Primeramente, porque se trata de un título sugerente, ya que al escucharlo, uno se pregunta de inmediato ¿Cómo se compaginan la mística y el glamour? La palabra glamour nos suscita la idea de lo sofisticado, de lo *hollywudesco*, de las “elegancias”; pero también de lo fascinante, de lo *numinoso*. El numen es la inspiración del artista y del poeta. (Mircea Eliade: La obra de Dios es fascinante). Por otra parte, lo místico nos invita a lo religioso, a la contemplación y al misterio de Dios.

Ahora bien, deseo compartir con ustedes la experiencia personal en el terreno de la vida espiritual y de la oración, y, asimismo, ayudarnos a contestar preguntas que constantemente nos hacemos: ¿Cómo ubico a Dios en mi vida? ¿Cómo podremos hablar de Dios a la gente de hoy? ¿Cómo crear espacios de espiritualidad actualmente?

Contexto de una nueva religiosidad

Estamos ante un panorama de una nueva religiosidad; parodiando al P. Pablo Humberto Posada, S.J.: “*No estamos ante una época de cambio, sino en un cambio de época*”. En el campo de la espiritualidad, también estamos asistiendo a ese cambio: Dentro la Iglesia se van adoptando formas de religión interior, como la de los Trapenses que promueven lo que llaman ‘la oración centrada’ que se basa en una obra medieval intitulada *La Nube de lo Desconocido*, la inclusión de técnicas orientales en la oración, como lo ha sido el *Sadhana* de Tony de Mello. Por otra parte, se da un gran auge a Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio en todo el mundo, así como la novedad

de los *Ejercicios Espirituales* en la vida ordinaria. Además el uso del *eneagrama*, como herramienta psicológica.

Fuera de la Iglesia, se dan grupos de movimientos que se agrupan como ‘espiritualidad de la creación’, como el llamado de la ecoespiritualidad, que se caracteriza por el cuidado del medio ambiente. También se pueden incluir aquí los movimientos de La Nueva Época (New Age), y otra serie de grupos gnósticos, y el auge en la práctica ZEN.

El declive de la mística y de la contemplación

Al abordar el tema de la espiritualidad, hemos de ser conscientes de cómo en la historia de la Iglesia, se da un declive del aspecto místico. Thomas Keating, abad Cisterciense de los EE.UU., en un resumen de la historia de la contemplación, cita diversos motivos que influyeron en este hecho de descrédito de la contemplación: El enfrentamiento de la Iglesia establecida con el Quietismo de Miguel de Molinos (1628-1696); el Determinismo: el ser humano esta predestinado, y poco puede hacer para cambiar esta condición; la sobrevaloración de las visiones privadas; el confundir la contemplación con fenómenos de levitación, estigmas, y el hablar en lenguas; la desfiguración de los místicos y el equiparar la mística con un ascetismo divorciado de la realidad.

Podríamos también decir que la mística fue inhibida durante tres siglos en la Iglesia. Independientemente de que encontramos muchos místicos, aun después del florecimiento en España con San Juan de la Cruz (1548-1591) y Santa Teresa de Jesús (1515-1582), todo aquello que no fuera institucional, quedaba bajo sospecha. Curiosamente el mismo San Ignacio (1491-1556), en los *Ejercicios* nunca habla del Espíritu Santo. Cuando invita a hacer los tres coloquios, el primero es a Nuestra Señora, el segundo al Hijo y el tercero al Padre, nunca sugiere alguno al Espíritu Santo. Sólo en el coloquio de la Encarnación (Nº 109 de los *EE*), por la misma materia que esta tratando, nos propone “hablar a las tres Personas divinas”. Y en las *Constituciones*, desde el principio insiste en la ley de la caridad que el Espíritu Santo infunde en los corazones, y no deja de repetir que todo se haga bajo la inspiración del Espíritu.

¿“El cristiano del futuro o será un místico...?”: Karl Rahner

En los años 50s, Karl Rahner publicó en *Escritos de Teología*, un artículo intitolado “La espiritualidad antigua y la actual”. En él nos habla de cómo la espiritualidad del futuro ha de conservar los valores de la tradición, pero a la vez ha de mantenerse en una relación llena de vida con el pasado. Menciona tres notas características de esa espiritualidad del futuro:

- 1.- La experiencia del Dios incomprensible.
- 2.- La vida temporal y el servicio al mundo como espiritualidad.
- 3.- La nueva ascética de los límites que uno ha de imponerse a sí mismo.

La más importante y que más se ha retomado en muchos ámbitos católicos es la primera, y nos dice que para esa relación personal con Dios, se necesita una iniciación en la experiencia religiosa, en la que uno mismo ha de ser su propio *mistagogo* (Quien te inicia y te conduce en los misterios y en los ritos). En este marco de referencia, y para aclarar esa relación personal con Dios, afirma: “Cabría decir que el cristiano del futuro o será un místico, esto es, una persona que ha experimentado algo o no será cristiano...”

En el apartado de la vida temporal y el servicio al mundo como espiritualidad, aclara que *la vida mundana*, vivida hondamente y sin reservas, es ya un elemento de espiritualidad ya que Dios ama al mundo mismo, le da su gracia y no siente envidia de él como quien le hiciera competencia.

Finalmente, respecto a la tercera característica nos dice: “La ascética... hoy tiene más bien el carácter de la libertad responsable ante el deber”. Esto es, los límites que uno se impone a uno mismo, no pueden ser reducidos a un esquema institucional, sino que han de incidir en la práctica más radical de la ascesis cristiana: La participación en la muerte del crucificado.

Una espiritualidad encarnada en el mundo

San Ignacio escribe sus *Ejercicios* siendo un laico. Dios le da, gratuitamente, iluminaciones e inspiraciones especiales, aunque todavía no sea ni religioso, ni sacerdote, y esto es una dimensión muy importante en la espiritualidad del fundador de la Compañía de Jesús. En esta historia se registra que en los Generalatos de San Francisco de Borja (1565-1572) y Everard Mercurian (1572-1580), se caracterizaron por un aumento en las meditaciones reflexivas y con más contenidos ideológicos respecto a la oración afectiva, mística y contemplativa de la tradición ignaciana. Se luchó contra la corriente místico-afectiva, y prevaleció el miedo a que se impusiera la mística en la Compañía.

El Directorio de los Ejercicios Espirituales de 1559, redujo la “aplicación de sentidos” a una meditación intelectual, y consolidó la tendencia a minusvalorar la tradición afectivo-mística y subordinarla a una corriente ascética y voluntarista. Por otra parte, los jesuitas insistieron más en la Meditación de las Tres Potencias (entendimiento, memoria y voluntad) que aparece desde el primer ejercicio de meditación sobre Los Tres Pecados (Nº 45). De esta manera, se perdió en buena parte la síntesis espiritual intramundana de la experiencia ignaciana.

Ahora bien, Ignacio de Loyola, en los umbrales de la modernidad, asume la tradición mística cristiana y le da una nueva orientación mundana y militante. Hay que tener experiencia de Dios en el mundo. Hay que “encontrar a Dios en todas las cosas”. Se trata de contemplar el mundo y ver en él la acción de Dios (*Contemplatio ad amorem*, EE. 230-37), e Ignacio afirma tajantemente que todo cristiano puede tener experiencia de Dios y que la mística no es un monopolio de los contemplativos y eremitas.

En las imágenes que presento hay monjas y laicas. ¿Quiénes son las del más estupendo glamour? ¿Cuáles son místicas? ¿Se conllevan glamour y mística? ¿Las laicas en lo profano son en realidad místicas? ¿Las monjas buscan en realidad a Dios, o buscan el glamour que corresponde a quienes buscan a Dios? ¿Todo es claro, o san Pedro nos tiene sorpresas? ●

El Barroco y los jesuitas. Las formas vibrantes del manierismo y del barroco son mucho más que el testimonio de una corriente estilística: fueron los signos de un sistema de comunicación de alcances planetarios; aspiraban a ser la voz de todo un proyecto de civilización. El destino de la Compañía de Jesús estuvo íntimamente ligado al suyo; la orden no llegó a establecer con ningún otro modelo cultural un vínculo tan hondo y estrecho. ¿Cómo pudo un lenguaje estético convertirse en cauce expresivo del más esencial de los fundamentos de la institución: la experiencia mística de Ignacio de Loyola? ¿Cómo llegaron las llamas de la cueva de Manresa a los muros de Tepotzotlán?

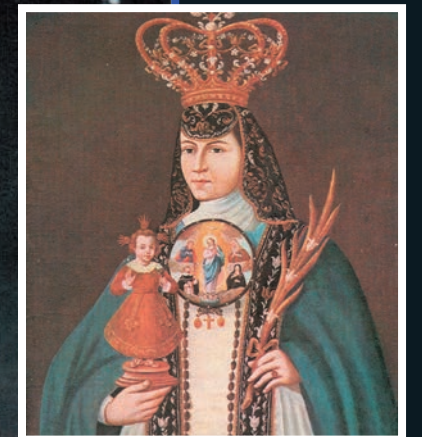


Tepotztlán. La estética que los jesuitas impulsaron a lo largo de nuestros siglos del oro puede hoy deslumbrarnos. Hoy no percibimos más que fragmentos dispersos de algo que fue una vez un discurso coherente, una dramaturgia capaz de involucrar a todas las potencias del alma y del cuerpo.





Mística del glamour. ¿Cómo se compaginan la mística y el glamour? La palabra glamour nos suscita la idea de lo sofisticado, de lo *hollywudesco*, de las “elegancias”; pero también de lo fascinante, de lo *numinoso*. El numen es la inspiración del artista y del poeta. (Mircea Eliade: La obra de Dios es fascinante). Por otra parte, lo místico nos invita a lo religioso, a la contemplación y al misterio de Dios.

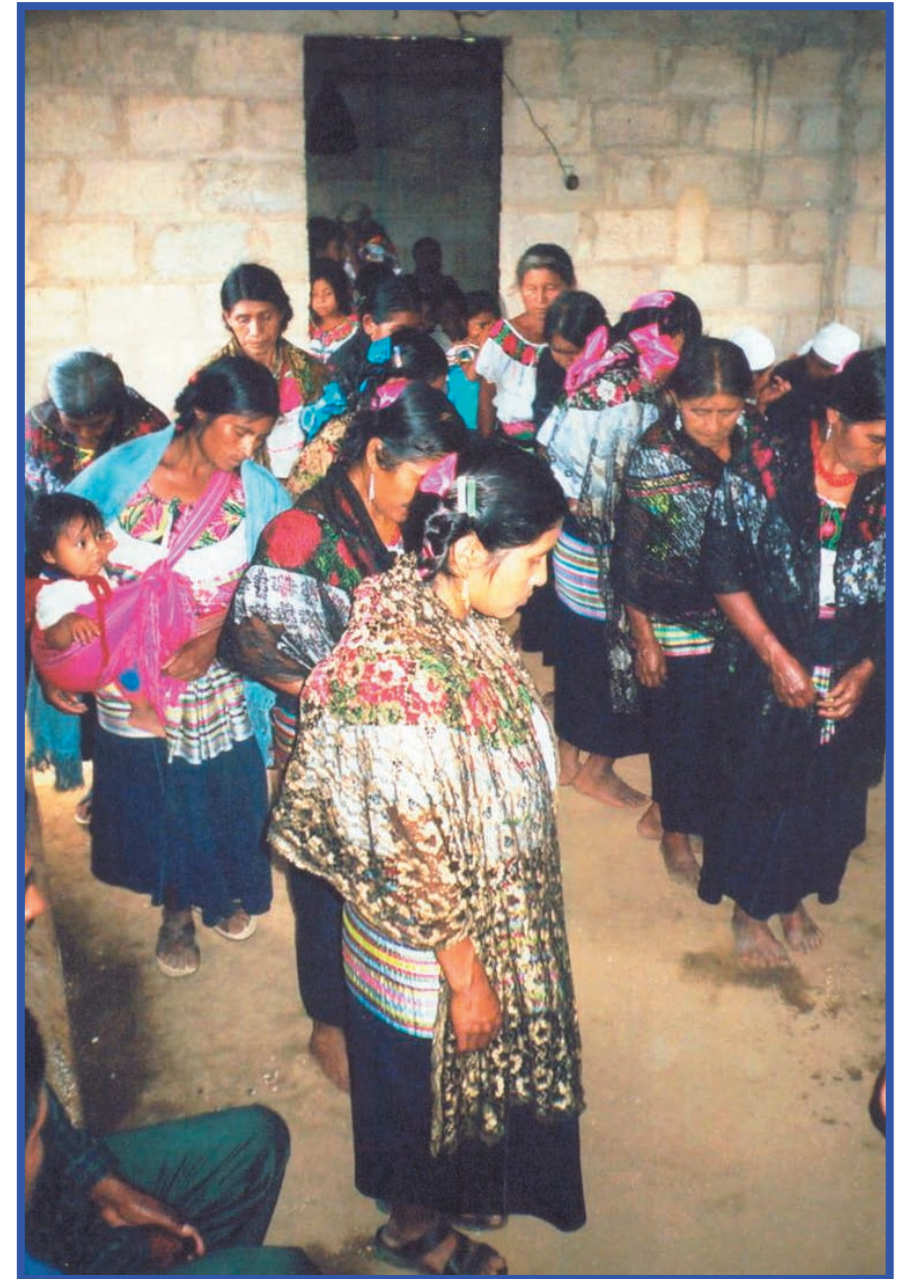


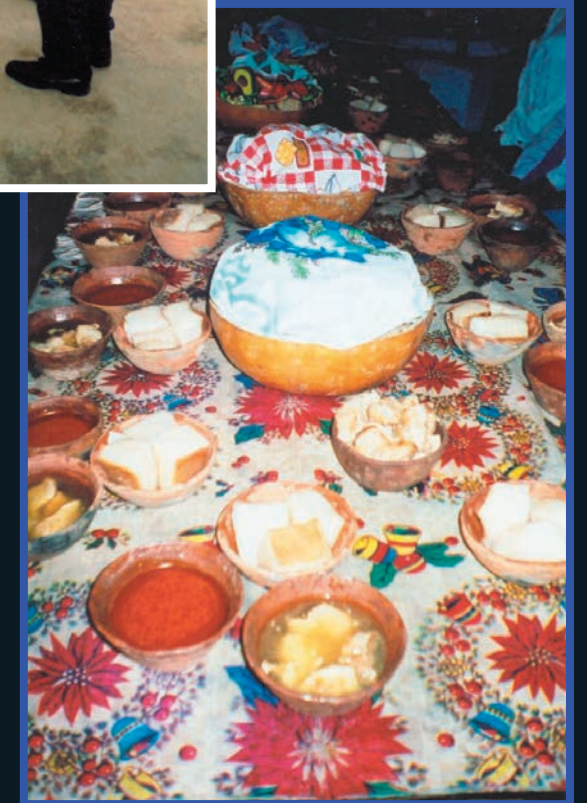


Glamour místico. En las imágenes hay monjas y laicas. ¿Quiénes son las del más estupendo glamour? ¿Cuáles son místicas? ¿Se conllevan glamour y mística? ¿Las laicas en lo profano son en realidad místicas? ¿Las monjas buscan en realidad a Dios, o buscan el glamour que corresponde a quienes buscan a Dios? ¿Todo es claro, o san Pedro nos tiene sorpresas?



Experiencias profundas en otra cultura ...Llega el Capitán con su casaca roja, su paliacate blanco adornado en sus cuatro puntas que le cuelgan por la espalda. El sombrero, que es nuevo, adornado con listones rojos largos. El vestido de fiesta muestra el estado de ánimo del Capitán que es de alegría, ya que es copartícipe de la fiesta con Nuestra Señora Santa Ana.



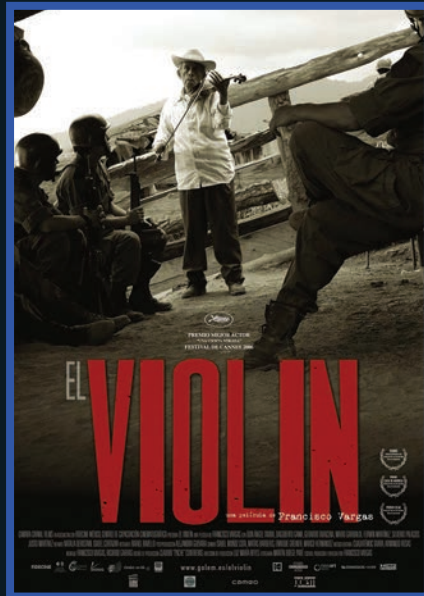


Lo sagrado. Para entender la particularidad de la cosmovisión tseltal, sagrada e indivisa, tenemos que hacer hincapié en el rasgo particular de que no hay actividades que sean sólo culturales, sólo financieras o sólo religiosas. En todo lo que hacemos, vivimos, pensamos y percibimos, estamos en medio de lo sagrado.



Fiesta Tseltal. La cima de la fiesta es cuando la esposa del Capitán besa las banderas en su casa. Este momento del descenso de la Santa Patrona lo aprovechan para cambiar a la imagen de ropa. Algunas personas devotas le regalan ropa nueva, siempre por un favor recibido. Preparan una mesa con dos manteles donde colocan la imagen y le ponen una enramada para señalar que la santa quiere participar de la fiesta. Arreglan cuatro floreros; traer las flores es una de las tareas de los cuatro Capitanes, como muestra de su actitud: corazón florido, corazón en fiesta. El tseltal usa la abstracción simbólica más que la racional. Al pie de la santa colocan un platito para recoger limosnas, pues más de una persona viene a rezarle a la Santa Patrona para aprovechar su presencia aquí en la tierra.





El violín es una película íntegra, comprometida, sin falsas complacencias, que impacta por la precisión, la sobriedad y el realismo de su historia. *Luz silenciosa*, de Carlos Reygadas, premiada en Cannes y en La Habana, nos acerca al misterio de la libertad humana y a la capacidad de trascender en una entrega de amor y sacrificio hasta el abrazo compasivo de Dios. *En el gran silencio* somos llevados a la contemplación, la meditación, la paz, la comunión; a hacer desde la pantalla una experiencia del Espíritu.

Ciclo Vida Mística

*Experiencias profundas en otra cultura**

*Misionero Ignacio Morales Elizalde, sj***

abstract Morales Elizalde, Ignacio, sj. *Profound experiences in another culture.* The author tells of the tseltal (Mayan) rite of the feast of Our Lady St. Ann. He explains who the Captains are, as well as the Mayors and the Main Officials; the meaning of the symbols: *barba de pino*, sleeping mat, candles, incense, *paliacates*, colored threads, walking through the streets, prayers, dances, *luz de ocote*, instruments, procession, drink, food, the blessing of horses, horse races, asking for forgiveness, decoration, the elegance of the colors. The cosmic family is characterized by intersubjectivity which implies transcendence. Everything forms something in common with the Holy Patroness. For us the images of the saints are objects; for them they are sacred subjects. In everything that we do, whether it be living, thinking or perceiving, we are in the midst of the sacred. The tseltal does not accept the dualistic division of the sacred and the profane in reality. The feast is very structured. Each person has his or her own function.



resumen Morales Elizalde, Ignacio, sj. *Experiencias profundas en otra cultura.* El autor relata el rito tseltal (maya) de la fiesta de Nuestra Señora Santa Ana. Explica quiénes son Capitanes, Alcaldes y Principales; el significado de los símbolos: barba de pino, petate, velas, incienso, paliacates, hilos de colores, el caminar por la calle, rezos, bailes, luz de ocote, instrumentos, procesión, bebida, alimentos, bendición de caballos, carrera de caballos, el hecho de pedir perdón, el adorno, la elegancia el colorido. La familia cósmica se caracteriza por la intersubjetividad, que implica la trascendencia. Todos forman algo en común con la Santa Patrona. Para nosotros las imágenes de los santos son objetos; para ellos son sujetos sagrados. En todo lo que hacemos, vivimos, pensamos y percibimos, estamos en medio de lo sagrado. El tseltal no admite la división dualista de la realidad en sagrado y profano. La fiesta está muy estructurada. Cada uno tiene una función propia.

* Conferencia tenida el 10.11.04, en la Librería del Fondo de Cultura Económica.

** Misionero más de 40 años en Bachajón, Chiapas. Uno de los principales cotraductores, entre jesuitas e indígenas tseltales (varones y damas) de la *Biblia* al tseltal. ignacio_morales@yahoo.com.mx.

El rito tseltal de la fiesta de Nuestra Señora Santa Ana en que participé, es uno de los 30 ritos mayas que actualmente existen en los altos de Chiapas. Los ritos son muy conservadores, sobre todo en lo que se refiere a su estructura. Por ello encontramos huellas de los antepasados, que son de difícil acceso si se buscan por otros caminos. A mi juicio, la clave que nos da acceso a la particularidad religiosa de los tseltales es la intersubjetividad en el sentido en que todos somos sujetos, que no hay objetos en el contexto religioso, según lo entiende Carlos Lenkersdorf en su libro *Los hombres verdaderos*¹ (passim). La experiencia que presento nos abre puertas hacia la comprensión de la religiosidad tseltal. Para mí las imágenes de los santos son objetos sagrados; para ellos son sujetos sagrados. Es una diferencia cualitativa.

Los servidores de los santos

El Dr. Eugenio Maurer en su libro *Los Tseltales*² nos dice quiénes son los Capitanes, los Alcaldes, y los Principales. En el capítulo VI dice así:

“Las tres Fiestas de los Santos Patronos se efectúan siempre en el poblado mismo, pero la gente del Ejido participa también celebrando a uno de ellos cada año. Esto se hace por turno: Guaquitepec festejará, por ejemplo, un año a San Juan y a Santa Ana, y el Ejido a la *Jalalme'tic*; el año siguiente corresponderá al Ejido festejar a San Juan, y al poblado a los otros dos Santos”

1. Los *Kapitanetic*. Los *Trensipaetik* son los sumos sacerdotes, quienes tienen la responsabilidad de las buenas relaciones con el mundo espiritual. Para la celebración de las fiestas de los Santos Patronos, delegan sus funciones en los Capitanes (cuatro para cada Santo Patrono) que son, por decirlo así, sacerdotes por un año. Sobre ellos recae todo el peso de la fiesta desde el punto de vista económico y socio-religioso. Se trata pues, de un cargo oficial impuesto por la

autoridad suprema de los *Trensipaetik*, de quienes hablaré después de haber escrito la función de los *Alkaetik*.

2. Los *Alkaetik* son personajes importantes en el desarrollo de las fiestas, dos del poblado y dos del ejido. A ellos corresponde la responsabilidad de hacer ejecutar las órdenes dadas por los *Trensipaetik*, velar por el orden de la fiesta, y en caso dado, suplir a alguno de los encargados de las celebraciones; a ellos también incumbe la elección de los capitanes. Los *pat'o'tan* o saludos dialogados hacen hincapié en la importancia de este cargo. En la víspera del ayuno de tres días, los cuatro Capitanes bajan de su nicho la imagen de la Santa Patrona. Cuando la imagen está en el nicho, está en el cielo. Para mover la imagen de su nicho a las andas o a la enramada, tiene que haber razones suficientes para hacerlo. El rito es el siguiente: los Capitanes se lavan las manos, se inciensen entre sí desde las rodillas para arriba, en especial las manos, y extienden un petate nuevo en el piso, sobre hojas verdes. Estos símbolos hablan por sí mismos dentro de las culturas indígenas del altiplano: la barba de pino es nuestra agua bendita, el petate nuevo es presencia de lo sagrado que implica la trascendencia que se vuelve participativa. En la participación mutua de los sujetos en los acontecimientos, la trascendencia se hace presente en la relación de sujeto con sujeto. La cima de la fiesta es cuando la esposa del Capitán besa las banderas en su casa. Este momento del descenso de la Santa Patrona lo aprovechan para cambiar a la imagen de ropa. Algunas personas devotas le regalan ropa nueva, siempre por un favor recibido. Preparan una mesa con dos manteles donde colocan la imagen y le ponen una enramada para señalar que la santa quiere participar de la fiesta. Arreglan cuatro floreros; traer las flores es una de las tareas de los cuatro Capitanes, como muestra de su actitud: corazón florido, corazón en fiesta. El tseltal usa la abstracción simbólica más que la racional. Al pie de la santa colocan un platito para recoger limosnas, pues más de una persona viene a rezarle a la Santa Patrona para aprovechar su presencia aquí en la tierra.

Hay tres días de ayuno preparatorio. La víspera del ayuno, después de la cena, cada Capitán prepara todo en su casa: las velas, el incienso, el incensario, los paliacates blancos para la cabeza, en cuyas puntas colocan unos hilos de colores que le llaman “flores”. Envuel-

¹ Ed. Siglo XXI, UNAM, 1999.

² Editado por el Centro de Estudios Educativos, AC, 1984. Pps. 377-386.

ven las velas en paños de algodón hechos por alguna Principal. El adorno, la elegancia, la buena presentación son elementos siempre presentes. Asisten al ayuno unas 25 personas: los cuatro Capitanes y sus esposas, los cuatro Principales y sus esposas, acompañados de algunos papás y mamás de los cuatro Capitanes. Una persona soltera o viuda no puede participar en la vida oficial del Pueblo; como que la persona se complementa con su compañera. Es función de los Capitanes poner barba de pino, velas y flores 12 veces durante el año. Es un año de intensa iniciación, sobre la práctica, para transmitir la cultura tanto a las mujeres como a los hombres. Sigue la Misa, que es el servicio que me piden los Capitanes. Al terminar la Misa, sigue la oración de los cuatro Principales. El rezo es en singular y cada uno lo hace según está acostumbrado. Todos, mujeres y hombres, siguen el mismo esquema. Empieza el rezo el Principal del primer Capitán. Es una presentación personal ante Nuestro Señor; le pide perdón porque es una persona de carne y hueso, es decir, débil y pecadora y su origen es el lodo. Por eso se postra ante sus pies, ante sus sandalias, pero tiene la osadía de golpearle su cabeza, su corazón, y así interesarlo en su rezo. El acto penitencial señala un acontecimiento cuya realización exige tanto el accionar como el vivenciar; por consiguiente, debe haber sujetos agenciales y sujetos vivenciales que se complementen mutuamente. El acto penitencial no se hace de manera unidireccional sino que el verbo es el foco de movimientos bidireccionales donde el acto penitencial y la recepción del mismo se encuentran y complementan en el rezo mismo. Al terminar este acto penitencial, el Principal hace tres veces la cruz al aire, invocando a la Sagrada Familia: Jesús, María y José. Luego se santigua tres veces invocando a la Santísima Trinidad. La expresión mantiene la tradición tseltal de que todos formamos una sola familia, y de esta manera damos expresión a lo sagrado, diferente del misterio tremendo.

La amplitud extraordinaria de la familia no borra el cielo ni niega la trascendencia que, sin embargo, ya no parecen separados de manera radical del más acá, puesto que la familia a la cual pertenecemos se extiende desde acá hasta allá. Dicho de otro modo, la familia cósmica se caracteriza por la intersubjetividad que por sí misma implica la trascendencia. En la participación de los sujetos en los acontecimientos, la trascendencia se hace presente en la relación de sujeto con

sujeto, en esta relación bipolar y bidireccional, en el respeto mutuo y participativo se trasciende de uno a otro. No se trata de una trascendencia unidireccional que nos podría aniquilar porque seríamos meros objetos delante del sujeto único. El Principal queda vinculado al proyecto de un Dios que es comunidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. La participación de todos los sujetos se extiende a todos los acontecimientos. Lo resumo del modo siguiente: Todos somos sujetos aunque de diferentes clases; todos somos iguales; por ello se excluye la subordinación de los objetos-mandados a los sujetos mandones; todos nos necesitamos los unos a los otros para que los acontecimientos se hagan realidad; todos debemos respetarnos mutuamente si no queremos destruir la comunidad de todos y el acontecer de la fiesta misma. Todos forman algo en común con la Santa Patrona como sujeto vivencial de la fiesta.

Modos de estar y actuar de acuerdo (yomolotic) con los demás. Los actores de la fiesta son: cuatro Capitanes, cuatro Mayordomos, ocho Principales mujeres, encargadas de dirigir la preparación de los alimentos; cuatro Principales hombres, y sus esposas que son los Maestrasalas, los encargados de los rezos, saludos oficiales y de todo el proceso meticuloso de la fiesta; yo, el sacerdote, tres Oficiales, dos Musiqueros, cuatro Alcaldes y 21 invitados en cada casa para llevar a cabo la fiesta en común: cuatro señoritas encargadas de acarrear el agua, moler el pinole, el nixtamal, hacer las tortillas y distribuir los alimentos por las casas de los otros actores de la fiesta; cuatro señoras y sus esposos para ayudar en la confección de la comida y cuidar todo; nueve señores para cargar la leña, construir el tapesco (la casa de Nuestra Señora ante la cual la esposa del Capitán besará la bandera, culmen de la fiesta). Todas estas personas se complementan para que la fiesta se lleve a cabo. Hay una jerarquía interna. Al final de la fiesta, el Capitán respectivo mata un puerco grande y lo distribuye a estas 21 personas. Son los invitados para elaborar la fiesta. Aquí no se paga con dinero sino que se dan regalos. Cada Capitán se apalabra con cada una de esta constelación de personas. Eso entra en el proceso de iniciación.

La estructura de la oración es en forma de círculos concéntricos que se repiten, añadiendo algo nuevo cada vez. A todos se nos menciona

en la oración; se pide por cada uno de nosotros como actores: que la Santa Patrona nos cuide de los enemigos de la carne y de la sangre, del alma y del cuerpo; que haya maíz y frijol para llenar el estómago de las señoras y de los niños; que no se tropiecen nuestros pies con las piedras o las lianas. Luego se invoca a los demás santos de la Iglesia local y a los Santos Patronos que están alrededor, por su orden y de izquierda a derecha, y en los caminos que van a San Cristóbal de Las Casas. Involucran a todos los Santos de los lugares por donde necesariamente tenemos que caminar. Luego nos postramos ante la imagen. Esta postración no es una postración ante la Santa Patrona sino que se habla directamente con la Madre Tierra, como con un demiurgo, que es la misma que me encuentro por doquier. Tienen conciencia de la extensión cósmica de la comunidad intersubjetiva que vive y además, representa lo sagrado por dondequiera que miremos o andemos, y en cualquier cosa que hagamos. Lo sagrado nos acompaña siempre, y siempre somos sus acompañantes, ellos usan la palabra *Joy*, que significa compañero. Estamos inmersos en lo sagrado; nunca machetean la tierra ni los árboles; no los convierten en objetos superfluos. Para entender la particularidad de la cosmovisión tseltal, sagrada e indivisa, tenemos que hacer hincapié en el rasgo particular de que no hay actividades que sean sólo culturales, sólo financieras o sólo religiosas. En todo lo que hacemos, vivimos, pensamos y percibimos, estamos en medio de lo sagrado. La cosmovisión tseltal no admite la división dualista de la realidad en dos esferas: la sagrada y la profana. Hay una pluralidad de sujetos: Iglesia y Estado, Capitanes (Iglesia), Alcaldes (Cabildo Municipal, *siquil nah*), pero todos estamos involucrados en hacer la fiesta a la Santa Patrona.

Al principio, en los años sesenta, no entendía este discurso del rezo del Principal. Al ir dominando el idioma tseltal caí en la cuenta de que le hablaban directamente a la Madre Tierra. Tal vez a esto se le pueda llamar animismo, propio de pueblos “primitivos” y a menudo “supersticiosos”, sociedades primitivas. “Lo que aquí se afirma es que además del modelo científico (racionalista, empirista o positivista) de conocer el mundo, hay otras formas de conocerlo”, como afirma Santiago Villaseñor Vega en su tesis. Ellos se hacen responsables de la naturaleza y saben cuidarla, lo han hecho por siglos. Aquí se da un fenómeno acústico muy curioso: cuando en la postración los

Principales hablan en voz alta directamente a la Tierra, uno puede oír indistintamente lo que está diciendo cada uno. Todos hablan, todos escuchan. Es un hablar-escuchar simultáneo. Podemos concluir pues, que todos han actuado como sujetos agenciales. Como tales, están formando una comunidad en que hay consenso. Al incorporarse de la postración que dura su buen tiempo, se dirigen de nuevo a la Santa Patrona para pedirle perdón por si algo se les haya podido olvidar o si no cumplieron cabalmente con algún rito. El único rito que les propuse que dejaran fue el del aguardiente. Estuvieron de acuerdo y año con año renovamos el consenso. Se termina el rezo con las tres cruces al aire invocando a la Sagrada Familia, y otras tres cruces persignándose e invocando a la Santísima Trinidad.

Llevo 36 años de acompañarlos en sus ayunos y sus fiestas, donde me han enseñado su lengua y su tradición. En ningún seminario o casa de formación religiosa se nos enseña la lengua de los autóctonos, tampoco su cultura, su cosmovisión, su concepción de la sociedad, de la política, de la naturaleza. Esta transmisión cultural no se hace a través de las escuelas del gobierno, importaciones bastante recientes donde la enseñanza escolar que se imparte responde al plan educativo nacional sin tomar en cuenta las prácticas y las metas de la cultura tseltal, sino a través del pueblo mismo, que por siglos y de muchas maneras ha hecho que la cultura tseltal siga viva, en medio de una sociedad dominante que hasta la fecha poco ha hecho por entenderla. El desconocimiento, la falta de comprensión y respeto, el frecuente desprecio mezclado con la discriminación y la opresión, han exigido esfuerzos particulares para que la cultura se siga transmitiendo. Es decir, la vigencia de la cultura tseltal no representa ningún problema porque la educación tuvo que encontrar caminos seguros para que el pueblo no la perdiera. Al estar en medio del pueblo, su cultura nos rodea por todas partes. No hay clases formales, la vida en comunidad es la maestra y la vivencia es la que enseña. Es lo que se llama educación informal, con la que he estado comprometido cien por cien en mi trabajo misionero, y me ha dado la oportunidad de ser testigo de los resultados impresionantes e instructivos de esta clase de educación, que en pedagogía catequista llamamos *jtijwanej* (el animador). La comunidad es educadora y a la vez, es educando, y así trasmite la cultura en el contexto intersubjetivo. De hecho, la naturaleza entera está

incluida: animales de la casa (por ejemplo, la bendición al caballo) y del monte, la milpa, las flores y los árboles; piedras, cerros y barrancos; el agua y las nubes; la luna y el sol; la multitud de cosas que llenan la naturaleza están con nosotros: son nuestros *joy*.

Al acabar el rezo dentro de la iglesia, salimos al atrio para distribuir el trabajo correspondiente a cada día. El primer día, traer los horcones del tapesco -que es la casa de la Santa Patrona-, la leña, las hojas aromáticas para envolver los tamales y unas tortillas especiales para la fiesta. Desgranar cinco cestos de maíz para hacer el pinole y el nixtamal, se limpian los frijoles. Es el día de trabajo fuerte. También se ponen de acuerdo en la casa de cuál Capitán voy a tomar mis alimentos. El segundo día, envuelven los tamales, abren los caminos por donde caminarán los Musiqueros y los Oficiales, y nuevamente el acuerdo de la casa del Capitán donde voy a tomar mis alimentos. El tercer día, se para el tapesco. Son tres días de ayuno para prepararse a la fiesta. Los participantes del ayuno son los Capitanes y sus esposas, los Principales y sus esposas. Yo me uno a la experiencia como sujeto agencial en honor de la Santa Patrona, quien recibe nuestro don como sujeto vivencial. En la noche del segundo día de ayuno, caminan los tres Oficiales, los dos Musiqueros y los cuatro Alcaldes para ver si ya están preparados los cuatro Capitanes. Se le va a uno toda la noche.

Empieza la ronda a las 6 de la tarde desde la casa del primer Oficial. Se consume una botella de tepache por cada uno de los cuatro Capitanes, con su cajetilla de cigarros correspondiente. Al aceptar este regalo, los Oficiales y los Musiqueros se comprometen a acompañarlos durante los cinco días siguientes de fiesta. Al cerrar el acuerdo, nos vamos a la Iglesia en donde nos esperan los Alcaldes. El jefe de los hacheros invita al primer Oficial a que los visite en la casa del primer Capitán. Hay baile en la Iglesia con su respectiva botella de tepache y cajetilla de cigarros. Al terminar el baile, salimos a visitar a los cuatro Capitanes para ver si ya están preparados. Se anuncia nuestra salida de la Iglesia para la casa con dos cohetes. Al llegar a la casa del primer Capitán Mayor, hay un saludo sencillo y nos instalamos por grupos, en orden descendente. El Maestro de Ceremonias ofrece a uno de los Oficiales o Musiqueros una botella de tepache cubierta con una tela de algodón elaborada para la ocasión por una

Principal. Es una cosa bella la presentación de la botella. Uno de los invitados al trabajo entra al lugar reservado para los que hacemos fiesta en la casa del Capitán, saluda a cada uno de los asistentes y pasa a escanciar el tepache, primero el Oficial, y le dice: “empapa tu corazón”. Y el otro responde: “no sé”, y toma la copita. Luego, con la misma frase ofrece de tomar a la concurrencia, empezando por los demás Oficiales y Musiqueros. No es obligación el tomar. También se reparte una cajetilla de cigarros. Es la dinámica llamada *el club de la copa*. O sea, que un grupo de escogidos se reúne a puertas cerradas, y ahí se acaban una botella tomando todos de una misma copita. Los cuatro Capitanes piden a los tres Oficiales y a los dos Musiqueros que preparen su instrumento para el baile. Cuando ya están afinados, cada uno de los concurrentes pide a Oficiales y Musiqueros que toquen porque quieren bailar. Y empieza el baile. La música tradicional ayuda mucho a la concentración. Cada pieza dura lo que tarda en consumirse un cigarrillo. La pieza es de un solo tema que se enuncia, se desarrolla, y al terminar, empieza de nuevo como tornillo sin fin, no como disco rallado. Eso permite profundizar el tema, una y otra vez. Se alcanza un alto grado de concentración; todo ayuda: la exclusividad del lugar, el ritmo del baile, la repetición prolongada del mismo tema musical. Los que ejecutan la música son actores, esto es, sujetos agenciales; y nosotros, que tenemos la vivencia del baile somos sujetos vivenciales, somos sujetos también por la vivencia del baile. En este primer baile, la esposa del Maestresala nos reparte una infusión caliente de chile endulzado con panela. Todos lo aceptamos para no provocar vergüenza en la Señora Principal. Cuando se acaba la botella de tepache, quien la recibió, la regresa y dice: “Gracias, por Nuestra Patrona”. “Gracias sean dadas a Ella”, responde el Maestresala. Es para hacer referencia a Nuestra Patrona que está presente, como sujeto vivencial de la fiesta. Al acabar el baile, todos agradecemos la pieza tocada y nos sentamos para tomar el *bate’el mats* (pozol) caliente, acompañado con chile preparado y sal. Es una jícara grande de la que todos participamos. Por lo general a mí me toca iniciar. Circula de izquierda a derecha. Sirven la cena en recipientes de barro con frijoles de la olla. Son seis conjuntos de seis recipientes: tres Oficiales, dos Musiqueros y yo. El primer Oficial los reparte en la mesa. Cada uno en su lugar en la mesa, se acerca a cenar. Al acabar la cena se llenan los recipientes de nuevo y se mandan

a las casas de los Oficiales y Musiqueros, y a la casa del Presidente de la iglesia. Se supone que durante la fiesta, uno no puede llevar nada a la propia casa. Al acabar la cena, se reparte otra botella de *chi'il ha'* (tepache) y se sigue la rutina antes de cada baile. Tocan otra vez la flauta, el tambor, el violín y la guitarra por un tiempo largo que ayuda la concentración corporal, sensitiva. Cada uno se despide pidiendo permiso en nombre de la Santa Patrona, y se va a la casa del otro Capitán, donde se repiten los mismos ritos. Al acabar la cuarta casa, nos retiramos a dormir, no antes de ponernos de acuerdo sobre la hora de inicio del rezo al día siguiente en la Iglesia y la reunión en el atrio con Oficiales, Musiqueros, y Alcaldes. Es la media noche.

A las tres de la mañana es el rezo del tercer día de ayuno. Se sigue el mismo orden. Al acabar la oración en la Iglesia, esperamos en el atrio a Oficiales, Musiqueros y Alcaldes. Ya no hay trabajo para los Capitanes sino que se visitan mutuamente en sus casas. Empieza el primer Oficial con el saludo de entrada en la puerta de la casa: “Señor, vengo a saludarte, yo que soy tu hijo”. El Maestro de Ceremonias responde: ¡Está bien, Señor e hijo mío!”. Luego viene el desarrollo de la fiesta. Los Capitanes rodean a los Principales que están hablando, para oír y en su caso, posesionarse de esta sabiduría. Para terminar, el primer Oficial dice: “No nos alarguemos, mi Señor y Padre, pues de nada sirven muchas palabras”, y responde el Maestro de Ceremonias: “Así es mi Señor, e hijo”. Se truenan cohetes. El Maestro de Ceremonias ofrece a uno de los Oficiales o Musiqueros una botella de tepache, que se reparte entre todos. Y se desencadena todo el rito del baile. Hay dos clases de flautas: una pequeña que tiene tres orificios en la parte superior, y otra grande que tiene cinco orificios. En cada casa se sigue el mismo ritmo. Dos botellas de tepache, cajetilla de cigarros, un vaso de atole hecho con pinole y una memelita. Como a las 3 de la tarde se termina el ayuno.

La fiesta está sumamente estructurada. En ella, cada uno desempeña el papel que le corresponde; esto es, cada uno tiene una función propia que lo distingue de los demás y que lo capacita para contribuir al conjunto. Hay una jerarquía interna. Sentado junto a la puerta de entrada está el Maestro de Ceremonias de cada una de las casas de los cuatro Capitanes. Es el encargado de los rezos en la Iglesia, de los sa-

ludos oficiales en toda la fiesta y de dirigir todo el movimiento dentro de la casa del Capitán. Durante los tres días de ayuno trae colgado el Rosario, como gran Sacerdote de la Comunidad. Es el Anciano. Luego, también en orden estricto se sientan los Capitanes. Con esta descripción entendemos mejor el modo tseltal de hacer las cosas y de comportarse al desempeñar una pluralidad de funciones; a nadie le toca la sola función de mandar, como tampoco a nadie le toca la sola función de someterse. Todos desempeñamos una pluralidad de funciones, porque a cada uno nos toca una pluralidad de papeles. En esta pluralidad está incluida la Santa Patrona a la que en su oportunidad se menciona como sujeto vivencial. La comida es en común y cada uno tiene su lugar asignado, al igual que cuando caminamos por la calle. Este grupo encargado de hacer la fiesta a la Santa Patrona, es a la vez multifacético en varios aspectos que se dan simultáneamente, y que no se contradicen sino que se complementan. No compiten entre sí. No son objetos.

Al acabar el ayuno nos vamos en silencio a la casa del primer Alcalde del pueblo; se arman las banderas de los Capitanes, cada una es diferente. La bandera con cruz mayor es para el primer Capitán, y así sucesivamente. Revisan la tela de cada bandera y la sahuman. La bandera es un instrumento de poder y de crédito. Todas las personas representan sujetos aunque de diferentes clases. Es la relación entre varios sujetos. Al recibir las banderas de mano de los Alcaldes, los Capitanes se transforman profundamente. Es la vivencia de la inserción en la sociedad intersubjetiva que los transforma. La razón es que tienen la experiencia de que comienzan a hacerse compañeros de la Santa Patrona, cuya bandera llevan en sus manos. Es el inicio de un camino que culminará cuando la esposa del Capitán bese la bandera de Nuestra Señora Santa Ana. De allí en adelante, los Principales los tratan con gran respeto. Los Alcaldes se convierten en su *guardia de corps*. Nos vamos a la Iglesia con las banderas empuñadas por los Capitanes. De camino a la Iglesia truenan cohetes a intervalos para avisar al pueblo. Las campanas de la Iglesia tocan arrebató. La investidura de los Capitanes es un momento solemne. Entramos todos a la Iglesia y se dejan las banderas en las esquinas del Presbiterio. Antes de salir, los Capitanes nos invitan a cada uno a comer en la casa del primer Capitán. Salimos en procesión: primero el dueño de la casa a

donde vamos seguido de los Oficiales, los otros tres Capitanes y los dos Musiqueros; cierran el grupo los cuatro Alcaldes. Antes de entrar a la casa, hay un saludo oficial dirigido por el primer Oficial, que es respondido por el Maestresala. A la mitad y al final del saludo, estallan los cohetes. Entramos a la casa y saludamos al Maestro de Ceremonias. Se sigue el rito de la escanciada y vuelve a empezar el baile. Al terminar, el Maestro de Ceremonias nos dice que descansemos, nos ofrece agua en una jofaina para lavarnos las manos y enjuagarnos la boca; y nos sentamos a comer cada cual en su lugar. Tomamos pinole disuelto en agua con su memelita. El Maestro de Ceremonias prepara 36 recipientes de barro con frijoles de la olla. Al acabar de comer, se llenan otra vez los recipientes de barro y se mandan a las casas de los Oficiales, Musiqueros, y a la del Presidente de la Iglesia. Nos enjuagamos la boca, se reparte otra botella de tepache con su cajetilla de cigarros y el estallido de cohetes. Bailamos. Los Capitanes nos reparten por grupos para cenar en sus casas sin más ceremonia: tamales, puerco cocido en caldo enchiloso. A las siete de la noche nos reunimos en el atrio de la Iglesia para empezar los Maitines, que consisten en visitar a los Alcaldes y Capitanes, y se terminan visitando a la Santa Patrona en la Iglesia. Se junta buen número de gente: 16 hacheros, pues caminamos ya de noche, los Capitanes, los Oficiales, los Musiqueros y los Alcaldes, más las personas que quieran acompañarnos. Los Oficiales tocan el tambor y la flauta grande, de sonido profundo; los Musiqueros, el violín y la guitarra.

El conjunto es piramidal y estructurado internamente con funciones bien determinadas: los hacheros iluminan el camino con la luz de ocote. El primer Oficial es el que manda; los Oficiales y Musiqueros ven que la fiesta camine y tocan sus instrumentos; los cuatro Capitanes cuidan la alimentación, invitan a tocar, a bailar, a salir de la casa, y guían la procesión de casa en casa; los cuatro Alcaldes cuidan el orden; los cuatro Maestresalas hacen los saludos oficiales, distribuyen las bebidas y los alimentos. Todos son corresponsables de que la fiesta de la Santa Patrona se lleve a cabo. Empezados los Maitines no hay nada que los pueda interrumpirla, ni la lluvia torrencial.

El primer baile es en la Iglesia. Al acabar, el jefe de los hacheros invita al primer Oficial para que dé comienzo a los Maitines. En cada

casa se sigue el mismo esquema, y los mismos saludos oficiales. Es un modo de hacer que perdure la tradición de los mayores, pues los Capitanes una sola vez en su vida tienen el cargo de Capitanes, y es su oportunidad para la iniciación. Lo que aprendan ya es suyo. Al cumplir con todos los cargos de la comunidad, entran al grupo de los Principales. Los Maitines se terminan en la Iglesia. Descansamos lo que queda de la noche.

Ya de día, empezamos las *Vísperas* con un baile en la Iglesia donde han estado las banderas. Al acabar el baile, nos invitan los cuatro Capitanes para que los visitemos en sus casas. Llevan sus banderas correspondientes. Salimos hacia la casa del primer Capitán Mayor en la formación acostumbrada. Antes de entrar a la casa, suben las cuatro banderas al tapesco y las amarran en cada una de las esquinas de la plataforma del tapesco. Prenden cuatro cohetes y dirigen las cruces hacia donde se pone la luna, donde se pierde la luna, pues en esa dirección está perdida la imagen auténtica de la Natividad de Nuestra Señora, donde se la llevaron –robada– los cancuqueros.

Al subir las banderas en la parte superior del tapesco, se convierte éste en la casa de Nuestra Señora Santa Ana. En el tapesco está presente la Santa Patrona. El maderamen que forma el tapesco fue cortado un mes antes y lo trajeron el primer día del ayuno, cargado en hombros para que no se golpeará. Sembraron los cuatro horcones profundo en la tierra. Los horcones, las escaleras, la plataforma hecha con carrizos se afianzan fuertemente con lianas o hilo de plástico. Casi nunca se utilizan clavos. Después de la fiesta no ocupan para nada el maderamen, lo dejan para que ahí se pudra; también fueron sujetos coparticipantes de la fiesta. Adornan el barandal de la plataforma con ramas de pino. A la plataforma le ponen una alfombra de juncia fresca. Al llegar a la casa del primer Capitán Mayor, ya no hay saludo oficial. Cada uno de nosotros lo saluda con leguaje apropiado de la fiesta: “Vine Sr. Don.” Al sentarnos en nuestro lugar en la casa, nos dice el primer Capitán que va a bañarse y revestirse su casaca roja de Capitán. Y desaparece mientras nosotros desayunamos. En las fiestas patronales, el Capitán es el que proporciona el alimento, y nosotros tenemos la vivencia del comer. En español suena raro, pero en tseltal hay dualidad de sujetos.

La comida es abundante: primero dan un pinole con su memelita. El recipiente viene envuelto en una tela de algodón. Así se muestra el estado particular de alegría y contento. Después, el atole en una jícara, con un chorrito de chile. Mientras tanto, los Alcaldes ayudan al Maestresala a preparar la mesa, donde colocan sus bastones, dos recipientes con tamalitos cocinados el día anterior, recipientes con carniatas de puerco, y prepara tres recipientes de barro con caldo enchiloso, trozos de puerco cocido y pedazos de grasa de puerco. Lo colocan en forma triangular. El conjunto da la impresión de abundancia, de la bendición y cuidado que tuvo Santa Ana con el Capitán. Todo el arreglo de la mesa es artístico. Se come solo lo que se necesita. Luego el Maestresala lo da para llenar nuevamente, y a la hora del baile lo manda a las casas de los comensales por medio de las señoritas que colaboran en la casa. Ésta es una experiencia profunda de compartir. Se repite la rutina: dos botellas de tepache con sus cajetillas de cigarro, los cohetes; el prepararse para comer, es decir, lavarse las manos, enjuagarse la boca, etcétera. Llega el Capitán con su casaca roja, su paliacate blanco adornado en sus cuatro puntas que le cuelgan por la espalda. El sombrero, que es nuevo, adornado con listones rojos largos. El vestido de fiesta muestra el estado de ánimo del Capitán que es de alegría, ya que es copartícipe de la fiesta con Nuestra Señora Santa Ana. La ropa sirve de puerta que se abre para que entremos en el nivel del corazón. La ropa se ve, mediante ella la conciencia que tiene el Capitán de sí mismo, se expone a la vista. Estas cosas visibles no se ponen para esconder aquello que no queremos mostrar. La ropa no es disfraz sino que, en cuanto cosa visible, es un canal que nos conduce al nivel de lo que no vemos, pero que sí palpamos de corazón a corazón. Por ello, la dimensión de la conciencia que tiene el Capitán de sí mismo se capta por las reglas de la percepción estética, de todo aquello que es considerado como bello.

Al acabar la segunda botella de tepache, nos vamos a la casa del segundo Capitán Mayor, donde se instala la bandera de éste y la del segundo Capitán Menor. En la casa del primer Capitán Mayor se colocan las dos banderas. Así queda instalada la casa de la Santa Patrona en las casas de los Capitanes Mayores. Todo está preparado para el siguiente paso, que es el más importante: cuando las esposas de los Capitanes Mayores besan las banderas. El último desayuno se toma en la casa del segundo Capitán Menor.

Bendición del caballo. Mientras tanto, en el patio de la casa de cada Capitán, los ayudantes invitados ensillan un caballo que bendice la Principal; después se santigua y hace la señal de la cruz sobre el caballo, al que le da un poco de sal. Esta es la oración:

“Señor Nuestro Jesucristo, te pido que perdones al hijo del Señor Santiago (es decir el caballo). Que el hijo del Señor Santiago reciba la protección contra el enemigo de su sangre, contra el enemigo de su lodo (cuerpo). Que donde quiera que vaya y donde quiera que salga, su corazón saboree el pasto y la hierba... que sienta desde lejos la presencia del lodo profundo. Que no caiga nunca en sitios pantanosos... que tampoco caiga o se despeñe en un precipicio... ni en sus salidas, ni en sus entradas... que no tropiece en los lazos del santo Cerro... del Santo *Ajaw*. Que no tope con el enemigo cuando salga y cuando viaje... Oh Dios y Señor Nuestro, que engorde y crezca... ante tus pies y ante tus manos.”

Le promete flores y ayunos a fin de que se digne protegerlo para que no derribe al Capitán en los que lo cabalgan.³

En el contexto tseltal de la intersubjetividad, no sólo los santos y las demás personas esperan que las tratemos como sujetos-compañeros, sino también a los animales. Para la Principal, el caballo no representa sólo un animal que no sabe nada, ni objeto mudo, dócil y manipulable. Todo lo contrario, es compañero-sujeto de la fiesta porque si no le ayuda al Capitán, no anda la fiesta. Por ser compañero hay que dialogar con él.

Si santos, personas y animales participamos juntos como iguales en la fiesta, cada uno tiene sus obligaciones, cada uno debe cooperar con lo que le corresponde hacer en la fiesta. El caballo es pues nuestro compañero, y por ello, no es un “objeto” disponible. Todo esto motiva a la Principal a hablar con el caballo con el que hace fiesta.

Al acabar la comida en la casa del segundo Capitán Menor, se juntan las cuatro banderas y sus respectivos caballos. Al montar al caballo, reciben una segunda investidura; no nada más son los cuatro Capita-

³ Cfr. *Los tseltales*. Op. Cit. pps. 299-300.

nes de Nuestra Señora Santa Ana sino que además, de esta manera se consolida la comunidad intersubjetiva a la cual todos pertenecemos: personas, animales... Siempre hay una pluralidad de sujetos cuya participación se requiere para que los acontecimientos se lleven a cabo. Nada ocurre a no ser que varios sujetos se complementen.

Con la llegada de los indoeuropeos, importadores de los caballos al mundo de los tseltales, todos fueron sometidos a la esclavitud: mujeres, hombres, animales, árboles, piedras. Todas las cosas sufrieron la misma suerte porque todos ellos tienen vida (*cuxul*). Todos perdieron la libertad en la cual se ayudaban, se respetaban y se servían mutuamente para convertirse en servidores-esclavos de los nuevos amos cristianos indoeuropeos. La intersubjetividad entre personas y la naturaleza se transformó en una relación sujeto-objeto. A mujeres y hombres, árboles y piedras, a todos los representantes de la naturaleza les tocó la suerte impuesta de convertirse en objetos, de que los degradaran al nivel de objetos, esclavos de los nuevos amos.

Se organiza la procesión. Adelante van los Alcaldes, atrás los tres Oficiales y los dos Musiqueros, y cerrando la procesión los cuatro Capitanes montados en sus caballos y posesionados de lo que representan. Alrededor, un mundo de chiquillos y jóvenes. Hay repique de campanas y cohetes. Dejan los caballos en el atrio de la Iglesia. Adentro, saludan a la Santa Patrona. Ensayan con los Alcaldes la ceremonia para no titubear a la mera hora. Después, a pié, en procesión, se van a la casa del primer Capitán Mayor, para que su esposa bese la bandera.

El patio interno de la casa está lleno de señoras, señoritas y niñas. Todas en gran expectativa. Desde su propia perspectiva, las tseltales están viendo acontecimientos intersubjetivos y los hablantes de lengua española estamos viendo acontecimientos de relaciones sujeto-objeto. Cada uno percibe lo suyo porque está condicionado por su propia cosmovisión, o como dice Santiago Villaseñor, “Los indígenas ven a través de los ojos de su cosmovisión, de su referente del mundo, así como los españoles ven tan sólo a través del cristal que su cultura les facilita.”⁴ Los cuatro Alcaldes abren un espacio al pié del tapesco.

Los tres Oficiales y los dos Musiqueros se colocan cerca. Tocan sus instrumentos. En el lugar de la ceremonia han preparado un tapete de juncia fresca. Sobre ella un petate nuevo. La abstracción tselta es preferentemente matemática y simbólica: La barba de pino es un elemento lustral; el petate, la presencia de Dios Nuestro Señor; el tapesco, la casa de Sta. Ana. Hay diferencias en lo sagrado: los lugares como las cuevas y las Iglesias que sirven para rezar, quemar incienso. La Madre Tierra les proporciona lugares para labrarla, convivir con ella. Todos son sagrados, pero no todos lo son del mismo modo. Las funciones los distinguen y requieren de los hombres respuestas diferentes por su corresponsabilidad de respetarlos.

La esposa del primer Capitán Mayor estaba en esta actitud. De rodillas, con una tela blanca en las palmas de las manos y apuntalada por dos señoras Principales. Los Principales han pedido a la Santa Patrona que le dé tranquilidad y serenidad para este acto en público. La experiencia -única en su vida- de hacer con su Marido -*snuhp sti'*, *snuhp yo'tan*- la fiesta de la Santa Patrona, es una experiencia cualitativa. Indicador de esta experiencia es la densidad en lo que se participa. Saber percibir, ser sujeto responsable con la acción colectiva de los cuatro Capitanes, con un silencio rico que es plenitud. La flor recibe a través del tallo la densidad de la vida que produce la tierra. Son sujetos que actúan y comparten en silencio. En el rito de besar la bandera, la esposa del primer Capitán Mayor se encuentra en una posición característica, porque de alguna manera hace desaparecer aquello que en castellano se llama objeto. Mejor dicho, el rito tselta, a diferencia del rito latino, no tiene objeto que reciba la acción del colectivo de los cuatro Capitanes. La razón es que se construye con dos sujetos, el agencial y el vivencial que se complementan mutuamente. Esta complementariedad es la condición para que el acontecimiento pueda realizarse y, a la vez, nos hace ver la diferencia de concebir acontecimientos. Por un lado, tenemos el colectivo de los cuatro Capitanes en cuyas manos está la toma de decisiones, y que se realizan frente a objetos; por otro lado, vemos la complementariedad entre diferentes tipos de sujetos. En todas las fases de besar la bandera los sujetos colaboran y participan a fin de que se realicen los acontecimientos.

⁴ Op. cit. P.21.

Queman una gruesa de cohetes. Después suben las banderas al tapesco. Los tres Oficiales ascienden por la escalera a la plataforma del tapesco, tocan una pieza. Entramos con los Musiqueros a la casa donde descansa en silencio la esposa del primer Capitán Mayor, junto con las Principales que la acompañaron cuando besó las cruces de las banderas. Saludamos. Los Musiqueros tocan una pieza. Se distribuye el tepache. Esperamos a que bajen los Oficiales para ir todos juntos a la casa del segundo Capitán Mayor, para que su esposa bese las cruces también. Todo sucede exactamente igual que en la casa del primer Capitán Mayor.

Estamos acercándonos al final del día que lleva el nombre de las *Vísperas*. Está por ponerse el sol y se va a acabar la fiesta por este día. Esperamos que bajen los Oficiales del tapesco. Los Capitanes proponen a Oficiales y Musiqueros guardar las banderas, y descansar. Los Principales son religiosos, y por ello, han mostrado la capacidad de integrar en su cosmovisión tseltal la religión católica. Han sabido transformar las estructuras católicas en estructuras que corresponden a la cosmovisión tseltal. Para mí, banderas e instrumentos musicales son objetos que veo con gran aprecio; para los Capitanes, banderas e instrumentos musicales colaboraron –en lo que les correspondió– para hacer fiesta.

El segundo Capitán Menor se quita sus dos paliacates y el Maestresala los extiende en la mesa. Ya para entonces bajaron las cuatro banderas que estaban en el tapesco. El Maestresala las va colocando sobre la mesa empezando por la bandera mayor, las cubre con los paliacates, y las amarra fuertemente con las puntas de los paliacates. Ahí se quedan también los instrumentos musicales. El primer Capitán Mayor nos indica la hora en que empezaremos mañana. Nos retiramos a descansar.

Al día siguiente por la mañana, nos reunimos todos en la casa del primer Capitán Mayor, donde el día anterior terminó la fiesta de *Vísperas*, curiosamente, la gran fiesta. El día de la Fiesta de la Patrona no tiene el esplendor esperado. ¿Por qué? Es algo que ignoro, y que los misioneros siempre nos hemos preguntado.

Los diferentes modos de ver el mundo representan modelos para los miembros de culturas determinadas; modelos de nombrar el mundo y de comportamiento, de relaciones con los demás y con todo el cosmos. Por ello afirmo que con todo esto, creo tocar fondo en la religiosidad del pueblo de Guaquitepec. La intersubjetividad, a diferencia de la visión sujeto-objeto, es patrimonio de los pueblos de la Misión de Bachajón. Como tal, pertenece a pueblos no muy respetados, mal conocidos, dominados, subyugados, oprimidos y discriminados. De ahí el primer reto de conocerlos, de aprender de aquellos a quienes nadie consideró maestros.

Poco a poco van llegando los actuantes de la fiesta en honor de Santa Ana. Van saludando de izquierda a derecha y ocupan sus puestos. Si alguien tiene que dar alguna noticia, la da; se comenta por todos y así, empieza el compartir. Se sigue la misma rutina. Los Capitanes están vestidos con sus casacas rojas. Desenvuelven las cuatro banderas y las suben al tapesco. Ya no sirven tres recipientes de barro sino nada más un recipiente de barro para cada uno, con frijoles y tortillas ordinarias. Cuando salimos hacia la casa del segundo Capitán Mayor, dos banderas se quedan en el tapesco del primer Capitán Mayor y las otras dos banderas se van a la casa del segundo Capitán Mayor. Así visitamos a los cuatro Capitanes. Al llegar a la casa del cuarto Capitán, se juntan los cuatro caballos y las cuatro banderas, para las carreras de caballos que se llevarán a cabo en el atrio de la Iglesia. La Principal bendice al caballo. El espacio de la fiesta se agranda: la pista de carreras, el atrio con bancas para gozar el evento. Se llena de gente menuda y mayores, todos engalanados. En recipientes cubiertos con telas de algodón, los Capitanes distribuyen tepache y cigarros a las personas mayores para que a su vez, distribuyan a todos. Oficiales y Musiqueros tocan sus instrumentos; los Alcaldes cuidan el orden para que los chiquillos no invadan el sitio de las carreras y todo se lleve a cabo con orden. Las señoras se encargan de preparar los recipientes del tepache. Cada uno participa para que cada cual actúe como sujeto agencial, y todos los demás como sujetos vivenciales, con la Santa Patrona. Y termina el día, como el anterior, en la casa del segundo Capitán Mayor. En esta fiesta hay dos días de carreras.

Al acabar en la tarde la carrera de caballos, los Capitanes entran a la iglesia, recogen las banderas y nos invitan a ir a la casa del primer Alcalde para guardarlas. Se sigue el mismo rito que cuando se armaron las banderas. Nos dirigimos a la casa del primer Capitán mayor para cerrar la fiesta. Están las esposas de los cuatro Principales, de los cuatro Capitanes, las ocho Ancianas, y 36 señoras invitadas por los Capitanes. En otro lugar de la misma casa están los señores. Antes de instalarnos en nuestros lugares correspondientes, saludamos a cada uno. Los Capitanes piden a Oficiales y Musiqueros que toquen la música característica de la salida de los Capitanes. Avisa el segundo Capitán Menor que se va a quitar su casaca roja de Capitán. Los dos Maestresalas de los dos Capitanes Mayores extienden el petate y sobre él sus paliacates, y van depositando sus casacas y los listones del sombrero. Los dos Maestresalas hacen un envoltorio de todo y lo dejan en una esquina del petate. Mientras tanto, todos estamos bailando. Y así es con cada Capitán. Mientras tanto, van entrando los nuevos Capitanes que anteriormente fueron buscados por los Alcaldes, según dice el Principal: “Los Alcaldes cuyo pie frío, cuya mano fría lo dejaron todo arreglado.” Es una acción intersubjetiva. Los Alcaldes fueron los sujetos agenciales y los nuevos Capitanes los sujetos vivenciales. Y es que al entrar los nuevos Capitanes, dicen: “*La stonon*” (“Me obligaron”), que es la vivencia de ellos al aceptar ser Capitanes de la Santa Patrona. Nadie puede arrebatar el cargo, pues se ve mal. A lo más pueden solicitar ser Capitán debido a que haberlo sido da buen crédito. El que arrebatara el cargo, quiere ese honor y la ambición puede ser nociva a la comunidad. Después cada pasado Capitán pasa con cada uno de los 65 asistentes -por lo menos-, para pedirles perdón por si en algo les faltó o no cumplió. Eso es para restablecer la armonía si en algo se rompió, porque todos desempeñamos una pluralidad de funciones, a cada uno nos toca una pluralidad de papeles. Todos hablan, todos escuchan a los pasados Capitanes. El hecho de pedir perdón, de reconciliarse, les afecta profundamente, hasta las lágrimas.

Al día siguiente muy temprano, los pasados Capitanes me piden una Misa de acción de gracias, ya que toda la fiesta pasó bien. Al aceptar sus refrescos y cigarrillos, afianzo el compromiso. Todo lo compartí con el grupo. Regresé las botellas vacías, se retiraron los pasados Ca-

pitanes con sus acompañantes. Los nuevos Capitanes hablaron con el primer Oficial para que les midiera el tamaño de las limosnas para la ofrenda. Cada nuevo Capitán le ofreció un manojo de carrizos. Los midió. Me los dio a mí para entregarlos a los nuevos Capitanes para que les quede claro el compromiso serio que tomaban, empezando con el segundo Capitán Menor. Los nuevos Capitanes piden a Oficiales y Musiqueros que toquen música para bailar. Se trata de dar continuidad a la Fiesta de la Santa Patrona para el año entrante. Al aceptarme, aceptan mis condiciones de no beber aguardiente durante la fiesta. En todas las culturas hay principios internos de destrucción, y el trago lo ha sido en la cultura tseltal.

Después, los dos Principales de los cuatro Capitanes tienen su primer saludo oficial ante los nuevos Capitanes. Es para iniciarlos en los usos y costumbres de los antiguos, de los abuelos; para iniciarlos en la vida cristiana de la Iglesia Tseltal. Está dirigido para la instrucción de jóvenes que, en pleno apogeo del mundo de opresión, no pierdan su cultura aunque convivan con la cultura dominante, una cultura indoeuropea. Al acabar el saludo oficial de los Principales, hay otro baile con su tepache, y el convenio con los Oficiales con los Musiqueros y conmigo, para establecer el compromiso de acompañarlos al día siguiente por la mañana en su primera prendida de las doce velas, que es el compromiso para el año siguiente. Este es una manera en que se garantiza la trasmisión de la religiosidad tseltal, por lo que no existe el peligro de su desaparición.

Al día siguiente hay una Misa con los pasados Capitanes a la 3 de la mañana. Ellos ya van solos a poner en práctica lo aprendido durante un año de iniciación. Luego llegan los nuevos Capitanes con sus Principales. Hacen distintos rezos y saludos, mientras tanto, los Oficiales y Musiqueros están en el atrio de la Iglesia tocando. Toda la mañana sigue el rito del ayuno, se practicó los tres primeros días. Después vamos a la casa del primer Capitán Mayor. Cuatro bules de pozol de sabores, cubiertos de diferentes tortillas de maíz. En la mesa está preparada la comida: un recipiente de barro con frijoles de la olla cubierto con tortillas; otro con pipián cubierto con tortillas de huevo refritas en aceite, todo tapado con servilletas de algodón. En ese día de ayuno no acompañan los Alcaldes pero están presentes

los cuatro Maestresalas, los tres Oficiales, los dos Musiqueros, los cuatro Capitanes y los papás de éstos, y en salón aparte, las esposas respectivas. Tampoco hay cohetes. El Maestresalas ofrece al primer Oficial una botella de tepache con su cajetilla de cigarros. El segundo Capitán menor escanció la botella según el rito.

Al acabar el baile, ofrecen al primer ya al segundo Oficial, al primer Musiquero y a mí los recipientes de pozol cubiertos con diferentes clases de tortillas, todos tapados con servilletas. Descubrimos los recipientes, y colocamos las tortillas en las servilletas. El primer Oficial ofrece dos tortillas al segundo Oficial, al primer Musiquero y a mí. Lo mismo hicimos los demás. Yo siento que eso servía no sólo para renovar las fuerzas, sino para reforzar los lazos de convivencia comunitaria, para nivelar la participación de todo ser en la mesa de la creación y de la fraternidad, que es el consumo comunitario y fraternal del producto del trabajo que viene siendo nuestro alimento. El comer no sólo satisface las necesidades vitales sino que lleva a los humanos a hacer comunidad. Lo más noble de la humanidad es el compartir el fruto del trabajo y del sudor de la frente humana. Jesús propone que sea abierta e inclusiva. Este es el nuevo modo de comer que nos propone Jesús. Allí circula el amor gratuito de los cuatro Capitanes, la solidaridad del corazón solidario de los invitados. El primer Oficial y el primer Musiquero me piden que bendiga los alimentos. Después de un tiempo le dije a Don Samuel Ruiz, entonces Obispo Diocesano de San Cristóbal de Las Casas, ahora Obispo Emérito: “Tuve el pensamiento de consagrar esas tortillas especiales de maíz, y los recipientes llenos de pozol”. Y Don Samuel me preguntó: “Y ¿lo hiciste, Nacho?”. Respondí: “No, Señor. No me dio mi teología preconiliar.” Hubiera sido bueno que el en Congreso Eucarístico Internacional de Guadalajara alguien hubiera expuesto la necesidad de una Eucaristía en la Iglesia Tseltal.

Hubo otro saludo oficial entre los dos Maestresalas y dos bailes de las esposas de los Capitanes y Principales. Es una práctica entre ellas el baile pues lo hacen con mucha agilidad. Al acabar el segundo baile se termina la reunión y nos vamos a nuestras casas, resonando todavía en nuestros oídos las palabras del Maestresala:

De qué manera llegó ya el santo día
para el santo temor, para la santa vergüenza
que da gloria a nuestra Patrona.
El Capitán no dejó tirado su lugar
siempre estuvo animoso durante todo el año presente,
uniéndose íntimamente con los Señores Oficiales, y Musiqueros.
Se completaron ya las doce limosnas para todo el año ocurrente.
Fiel con los Señores que él convocó, fiel con los Señores Oficiales;
y así pudo empezar su trabajo.
Ellos, que con su pie frío, con su mano fría, lo dejaron arreglado.
Se fijaron en común para todos los Patronos doce limosnas, doce
barbas de pino,
Un su pie, una su mano, una encargada de hacer el pozol;
No fue causa de vergüenza, o de habladurías para con los Alcaldes.
Su pie frío, su mano fría para dejarlo preparado.
En común vieron por las doce velas, las doce barbas de pino para los
Santos Patronos,
Un su pie, una su mano, una la torteadora:
No que mañana se acabe, se borre.⁵ ●

⁵ Párrafos selectos grabados en la fiesta por el Dr. Eugenio Maurer A., sj. Vaya con ellos mi profundo agradecimiento por el ejemplo de cómo vivir la armonía.

Ciclo Vida Mística

*A la escucha de voces interiores**

*Lic. Alberto Carrasco***

abstract Carrasco, Alberto. *Listening to Inner Voices*. The listener who only experiences passing emotions in music or worldly pleasure is missing the fullness of the experience. Silence is necessary for music to exist, and silence is a language of mystics, and they interrupt it by praising, creating, singing. Listening to music is a way of listening to life. Music and the musician are ways; the message they contain is God.



resumen Carrasco, Alberto. *A la escucha de voces interiores*. El oyente que ante la música solo encuentra emociones pasajeras o placer mundano está omitiendo la plenitud del acto. Es necesario el silencio para que la música exista, y el silencio es una lengua de místicos, y ellos lo interrumpen para alabar, para crear, para cantar. Escuchar la música como un medio para escuchar la vida. La música y el músico son medios, el mensaje que contienen es Dios.

* Este artículo llegó a nuestra redacción el 12.01.08

** Lic. en Diseño por el ITESO, adquireciboinformacion@yahoo.com.mx

Escuchar místicamente la música

De pie, en la cima de algo. El viento trae brisa y refresca el rostro. El sentir de la brisa es el sentir de lo que contiene la brisa, de lo que la brisa es más allá y sin dejar de ser brisa. El viento como metáfora del aliento de Dios. Sentir el viento místicamente. Conocimiento de Dios.

Hay música que ha sido creada bajo influjo divino, y cuya audición requiere el más alto trabajo espiritual; es la música que exige liberación y plegaria, meditación y entrega, revelación y discernimiento. El proceso que va desde el vulgar desinterés hasta el éxtasis musical, es el mismo proceso que recorre el alma desde la apostasía hasta la comunión con Dios. El oyente que abre su corazón y participa de la música está en condición y posibilidad de goce. Existe un debate vigente sobre lo que es la verdadera apreciación musical, debate en el que participan filósofos, sociólogos, psicólogos, musicólogos, melómanos, directores de orquesta y toda clase de virtuosos, aficionados e intérpretes. Hay quienes pretenden señalar que determinada música merece atención y veneración, pero existe también un oyente común que tiene la oportunidad de acceder a la música con los más grandes provechos sin limitar desde antes los alcances de una u otra música. Comparto estas líneas tomadas de un libro sobre historia musical que me dieron gran claridad:

“Adeleció Tchaikovsky de la falta de un mayor conocimiento técnico de las formas musicales, pero en realidad no le hizo falta. Para el oyente medio, el que no escucha técnicamente, sino que abre su corazón a la música y participa de la emoción que ésta puede sugerir, Tchaikovsky es un vehículo perfecto para la transmisión de sentimientos y emociones.”¹

El oyente que solamente encuentra sentimientos pasajeros, está omitiendo la plenitud del acto, para llegar a ella es necesario confrontar prejuicios, y esta lucha es un descubrimiento propio y gradual. Hay

¹ Arturo Manzanos, *Apuntes de historia de la música II*, SEP/SETENTAS, México, 1975.

que evitar el error que lleva a ser dominado por la pasión, seducido por las formas e ilusiones mundanas. Toda apreciación artística requiere un entendimiento auténtico de la belleza, que trascienda el primer sentir o impresión. Trascender la superficie para vivir la esencia bella de las cosas. La música, en su sentido más amplio, se utiliza para esclavizar o para liberar, porque el único opresor y liberador del alma es el hombre ante lo que tiene. La esencia musical habita más allá de los usos humanos, no puede ser poseída. Tiene una muy cercana relación con la poesía, sustancia anterior al poema. Y en su naturaleza es generosa, porque regala su contenido a aquel que sabe recibirlo.

Dios es el mensaje

El símbolo es figura o representación de algo. En un mundo de símbolos cada ente es un mensaje. Y el nuestro es un mundo de símbolos. ¿Cuál es el mensaje de la música? ¿Cuál es el mensaje del hombre? ¿Cuál es el mensaje que se perpetúa a través de los símbolos? Dios es el mensaje. La naturaleza del artista dotado que da forma a los materiales está en transmitir ese mensaje. Llamamos poeta al que forma poemas, y escultor al que elabora esculturas; llamamos arquitecto al que concibe edificios, y danzante al que mueve su propio cuerpo. ¿A quién llamamos músico? Su obra no existe, a menos que alguien la realice y la interprete, no ocupa espacio alguno y aún así logra establecerse en nuestra memoria. Todas las cosas existentes son un medio, la música es un medio, el músico es un medio, el oyente es un medio. Necesariamente todo sirve a un fin, el fin está en los medios. La música es un medio cuyo mensaje es Dios

Johann Sebastian Bach es un nombre que evoca grandeza, sensibilidad y devoción; al leer lo que de su vida nos cuentan los biógrafos, nos llega a través de los siglos un aire de bello misticismo, emparentado al de cualquier abnegado y laborioso predicador:

“Para Bach, la música era un acto de adoración, como si las notas, una vez superado el oído humano, todavía hubieran de continuar ascendiendo a los cielos en una especie de adoración y alabanza armoniosa. ‘El único objeto de toda música –decía Bach a sus discípulos-

*pulos- debe ser la glorificación de Dios y el dulce recreo.’ Al margen de muchas de sus partituras escribió esta dedicatoria: ‘Gloria sólo a Dios’”.*²

Tras la afirmación *Dios es el mensaje en la música* resulta propio subrayar y hacer énfasis en Dios mismo, en el Dios más allá de una teología dada y de cualquier doctrina religiosa, porque ese es el Dios que se manifiesta. El músico actúa poseído por la música, como un medio de la música; y la música como un medio del Dios omnipotente y omnipresente.

*“La sabiduría fue creada antes que todo lo demás;
la inteligencia para comprender existe desde siempre.
¿Quién ha descubierto la raíz de la sabiduría?
¿Quién conoce sus secretos?
Sólo hay uno sabio y muy temible:
el Señor, que está sentado en su trono.
Él fue quien creó la sabiduría.
La observó, la midió
y la derramó sobre todas sus obras.
Él se la dio en alguna medida a todo ser viviente,
y en abundancia a sus amigos.”*³

El silencio. Cerrar los ojos

Escuchar la música como un medio para escuchar la vida, ¿Por cuánto tiempo estaremos oyendo la melodía más bella sin darnos cuenta? La diferencia entre darse y no darse cuenta de algo, entre la necesidad y la sabiduría es quizá una respuesta inexpresable en palabras; frente a lo innumerable existe la razón natural que permite comprender. Quien oye algo habrá de *escucharlo* después. Como dice el discurso de la sabiduría en el libro de los *Proverbios*:

*“Yo amo a los que me aman,
Y los que me buscan,
Me encuentran”.*⁴

² Peter Farb, extraído de *Genios y figuras, Tomo I, Reader's Digest México, 1982.*

³ *Sir 1, 4-10.*

⁴ *Pr 8, 17.*

La sabiduría se muestra también como algo que ha de escucharse. Nos movemos constantemente y día a día el esfuerzo que requiere la serenidad pesa sobre nuestros cansados hombros, porque va exigiendo la renuncia de hábitos y construcciones. ¡Cuánto podemos aprender del monje que se sumerge en la profundidad del estado meditativo y aleja todo ruido mundano! Demostrándonos que la ecuanimidad y el equilibrio son características de un sabio.

“Aunque a su alrededor haya un campamento militar y torres de observación, él (el noble) se queda tranquilo y por encima de las cosas. (...) Si se comporta sin pensar, entonces pierde la raíz; si con agitación, entonces pierde el dominio.”⁵

Un estado aún más incomprensible para el límite humano expresa el libro del Génesis en sus primeros versículos: “...y el espíritu de Dios se movía sobre el agua”. Y el Evangelio de San Juan: “En el principio...” ¿Existía el silencio? ¿Fue sobre el silencio que se creó? ¿Es el silencio algo creado? Como sea, es necesario el silencio para que la música exista.

La música está construida de sonidos y silencios, de la dualidad que comparten en el tiempo. Si Beethoven, el gran genio musical, fue consciente de la oportunidad que la sordera le brindó, es probable que haya alcanzado un conocimiento del silencio superior al de cualquier otro músico. Evidente resulta que tan dramático acontecimiento tuvo consecuencias directas en su arte, la construcción de partituras pasa a un segundo plano frente a la maravilla misma de concebir música en la sordera. Después de la *novena sinfonía* escribió cuartetos de cuerdas, y el comienzo del *Opus 130* deja ver una tendencia al silencio, como si la música en vez de invitar al sonido, invitara al silencio. Romain Rolland, premio Nóbel de literatura, musicólogo, pacifista y biógrafo, escribió sobre el cuarteto *Opus 132*:

“Es uno de los más extraordinarios cuadros místicos que se han pintado en la música. Resulta apenas concebible que se lo incluya en conciertos, pues exige el recogimiento del oratorio, o mejor aún, la

⁵ *Tao Tê Ching*, capítulo XXVI.

concentración de la contemplación solitaria. Podría hallar su sitio en un libro de plegarias.”⁶

El silencio es una lengua de místicos, el monje lo interrumpe para orar y para alabar. Franz Liszt, después de un andar extravagante e intenso, decidió ingresar a la orden franciscana; el Papa mismo fue a escucharlo tocar el piano, y en esta época el compositor volcó su talento a la creación de música sacra; interrumpía el silencio para crear música. La Biblia concede gran valor a la música, y no como un entretenimiento o acompañamiento de menor importancia, sino como elemento integral de ritos, ceremonias y eventos sagrados, por ejemplo, en el primer libro de Samuel⁷, Saúl es “*Atormentado por un espíritu maligno*” y, por consejo de sus servidores, David se presenta ante Saúl porque sabe tocar muy bien el arpa, y “*Cuando el espíritu maligno atacaba a Saúl, David tomaba el arpa y se ponía a tocar. Con eso Saúl recobraba el ánimo y se sentía mejor, y el espíritu maligno se apartaba de él*”. “*Saúl llegó a estimarlo muchísimo y lo nombró su ayudante*”.

Algunas citas que confirman lo dicho: “*David y toda la casa de Israel iban danzando delante de Yahvé con todas sus fuerzas, con arpas, salterios, adufes, flautas y címbalos*”⁸. “*¡Vamos, tráiganme un músico! Y cuando el músico se puso a tocar, el Señor se posesionó de Eliseo*”⁹. “*Los sacerdotes asistían en su ministerio, y los levitas, con los instrumentos de música de Yahvé, que había hecho el rey David para alabar a Yahvé, ‘cuya misericordia es eterna’, y con los que le alababa también David. Asimismo, los sacerdotes tocaban trompetas delante de ellos, y todo el pueblo estaba en pie*”¹⁰. Se incluye también el libro de los salmos, en especial el 150.

Grandes compositores han sido objeto de éxtasis o arrebatamientos violentos; y otros, como César Franck, supieron encontrar una fuente

⁶ *Protagonistas de la civilización*, Tomo 3, Beethoven, Editorial Debate-Itaca, España, 1983.

⁷ *1 Sa* 14, 14-23.

⁸ *2 Sa* 6, 5.

⁹ *2 Re* 3, 15.

¹⁰ *2 Cr* 7, 6.

viva en la serenidad y el recogimiento. Schumann se volvió loco, se cuenta que una nota musical sonaba todo el tiempo en su cabeza y juraba que los espíritus de genios muertos (como el de Schubert) se aparecían para dictarle melodías. Mahler tenía una casa en la que se encerraba para componer, porque sus sinfonías “debían contener el universo”. Se dice que Schubert dormía con los anteojos puestos, ya que las melodías le llegaban todo el tiempo y no quería perder tiempo en buscarlos si alguna lo despertaba por la noche. La ropa de dormir de Johann Strauss (hijo) terminaba llena de escritura musical. Se narra que cuando Tchaikovsky era niño gritaba diciendo ¿Qué era esa música que él escuchaba? Ravel estaba obsesionado con encontrar perfectas melodías y uno de esos hallazgos se convirtió en el célebre *bolero*. Se dice que Mozart siempre estaba componiendo, que desde niño buscaba “las notas que se amaban” y que su oído perfecto le permitía distinguir cualquier nota, cualquier instrumento, cualquier afinación. Beethoven ermitaño caminaba por el bosque, gritaba y cantaba, como si ignorara todo lo demás. Una leyenda sobre Vivaldi cuenta que, mientras celebraba misa, le llegó a su mente el tema de una fuga, por lo que dejó el altar en ese instante y se puso a escribirla; al ser denunciado ante la Inquisición, se le dispensó de officiar misa el resto de su vida.

En una conferencia a la que asistí, el conferencista dijo: “El mejor diseñador es el que tiene las orejas más grandes”, sentencia aplicable a todo músico. Glenn Gould y las *variaciones Goldberg*, Pablo Casals y las *suites para violonchelo* de Bach, Yehudi Menuhin. Devotas y complejas relaciones entre la música y los oyentes, que nos invitan a volver renovados, a poner más atención, a dejar que la música florezca en nuestro silencio.

Fe

En muchas ocasiones ha sido planteado el quehacer del filósofo como un responder continuo a la pregunta ¿Por qué? pero es muy probable que dentro de ese supuesto, la pregunta fundamental de todas las cosas surja como un ¿Para qué? Un *para qué* muy adecuado para aquel que priva de su primacía al racionalismo como nominador de la verdad, y acentúa la sabiduría en los actos. Humildad y

soberbia hay entre las múltiples respuestas que se dan sobre la razón de la existencia, pero aún cuando se tenga concebida una estructura mental sobre el funcionamiento y principios del universo, surge el gran conflicto de resolver el propio actuar individual. Infinidad de argumentos tranquilizan o matizan la inquietud que surge al sentir la desnudez e ignorancia del hombre frente a ese algo que lo ha creado todo. La síntesis de la condición humana se realiza al creer en algo. Las creencias colapsan una y otra vez, cada argumento es destruido muchas veces; pero hay unos argumentos, unos motivos y unas razones que nunca colapsan: esas son las verdades. Quien es capaz de creer en aquello que su ser más profundo y auténtico intuye desde siempre, y lleva esa creencia al plano de su actuar cotidiano, logra cimentar su vida sobre la fe verdadera.

La música expresa fe en la perfección de un universo dado. La idea misma de una música anárquica, sin constancia rítmica, ni armonía sonora, o aún sin una melodía sensata, resulta perturbadora. La fe e incluso la rebeldía del músico tienen su origen en un encuentro; el hallazgo del individuo con el orden, la armonía y la belleza de un sistema dado. Al final esa es la fe en Dios.

La música del período clásico, es decir el paradigmático estilo musical de Haydn y de Mozart, tiene un marcado juicio sobre estas afirmaciones. Para Mozart, la música no debe alterar ni perturbar al oyente. En la creencia del Mozart que se introdujo en la masonería, existen un orden y una razón dada; entender sus leyes y aplicarlas para que el arte tome formas, ese parece ser el deber del artista clásico. Bajo el principio de que tanto la música como el músico son medios, se puede ver siempre más allá de las formas y de los adornos, no tanto porque estos sobren, sino porque el trascender el gusto por ellos, implica llegar al mensaje final.

“La música es la forma más pura del arte y por tanto la expresión más directa de la belleza, con forma y espíritu que son una y simple, a la que no estorban elementos extraños. Parece que sentimos que la manifestación de lo infinito en las formas finitas de la creación es la música misma, silenciosa y visible. (...)”

Por esto los verdaderos poetas, aquellos que son videntes, tratan de expresar el universo por medio de la música.”¹¹

Composición. Sufrimiento y plenitud

Por siglos, incontables personas han leído en el *Eclesiastés*:

“Unos nacen, otros mueren, pero la tierra jamás cambia. Sale el sol, se oculta el sol, y vuelve pronto a su lugar para volver a salir. Sopla el viento hacia el sur, y gira luego hacia el norte. ¡Gira y gira el viento! ¡Gira y vuelve a girar! Los ríos van todos al mar, pero el mar nunca se llena; y vuelven los ríos a su origen para recorrer el mismo camino. No hay nadie capaz de expresar cuánto aburren todas las cosas; nadie ve ni oye lo suficiente como para quedar satisfecho. Nada habrá que antes no haya habido; nada se hará que antes no se haya hecho. ¡Nada nuevo hay en este mundo!

Nunca faltará quien diga: ‘¡Esto sí que es algo nuevo!’ Pero aún eso ya ha existido siglos antes de nosotros. Las cosas pasadas han caído en el olvido, y en el olvido caerán las cosas futuras entre los que vengan después.”

Y las palabras del libro siguen siendo válidas. La pregunta obligada es ¿Si todo ya ha sido qué debo yo hacer? La respuesta es muchas respuestas, tantas respuestas como sujetos las requieran. La creación está renovándose siempre y en eso radica su perfección. Somos seres creados que a la vez creamos cosas nuevas ¿Nuevas para quien?, para *nosotros*, individuos; cada uno de nosotros tiene la necesidad de lo que se reafirma, de lo que se renueva, de lo que vive. Nos enfrentamos al sufrimiento viviendo un estado permanente de crisis, estado que estamos solucionando al ejercer la libre decisión concedida. Somos seres cuyo destino es actuar libremente. Nuestro sufrimiento tiene un sentido que muchas veces no podemos o no queremos entender, buscamos ejercer caprichosamente nuestra *voluntad*, e ignoramos que estamos realizando la *Voluntad* divina. El sufrimiento experimentado es fuente para nuestro gozo. Borges escribió:

¹¹ Obras de Rabindranath Tagore, *Sadhana*, capítulo sobre *la comprensión de la belleza*, Universidad Nacional de México, 1924.

“Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo.”¹²

El artista se debe a su don, transforma y reinterpreta la creación con los materiales que recibe, legando obras abiertas e independientes, que se completan con la invención del receptor. El compositor enfrenta el drama de su existencia, lo vive por sí mismo y después de escucharlo, lo comparte. Un ejemplo de ello son las sinfonías:

“Bruckner dedica el primer movimiento a lo que considera “el drama del conflicto interior con el alma como protagonista”; el segundo movimiento, el adagio, es “el canto de la fe y la comunión con Dios”; el tercer movimiento, el scherzo beethoveniano, representa “la danza de la vida y los goces dentro de la naturaleza” y el cuarto, el allegro final, significa “el triunfo en la lucha decisiva del alma por su salvación y la desaparición de toda oposición”.¹³

Esta concepción sinfónica es similar a la concepción sinfónica de todos los períodos artísticos, y se encuentra en la *quinta sinfonía* de Beethoven tanto como en la *sinfonía* de César Franck. La creación musical a partir de los conflictos del alma, de escuchar la naturaleza misma de la existencia, ha dado origen a obras como los *impromptus* de Schubert y los *nocturnos* de Chopin, o al encuentro entre mitología, misticismo hindú e impresionante colorido orquestal en la *suite los planetas* de Gustav Holst. Beethoven tuvo un padre alcohólico que le causó grandes sufrimientos; es conocido que se quedó sordo y tuvo tentativas de suicidio; también tormentosas relaciones con mujeres y conflictos graves con su sobrino. Schubert fracasó en prácticamente todo. Handel y Bach quedaron ciegos, a este último se le murieron una decena de hijos. Smetana quedó sordo. Joaquín

¹² Jorge Luis Borges, *La ceguera*, de *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

¹³ Arturo Manzanos, *Apuntes de historia de la música II*, SEP/SETENTAS, México, 1975.

Rodrigo fue ciego desde los 3 años de edad. Brahms tuvo que tocar en tabernas cuando era aún pequeño. Saint-Saëns sufrió la pérdida de seres queridos y decidió viajar por el mundo. Ante estos hechos biográficos, surge la imagen literaria que del artista escribió Oscar Wilde:

“Y con el bronce de la imagen del dolor que dura para siempre esculpió una imagen del placer que se posa un instante.”¹⁴

El artista que crea, participa y educa al encontrarse con oyentes; el resultado palpable son las obras creadas, y con esta evidencia puede el artista asombrarse y encontrarse de golpe con la plenitud. Si convincentemente se ha entregado a su misión, sus frutos, por muy doloroso que haya sido el generarlos, cumplen con creces al insertarse y beneficiar el alma de las personas, aunque éstas aparenten ser tardadas en ofrecer su gratitud, como le sucedió a Bizet, que nunca disfrutó el éxito inimaginable de la ópera *Carmen*. Maestro sustantivo, educación verbo, música instrumento. Todo sirviendo al gran dador.

La música como forjadora de virtud

Escuchar con atención es una decisión libre, y por lo tanto, requiere de la voluntad personal. Si queremos recibir la música nos es requerido que demos, lo que nos obliga a ser generosos y poner en práctica nuestros talentos. La audición musical que exige, nos disciplina y nos sensibiliza, haciéndonos sentir la necesidad y el bienestar de nuestra existencia, y de la existencia de todas las cosas. La bella música nos hace ser mejores personas, nos ayuda a hacer mejor las cosas y motiva nuestro espíritu hacia el bien y el correcto actuar. La orquesta nos enseña a creer en el cabal cumplimiento de cada instrumento, sin importar su color, tamaño o carácter. El coro nos enseña a cantar juntos. ¿Cuál es la buena música?, solamente escuchando se conoce la respuesta. La música nos invita a la humildad, porque requiere que nos cedamos humildemente; cuando conocemos en viva carne la

humildad, la vida es infinitamente generosa y permite que lo grande suceda. Significa dejarnos llevar por la música, desaprendiéndonos de nuestros miedos, porque la música auténtica, generosa y bien concebida nos habla de Dios directamente a nuestro espíritu.

“Mi canción se ha quitado sus adornos. No tiene el orgullo de sus galas ni de sus ropajes. Los adornos entorpecerían nuestra unión; se interpondrían entre tú y yo; su tintineo apagaría tus murmullos.

Mi vanidad de poeta se muere de vergüenza en tu presencia. Poeta, dueño mío, me he sentado a tus pies. Sólo quiero que me dejes llevar una vida sencilla y honrada, como una flauta de caña que tú colmarás con tu música.”¹⁵

La música atiende la necesidad real, la necesidad del espíritu. No el oro y la riqueza de este mundo, no la fama y la fortuna, sino el consuelo del que está triste, la compañía y la compasión con el que sufre, el vigoroso ánimo que motiva, la alegría del que trabaja. Es alimento para los sueños que van a realizarse, y aún mejor, es una danza que se funde en el vibrar de las almas amadas ●

¹⁴ Oscar Wilde, *el artista*, de los *poemas en prosa. Cuentos completos*, Colección Austral, Espasa Calpe, México, 2000.

¹⁵ Rabindranath Tagore, *Ofrenda lírica. Obras selectas*, Edimat Libros, España, 2004.

Sobre luz, silencio y cine mexicano

*Dr. Luis García Orso, sj**

I- LUZ SILENCIOSA**



En el largo, pausado y hermoso inicio de *Luz silenciosa* (*Stellet Licht*), la oscuridad de un paisaje en los campos menonitas de Chihuahua va siendo iluminada lentamente por la luz del amanecer, hasta el punto de no dejar más negrura sino el esplendor de una mañana de sol brillante. Luego, una familia menonita, de papás y siete hijos, reza en silencio alrededor de la mesa. Al concluir el frugal desayuno, salen de la casa la madre y sus hijos y, ya a solas, el padre rompe en llanto. El llanto y el dolor de Johan traducen su lucha interior entre dos amores: la de su esposa Esther, a quien profundamente ama, y la de su amante Marianne, a quien cree amar más; la lucha de no saber cómo ser fiel a sus convicciones religiosas, a su familia, a sí mismo; la lucha por encontrar lo que le agrada a Dios, para quien todo amor humano es sagrado, y por ser fiel a su propio corazón y encontrar la decisión que ha de tomar. Y en medio de este conflicto íntimo, las dos mujeres que también son seres humanos que deciden y que aman.

En sus dos largometrajes anteriores, Carlos Reygadas (México, D.F., 1971) ya había explorado de forma provocativa y densa en el conflicto del hombre que se encuentra ante el peso de sus decisiones, su culpa, su arrepentimiento, su trascendencia. En *Japón* (2002), un desolado pintor viaja hasta un lugar no menos desolado de la sierra de Hidalgo con la intención de suicidarse, y ahí se hospeda en la pobre casa de una anciana a quien ‘conoce’ en sentido bíblico y cuya relación redime su fracaso. En *Batalla en el cielo* (2005), el chofer

* Doctor y profesor de Teología. Directivo de OCLACC (Organización Católica Latinoamericana de Comunicación). Miembro de SIGNIS, lgorso@jesuits.net

** Este artículo llegó a nuestra redacción el 14.10.07.

de un general carga el peso de la culpa por la muerte de un bebé secuestrado, y no encuentra cómo expiar su arrepentimiento sino en la fría relación sexual con su esposa y con la joven hija del general. En *Luz silenciosa* (2007), el arrepentimiento y la decisión de un hombre han de abrirse al amor de otro ser que se entrega como perdón, como sacrificio, como luz silenciosa. Esther y Marianne toman su propia decisión personal, pero en medio de ellos, y con ellos, también el Otro en quien creen: Aquel que siempre es luz en medio de nuestra oscuridad, permanente fidelidad en nuestras repetidas infidelidades, perdón gratuito en nuestra culpa, vida eterna en la muerte, paz en medio del dolor humano... “Aquel que hace salir el sol sobre buenos y malos, y manda la lluvia sobre justos e injustos”.

El cine de Carlos Reygadas no es un cine para entretenimiento y diversión, sino para contemplación y reflexión; un cine como arte que invita a estar y trascender. Algunos espectadores optan por salirse de la sala. Con su tercer largometraje, hablado totalmente en un dialecto alemán, Carlos Reygadas ha hecho un cine profundamente religioso en la tradición seguida por Dreyer, Bresson y Tarkovski; religioso no por mostrar estampas de santos o escenas de culto, sino por transparentar a un Dios que siempre está con nosotros y con nuestro mundo, mira con amor nuestra condición humana y no nos abandona, pero nos deja en libertad para construir o no nuestra humanidad; y cine religioso por plantar la vida toda ante el misterio de Dios, con todo lo que esto conlleva de valor, fe, dolor, pasión, sacrificio, hasta que el hombre quede rendido ante el Otro mayor y no reciba más que el abrazo misericordioso de Dios que lo hace trascender su propia debilidad humana y abrirse al sol de cada mañana que se le regala sin merecerlo.

II- EN EL GRAN SILENCIO***

El cineasta alemán Philip Gröning se acercó a los Cartujos en 1984 para proponerles algo atrevido y casi imposible: filmar su vida monacal, y tuvo que esperar 16 años para realizar este documental: *Into Great Silence/ Die Grosse Stille* (*En el gran silencio*). La Orden

*** Este artículo llegó a nuestra redacción el 19.10.07.

de la Cartuja fue fundada en 1084 por San Bruno. El monasterio de La Gran Cartuja, construido en 1688, se encuentra en los Alpes franceses, cerca de Grenoble. Gröning pasó seis meses viviendo en la Cartuja, siguiendo paso a paso la vida de la comunidad, haciendo él solo todos los oficios de una filmación. El resultado final es este extraordinario documental de 2 horas y 42 minutos que nos lleva a la contemplación, la meditación, la paz, la comunión; a hacer desde la pantalla una experiencia del Espíritu.

En la película vamos siguiendo el paso del tiempo a través de las estaciones, de la nieve de invierno al florecer de la primavera, insertos en la vida misma del monasterio por medio de una cámara siempre devota y respetuosa. El gran silencio de la Cartuja se llena de sonidos cargados de significados: la campana que llama a la oración, el tic tac de un reloj, el pasar las páginas de un libro, los cantos gregorianos, el frotar de la tela de los hábitos al caminar, las pisadas sobre las duelas, las paladas en la nieve del huerto, cortar verduras en la cocina, aserrar leños para la chimenea, cortar el pelo con una máquina eléctrica... El silencio nos hace descubrir la vida contenida en todas las pequeñas cosas del día, repleta de sentido para una comunidad de hombres de todas las edades entregados al silencio y a la oración. Quizás también para nosotros, si recuperamos el valor de las cosas más simples del día. Parece que nada sucede, y sin embargo, algo muy grande está sucediendo. La regla del estricto silencio abre un espacio de convivencia fraterna en un paseo dominical de cuatro horas. Entonces los monjes se resbalan por la nieve de una colina y juegan como niños, o conversan libremente sobre los símbolos que nutren su vida de significados. “Toda existencia -dice uno- está construida a través de símbolos y de signos”. La invitación repetida por medio de las campanadas a rezar la liturgia de las horas del día va convirtiendo en liturgia, en adoración, en comunión con Dios y con el mundo, cada tramo de la vida cotidiana. Entonces el tiempo y el espacio de una celda se van colmando de sentido y de eternidad. Para ayudarnos a hacer también nuestra esta experiencia, unos textos bíblicos van guiando el recorrido: “Me sedujiste, Señor, y me dejé seducir” (Jer 20, 7), “El que no renuncia a todo lo que tiene (y va detrás de mí), no puede ser mi discípulo” (Lc 14, 33).

De principio a fin del documental vemos a hombres arraigados en el silencio frente a un Dios que se acerca, que habla, que siempre está presente, que enamora. Cada uno tiene un corazón de discípulo que escucha y va detrás de Él... En confesión de ellos, Dios es todo Bondad, todo Misericordia, y sólo desea nuestro bien y que seamos felices. *En el gran silencio* hacemos la experiencia de que así es para nosotros, de que así es Dios.

III- 2007: EL REGRESO AL CINE MEXICANO Y LA MEJOR MUESTRA INTERNACIONAL ****

Bastaría nombrar dos películas: *Luz Silenciosa* y *El Violín*, para afirmar que el 2007 ha sido un año de notables reconocimientos al cine mexicano. *El violín*, de Francisco Vargas, inició su ronda de éxitos en 2006 y hasta ahora ha acumulado más de treinta premios en festivales internacionales. *El violín* es una película íntegra, comprometida, sin falsas complacencias, que impacta por la precisión, la sobriedad y el realismo de su historia, que transmite la esperanza de los desposeídos, ahora y siempre, aquí y en todas partes. *Luz silenciosa*, de Carlos Reygadas, premiada en Cannes y en La Habana, posee el estilo profundo, austero, religioso de Dreyer y Tarkovski, para acercarnos al misterio de la libertad humana y a la capacidad de trascender en una entrega de amor y sacrificio hasta el abrazo compasivo de Dios.

Pero el despunte del cine mexicano en el 2007 es real porque no se reduce a sólo dos películas, sino a varias más que han llamado la atención muy positivamente: los filmes mexicanos participaron en 230 festivales y muestras internacionales y recogieron 40 premios. Este año se filmaron 70 películas -entre largometrajes y cortos- la más alta producción en México desde 1990, cantidad impresionante si vemos que en 1997-1998 sólo existieron nueve películas. Hasta ahora se han estrenado 43 películas de esas 70. El público mexicano que fue a ver cine nacional creció también con respecto a años anteriores: en 2007 fue de 14 millones de espectadores, cifra aún mínima al saber que hubo un total de 170 millones de personas en las salas de cine del país. La película mexicana más taquillera del año fue

**** Este artículo llegó a nuestra redacción el 01.01.08.

Kilómetro 31 (cinta de terror de Rigoberto Castañeda), que reunió a más de tres millones de espectadores (cantidad muy baja si tenemos en cuenta que la tercera entrega de *El Hombre Araña*, recaudó 380 millones de pesos, seguida por las secuelas de *Shrek* y de *Piratas del Caribe*).

Los largometrajes mexicanos más notables del 2007 recorren temas y estilos muy variados, y se apartan afortunadamente del manido asunto de narcos y barrios tepiteños, en que nos habíamos atascado. La esperanza romántica de personas anónimas y comunes luce en *Párpados azules*, de Ernesto Contreras; un interesante acercamiento a las presiones de dietas, ayunos, apariencias, está en *Malos hábitos*, de Simón Bross; la mirada humorística mexicana sobre la muerte se halla en *Morirse en domingo*, de Daniel Gruener y en *Morirse está en hebreo*, de Alejandro Springall; la mirada homoerótica con influjo del estilo clásico de Bresson, Pasolini y el Indio Fernández se encuentra en *El cielo dividido*, de Julián Hernández; la solvencia narrativa y el retrato creíble de personajes muy humanos en *Más que a nada en el mundo*, de Andrés León y Javier Solar, *Fuera del cielo*, de Javier Patrón, *Dos abrazos*, de Enrique Begné, y *Familia Tortuga*, de Rubén Imaz; el estilo minimalista en homenaje a la nueva ola francesa en *Drama/Mex*, de Gerardo Naranjo; la vuelta a nuestras tradiciones y leyendas en *Eréndira-Ikikunari*, de Juan Mora Catlett; y los documentales vuelven a lucir entre lo mejor de nuestra mirada cinematográfica a la realidad político-social de México en *Los ladrones viejos*, de Everardo González, *La guerrilla y la esperanza*, de Gerardo Tort, y *Fraude: México 2006*, de Luis Mandoki.

Hacer cine en México sigue siendo una inmensa tarea cuesta arriba, bastante desprotegida por la legislación nacional, y a merced de la competencia no equitativa con el cine de Estados Unidos que acapara pantallas, distribuidoras y espectadores. Por ello resulta mucho más encomiable esta vocación de nuevos y talentosos cineastas mexicanos -varios estrenando su primer largometraje- y del público que poco a poco regresa a verse en las pantallas.

Por otra parte, la Muestra Internacional de Cine, que nació en la ciudad de México en noviembre de 1971, llega exitosamente a su edi-

ción número 49 con una excelente selección de veinte filmes que prosiguen su exhibición en el circuito de la Muestra en varias ciudades del país durante el 2008. Elegir ver cualquiera de estos filmes es satisfacción garantizada. Entre ellos descuella el cine latinoamericano con tres ejemplos que giran en torno a la familia actual fragmentada, confundida, distante en la comprensión y la relación de padres e hijos: *La casa de Alicia* (Chico Teixeira, Brasil), *XXY* (Lucía Puenzo, Argentina) y *Quemar las naves* (Francisco Franco, México). Abrazar la realidad de los jóvenes y acompañarlos con afecto en su desconcierto se vuelve la propuesta más constructiva desde la cinta argentina. Pero también en *Solos contra el mundo* (Eytan Fox, Israel), *No quiero dormir solo* (Tsai Ming-liang, Taiwan-Malasia) y *Paranoid Park* (Gus Van Sant, Estados Unidos). Finalmente, dos filmes muy distintos sobresalen en esta Muestra ya de por sí excelente: el retrato frío de la vida en una sociedad comunista con su propio desconcierto de valores, en *4 meses, 3 semanas, 2 días* (Cristian Mungiu, Rumania), y la experiencia espiritual que hace cada espectador, en la pantalla del cine, con el documental filmado en la gran Cartuja *El gran silencio* (Philip Gröning, Alemania-Francia). Con esta magnífica selección de filmes mexicanos y de varios países que nos esperan para este 2008, ¿para qué queremos distraernos en el cine de Hollywood y en los Oscar? ●

De Oaxaca a Chiapas:**Del terror del Estado al reinicio de la guerra****Dr. David Velasco Yáñez, sj***

abstract Velasco Yáñez, David, sj. *From Oaxaca to Chiapas: From State terror to resuming the war.* With this article we finish the analysis of the repression of the teachers' movement and popular movement of 2006. Almost two years away from the events, the movement continues, as the recent labor strike of more than 70,000 professors shows. The recent visit to Mexico of the High Commission of the United Nations for Human Rights marked the indifference of the Mexican State to guarantee and protect the most elemental of rights.



resumen Velasco Yáñez, David, sj. *De Oaxaca a Chiapas: Del terror del Estado al reinicio de la guerra.* Con este artículo cerramos el análisis de la represión del movimiento magisterial y popular de 2006. A casi dos años de los acontecimientos, el movimiento sigue en pie, como lo muestra el reciente paro de labores de más de 70 mil profesores. La reciente visita a México de la titular del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos marcó la indiferencia del Estado mexicano por garantizar y proteger los derechos más elementales.

* Artículo entregado el 11.02.08

** Investigador del ITESO en el Departamento de Estudios Sociopolíticos y Jurídicos. dvelasco@iteso.mx

Con este artículo cerramos el análisis de la represión del movimiento magisterial y popular de 2006. A casi dos años de los acontecimientos el movimiento sigue en pie, como lo muestra el reciente paro de labores de más de 70 mil profesores en demanda a la dirigencia nacional del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), para que expida la convocatoria para la renovación de la dirigencia seccional, la liberación de los presos políticos y la anulación de todas las órdenes de aprehensión que todavía pesan sobre ellos.

La reciente visita a México de la titular del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACNUDH), marcó la realidad de indiferencia y desinterés del Estado mexicano por garantizar y proteger los derechos más elementales. Louis Arbour, abogada canadiense titular de dicha organización internacional, recibió diversos informes sobre la situación que guardan los derechos humanos, entre los que destacan, la militarización y sus consecuencias en la población, los feminicidios y la violencia contra las mujeres, así como los sangrientos hechos de represión que caracterizaron el final y el comienzo de sexenios panistas, como atestiguan los *altermundistas* reprimidos en Guadalajara, los mineros de Sicartsa, en Lázaro Cárdenas, campesinos y mujeres violadas en San Salvador Atenco por policías y, sobre todo, el caso emblemático de Oaxaca, en el que, como mostramos en los trabajos publicados en esta revista *Xipe Totek* durante 2007, se ensayó el terror del Estado con mayor crueldad.

El presente artículo tiene dos apartados que pretenden recapitular los acontecimientos en torno a las luchas sostenidas por los movimientos sociales en los estados de Oaxaca y Chiapas. En el primero, que aparecerá en este número de la Revista, recapitulamos y sintetizamos lo que consideramos son los principales mecanismos con que el Estado, en Oaxaca, instauró el terror para reprimir e intentar desarticlar, uno de los movimientos sociales más creativos e imaginativos, como el que se desarrolló en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). En el segundo, que será publicado en el No. 66 de *Xipe Totek*, estableceremos las principales líneas con que la gue-

rra de Chiapas se desarrolló durante 2007 y los preparativos que se desarrollan actualmente. A 14 años del levantamiento zapatista y a partir de la implementación del Plan Chiapas en 2005, el Estado no ha quitado el dedo de la llaga que representa la resistencia zapatista y el desarrollo, a contra corriente de la experiencia autonómica, a la que considera un peligro para el país.

1. Los saldos de la batalla de Oaxaca

a. Impunidad total para el gobernador, la policía militarizada y las policías estatales y municipales.

Para el sentido común, pareciera que la lucha magisterial y popular no consiguió sus propósitos de lograr la destitución del gobernador del estado, Ulises Ruiz. Ahí está, ahí sigue. Lo mismo sucede con sus más cercanos colaboradores. Algunos cambios en algunas dependencias, pero el círculo cercano se mantiene, algunos en el poder ejecutivo, otros en el legislativo. Las batallas del 2006 quedaron atrás. Los grupos legislativos, tanto a nivel federal como a nivel local, cumplieron con sus tareas, evitar tanto el juicio político como la desaparición de poderes. Incluso las posibles diferencias que pudieron haber tenido a nivel de cuerpos de seguridad, quedaron atrás. Nadie es culpable. Ni por la puesta en marcha del Plan Oaxaca, diseñado en la ciudad de México y realizado en la capital del estado. Tampoco hay imputaciones contra presuntos responsables de ninguno de los asesinatos cometidos, mucho menos de las detenciones arbitrarias, la tortura y, por supuesto, los escuadrones de la muerte nunca existieron. En Oaxaca se consumó, con total impunidad, el ejercicio del terror del Estado.

Pero..., nunca hay crimen perfecto. Actualmente, la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) ejerce su derecho de atraer el caso de “supuestas” violaciones graves de los derechos humanos. Pareciera que una pequeña rendija se abre a la justicia. Pero...-otra vez un pero-, la resolución que tomó en el caso de la periodista y defensora de los derechos de las mujeres y niños y niñas, Lydia Cacho, por la que exonera de toda responsabilidad al gobernador de Puebla, da margen a pensar que esté preparando otro certificado de impunidad

para el gobernador de Oaxaca, y con ello, la licencia para ejercer, en cualquier situación de protesta social, el terrorismo de Estado.

b. Verificación del éxito y los límites de algunos mecanismos de terror de Estado puestos en práctica en Oaxaca.

Si en la represión a los *altermundistas* en Guadalajara se pusieron en práctica mecanismos que han mostrado éxito en otras latitudes, como en Génova, donde la contratación por parte de la policía, de provocadores a quienes se les pagaba expresamente por enfrentarse con la policía, en Oaxaca se ensayaron otros mecanismos que se han venido implementando en la guerra de Chiapas. No sólo para la parte material de la realización del terrorismo de Estado sino en el aspecto simbólico que ya analizábamos, y que hace intervenir de manera masiva a los medios de comunicación y, en algunos aspectos, a sectores conservadores de la Iglesia católica. El papel fundamental desarrollado por los medios electrónicos, en particular la radio y la televisión, prácticamente generaron otra realidad, hicieron ver e hicieron creer que en Oaxaca no había pasado nada, a lo más, un grupo de profesores privilegiados con sueldos, vacaciones y otras prestaciones sociales, enfrentaban al gobierno para sacarle más privilegios. De las demandas legítimas de profesores y pueblos indígenas, además de organizaciones populares, nunca se dijo nada ni mucho menos se analizaron en detalle. La estrategia de medios, por tanto, se cumplió a nivel masivo para denostar y estigmatizar a un gremio que se ha distinguido por su espíritu de lucha y de propuesta educativa adaptada a la realidad plural de los oaxaqueños.

Sin embargo, en este nivel del ejercicio del terrorismo simbólico, orientado a implantar una imagen de lo que ocurría en aquellos días, el Estado no contó con los medios alternativos que, aunque de menos alcance, sí lograban difundir lo que realmente estaba ocurriendo. Oaxaca será, por tanto, un referente en eso de la guerra de medios y la experiencia lograda en las radios comunitarias las consolida y abre nuevas oportunidades, en particular, para las radios universitarias y las radios indígenas. Además, el uso de la Internet generó espacios alternativos para difundir textos e imágenes de lo que realmente ocurría en Oaxaca.

Del papel de la Iglesia queda todavía por analizar los saldos de una actuación de sus representantes jerárquicos que por decir lo menos, fue particularmente ambigua, mientras que casos aislados de parroquias, sacerdotes y religiosas, claramente se comprometieron con las organizaciones que integraron la APPO. Es relevante, por otra parte, que sí hubo obispos que claramente denunciaron los hechos y se pronunciaron a favor del movimiento magisterial, popular e indígena, a contracorriente de la posición meramente retórica y discursiva de la jerarquía oficial de las diócesis establecidas en el estado de Oaxaca. Muy a su pesar quizá, y no sin dolor, pero esta actuación de la jerarquía hizo el juego como un mecanismo más del terrorismo de Estado, pues no bastan los documentos y los discursos sino las actuaciones claramente a favor de las causas que se pusieron en juego a lo largo de 2006.

c. Presos políticos como resultado de un ejercicio más de la criminalización de la protesta social. Alcances y límites de las estrategias jurídicas de defensa y alcances y límites del uso faccioso de las leyes por parte del Estado.

El terrorismo de Estado se implementa, no sólo para lograr el amedrentamiento de la población o para inhibir la protesta social. Fundamentalmente se trata de cobrar víctimas, tanto por la vía de la eliminación física -los escuadrones de la muerte no jugaban tiro al blanco, precisamente- como por la vía de la criminalización de la protesta social. En ese sentido, una de las acciones de mayor crueldad cometidas por el gobierno oaxaqueño, fue la detención masiva de personas y su posterior traslado a un penal de Nayarit.

Si a lo largo del 2006 se dieron las movilizaciones, plantones y megamarchas, que fueron derivando en las grandes batallas de septiembre, octubre y sobre todo noviembre, desde entonces y hasta el momento, se desarrolla la otra gran batalla jurídica al interior mismo del aparato judicial. Jueces federales que otorgan amparos a miembros de la APPO, por un lado; y por el otro, jueces locales que vuelven a dictar órdenes de aprehensión por otros delitos, o por variaciones de los delitos por los que se les otorgaron amparos.

Esperemos que, en su momento, haya un análisis más detallado de esto que hemos señalado como las estrategias jurídicas de defensa de los luchadores y luchadoras sociales. Porque estamos asistiendo a un retorcimiento de los recursos legales, justamente para su uso faccioso. Fabricar expedientes, inventar delitos y, en particular, ampliar facultades al ministerio público, son recursos para esta criminalización de la protesta social. Todavía más, con la llamada “ley antiterrorista”, aprobada al vapor y en casi obediencia al Departamento de Estado de los Estados Unidos, y con las propuestas de reforma calderonista al sistema de justicia, completaríamos el marco jurídico vigente para criminalizar la protesta social, sin importar que dicho marco jurídico violente de modo alarmante los más elementales derechos civiles y políticos. Contra esta situación se desarrolla actualmente la campaña de la Red de Organismos Civiles Todos los Derechos para Todos y Todas, en la que se denuncian estos mecanismos que criminalizan la protesta social y que en la práctica, echan por la borda el derecho más elemental, que es el derecho a defender todos los derechos humanos.

d. Mayor conciencia política acerca de los alcances y los límites de un experimento de organización plural y diversa.

Está por escribirse uno de los saldos más relevantes de esta batalla de Oaxaca, tanto por sus principales protagonistas como por observadores externos. La experiencia organizativa de la APPO vale la pena retomarla, al menos para sacar lecciones de los siguientes tres elementos, que nos parecen los más relevantes; puede haber otros, sus protagonistas dirán cuáles.

>Alcances y límites de la relación orgánica entre un organismo sindical, diversas organizaciones populares y, en particular, con los pueblos indígenas.

Cuando el Estado le apuesta a la división entre profesores de la Sección 22 del SNTE y el resto de las organizaciones sociales y pueblos indígenas, no apuesta a ciegas. Sabe bien que las dinámicas de unos y otros son diferentes. De ahí que la recuperación de la experiencia de la APPO tenga en este aspecto, uno de los elementos fundamen-

tales sobre el futuro de la construcción de grandes alianzas sociales. Pero también es cierto que muchos líderes y dirigentes de los pueblos indígenas, no se equivocaron al pensar y discutir en sus asambleas su incorporación a la APPO, pues sabían muy bien a qué se estaban enfrentando y algo intuían sobre lo que podía funcionar y lo que no.

>Alcances y límites de la relación entre organizaciones políticas de izquierda tradicional y, en términos generales, organizaciones sociales y pueblos indígenas.

Es de muchos conocido que tanto al interior de la Sección 22 del SNTE como de muchas organizaciones sociales y aun pueblos indígenas, operan organizaciones políticas. Cuando se ha hecho suficientemente explícita su presencia, es más fácil el debate político; cuando no, en el debate no se acaba de saber si lo que se defienden son posturas de la organización social o de la organización política. Esta difícil articulación es un viejo vicio que lo mismo opera en el corporativismo de los tiempos priístas, que en los nuevos intentos de corporativización. Son estilos de hacer política que, en el caso del experimento y realidad de la APPO, debieran ser analizados a fondo, sólo porque importa recuperar lo mejor de esa experiencia, sus más atinados aciertos y, en particular, los errores que se hayan cometido, sobre todo, que se puedan analizar sus causas para evitarlos en el futuro, un futuro relativamente incierto pero que anuncia más descontento social, mayor pobreza y marginación y, por tanto, nuevas formas de organización y lucha que resuelvan graves problemas sociales y políticos.

>Las diferencias entre organizaciones sobre la manera de hacer política.

Una de las grandes confluencias logradas por la APPO, es que no sólo aglutinó organizaciones sindicales con otras organizaciones populares, o que convergieran diversas organizaciones políticas y sociales. Lo increíble era ver la participación de organizaciones y grupos que más o menos claramente divergen en las maneras de hacer política. Y esto no es decir poco. Claro, fue coloquial decir que Ulises Ruiz había logrado en 2006 lo que no había podido lograr todo el movi-

miento social y político de Oaxaca, unificarse todos en su contra. La APPO vive un momento de reflujo importante. Momentos en los que el análisis detenido y a detalle, puede aportar nuevos elementos para encontrar por dónde continuar la lucha y la resistencia, consolidar procesos de autonomía y de participación ciudadanas. De esta manera, las diferencias sobre los modos de hacer política, no es una diferencia menor; pero establecer mecanismos de diálogo no parece cosa fácil. Toda la tradición e historias de lucha de los pueblos indígenas, en particular, los que se identifican con la propuesta de La Otra Campaña y la experiencia del movimiento civil zapatista, no parece tan fácilmente compatible con otra cultura política que mantiene, en la representación, un esquema básico de ejercicio de la política.

e. Nuevas posibilidades de la sociedad civil.

Diversas organizaciones civiles formaron parte de la APPO mientras que otras se mantenían al margen, pero simpatizaron con el movimiento. De hecho, tomaron diversas iniciativas no menos relevantes que, en su momento, fueron llevadas a las asambleas de la APPO. Esta mayor o menor pertenencia al movimiento, debiera dar lugar a una amplia recuperación de la experiencia no sólo para señalar quién o quiénes sí forman parte de la APPO y quiénes no y son meros simpatizantes. El problema de la membresía o de las afiliaciones no dejará de ser una cuestión práctica, aparentemente sencilla de resolver, pero que por otra parte, sí crea el problema de la identidad. Dado que es un movimiento tan diverso y tan plural, para algunos asuntos más de tipo judicial, por ejemplo, algunos no quisieran verse involucrados como parte de la APPO, mientras que otros claramente se asumen como miembros de la asamblea. Un aspecto que cabe destacar, y es uno de los saldos que conviene subrayar y consolidar, tiene que ver con haber establecido alianzas estratégicas a nivel internacional. No sólo al nivel de las organizaciones de defensa y protección de los derechos humanos, también organizaciones y movimientos sociales que expresaron solidaridad con la APPO en diversas latitudes y que hacen resonar sus protestas y apoyo al movimiento magisterial, popular e indígena de Oaxaca. Para quienes, simples simpatizantes de la APPO, vieron mayores márgenes de maniobra para su propia actuación y para el desarrollo de diversas iniciativas, vieron más fácil

moverse al margen, pero en diálogo con el movimiento. De esa manera, prosperaron diversos foros, seminarios, talleres y la iniciativa para la transformación profunda del estado de Oaxaca, que hizo suya la APPO, pero no es una iniciativa exclusiva de esta asamblea.

Con estos cinco apartados, creemos que concluimos el análisis de unos acontecimientos que cimbraron al país, que a la gran mayoría le pasó desapercibida y que a los diversos grupos, organizaciones y movimientos campesinos, indígenas, obreros, magisteriales y, en general, críticos del actual sistema de dominación, nos deja innumerables lecciones que debemos asimilar y prepararnos para un futuro cargado de intolerancia y, sobre todo, de militarización, como veremos en el artículo próximo ●



50
AÑOS



ITESO

Universidad Jesuita
de Guadalajara

50 respuestas por encontrar,
- está en tu espíritu -

ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara. 50 años
www.iteso.mx

NUESTROS REPRESENTANTES

Apizaco, Tlax.
Enrique Cacho
(241) 417-0193

Ciudad Juárez, Chih.
Edgardo Cervantes M.
Tel/fax (656) 618-0433,
618-0500
dcj@itelexis.com

Ciudad Obregón, Son.
Raúl Cervantes
Col. del Valle
(644) 414-1486

Chihuahua
Victor Mendoza
Col. Sta. Rita
Tel. (614) 415-73-55

Estado de México
Ma. Teresa y Manuel Prado
Tel. (55) 5251-07-28
Jmp_mac@hotmail.com

Guadalajara, Jal.
Ana Elena Hernández
ITESO, Tlaquepaque, Jal
Tel. (33) 3669-3470

Carmen Alvarez
Col. Chapalita
Tel. (33) 3121-7373

Heriberto Osorio B.
ITESO, Tlaquepaque, Jal.
Tel (33) 3669-3470
osorio@iteso.mx

Mónica P. Morales Vázquez
Zona Minerva (33) 3121-3403
mnk@tij.uia.mx

Victor Manuel González Ramos
04433 34438514
vrgmv@yahoo.com.mx

Huatusco, Ver.
Carmen González Guzmán
(273) 734-0219

Jacona, Mich.
Roberto Govea (351) 516-49-80
soloyorobert@hotmail.com
soloyorobert@gmail.com

León, Gto.
Federico Zermeño
(477) 712-1827 fax 715-4262
fzp@acero centro.com

Germán Estrada L.
Univ. Iberoamericana
(477) 711-3860 fax 711-5477
german.estrada@leon.uia.mx

Mérida, Yuc.
Manuel J. de Peón y de P.
Calle 6 No. 453 entre 52 y 50
97000 Mérida, Yuc.

México, D.F.
José Luis Bermeo
Cel 0 (44 55) 1072-5688
luis.bermeo@uia.mx

Monclova, Coah.
Leticia Diego de Cedillo
Col. Guadalupe (866) 633-2752
letydiego@hotmail.com

Monterrey, N.L.
Francisco Ibáñez
(81) 8388-2096 / 8388-2217

José de Jesús Rodríguez
Col. Las Torres (81) 8357-3575

Morelia, Mich.
David Angeles Garnica
(443) 324-3084
dv_v1@hotmail.com

Puebla, Pue.
Leticia Castillo
19 Sur No. 4129-6
celialety4022@hotmail.com

Puerto Vallarta, Jal.
Ignacio Francisco Cuéllar C.
(322) 224-6575

Querétaro, Qro.
Víctor García Babb
Fracc. Arboledas (442) 217-4941

Ma. Teresa Valero
Col. J. de la Hacienda
(442) 216-2327

Rosario, Sin.
Laura Peña Rendón
Col. Centro (694) 952-0345

San Luis Potosí, SLP.
Rodolfo Torres
U.H. Rancho Pavón
(444) 831-0167

Sayula, Jal.
Irene Díaz
Col. Centro
tel. (342) 421-1436

Tampico, Tamps.
Roberto Guzmán Quintero
Col. del Bosque
tel/fax (833) 226-1019
guzmanasa@hotmail.com

Tehuacán, Pue.
Angel González López
Col. Jacarandas
(238) 382-0877

Tijuana, B.C.
Guillermo Valencia Palomeque, sj
Frcc. Residencial Sta. Fe
(664) 680-1825/ fax 630-1591
memoval@hotmail.com

Torreón, Coah.
Urbano González Navarro
Col. Los Angeles
(871) 713-4059
papeleria_modelo@yahoo.com.mx

Extranjero

USA
Maritza De Arrigunaga C.
Arlington, Texas, USA
(817) 272-3393 ext. 4964
arrigunaga@library.uta.edu

CHILE
Sgo. de Chile, Chile
Carolina Tocornal Zegers
Las Condes Sgo. de Chile
carotoco@mi.cl

JESUITAS DE MEXICO EN MEDIOS DE COMUNICACION

DF

- >Antonio Oseguera (programa “A Derrocalle”) *Radio Ibero* 90.9 FM.
- >Carlos Soltero (comentarios exegético pastorales) en *Actualidad Litúrgica* de Buena Prensa, bimensual.
- >Carlos Vigil Ávalos (Obra Nacional de Buena Prensa)
- >David Fernández Dávalos: Coordinador de la Comisión de Comunicación de la Provincia Mexicana.
- >Enrique Maza (sociedad y política) revista *Proceso*, semanal.
- >Eugenio Páramo, (economía y ética) *El Financiero*.
- >Ismael Bárcenas (*El Mayo*) (noticias, música y foros) webmaster del blog *La Procura*
- >John Auping, (psicoterapia, economía y política) *Radio Centro*, una vez al mes, 2-3 pm días variables.
- >Luis García Orso: Presidente de Signis. Directivo de OCLACC
- >Luis del Valle (teología y ciencias humanas) revista *Christus*
- >Miguel Romero (Buena Prensa y revista *Jesuitas de México*), revista cuatrimestral.
- >Rafael Cervantes Palomino: *Radio Católica Mundial*.
- >Raúl Cervera Milán: Director de la Revista *Christus*
- >Ricardo Robles (derechos indígenas) diario *La Jornada*.
- >Victor M. Pérez Valera (temas ético-jurídicos) diario *El Financiero*, un artículo semanal.

Guadalajara

- >David Velasco (derechos humanos) Programa *de Fondo y Forma*, *Radio Metrópoli* 11:50 a.m. miércoles 9:15.
- >Eugenio Gómez Díaz Barriga: Comisión de Comunicación de la Provincia Mexicana.
- >Gonzalo García Vereá (temas religiosos) *Radio Metrópoli*, viernes cada quince días, 10.30-11 am.
- >Jesús Gómez Fregoso (historia política) Diario *Público-Milenio*, artículo semanal.
- >Jesús Vergara Aceves (temas socio-políticos) *El Universal*. Coordinador de *Análisis Plural*.
- >Jorge Manzano (filosofía) revista de filosofía *Xipe-Totek*, trimestral. En XEJB, 9-10 am tercer miércoles de cada mes.

- >Luis Valdés (espiritualidad y desarrollo humano) Editor de la revista *Mirada* del CIE.
- >Primitivo Villegas: Comisión de Comunicación de la Provincia Mexicana.

Guanajuato

- >Alberto Vargas Núñez: Escritor y productor cinematográfico.

Tijuana

- >Agustín Rozada (religiosidad popular) *Radio Z trece*. Jueves 6-7 pm.
- >David Ungerleider (Análisis temas Frontera Norte), editor de la revista semestral *El Bordo* Ibero Tijuana.

Torreón

- >Felipe Espinosa Torres: Comisión de Comunicación de la Provincia Mexicana.
- >Ramón Sevilla (Temas religiosos) Diario *La Opinión*, una vez al mes.
- >Salvador Ramírez Peña: Comisión de Comunicación de la Provincia Mexicana
- >Sergio Guzmán García: Misal mensual y talleres sobre cine.

Veracruz

- >Alfredo Zepeda: Colabora en XHFCE (105.5 FM) “La voz de los campesinos” -antes Radio Huayacocotla-, Suplemento *Hojarasca* de *La Jornada*.
- >Francisco Ramos Salcido: Colabora en XHFCE (105.5FM) “La voz de los campesinos”.
- >Teódulo Guzmán Anell: Colabora en *Avan Radio*.

Louisiana, EU

- >Arturo Lozano (evangelización hispanoparlantes) periódico *Acadiana Catholic*, una vez al mes; y en *Radio María* una o dos veces al mes. También (spots de servicio social y cultural a la comunidad hispana) en *Radio Univ. Lafayette*.

Nueva York, EU

- >Joel Magallán (derechos humanos de los migrantes) vocero de la Coalición Nacional por la dignidad y amnistía u Asociación Tepeyac, todos los días.

A nuestros colaboradores de Xipe Totek con artículos: Se les pide rigor filosófico, sea en el manejo conceptual sea en la reflexión sobre experiencias. La presentación de los artículos incluye: Introducción, planteamiento del tema, hipótesis, desarrollo y conclusiones. Se recomienda que las citas aparezcan al pie de página. Indicar la Bibliografía consultada (cuyos documentos pueden o no coincidir con los citados a pie de página). Se les pide también poner al principio el resumen en español, alrededor de 150 palabras. Nosotros nos encargamos de traducirlo a un abstract en inglés. Por favor, enviar su artículo a uno de nuestros correos electrónicos:

jmanzano2002@yahoo.com.mx
juanitar@iteso.mx



La Oficina de Educación Continua del ITESO ofrece los siguientes Diplomados:

Ciencias de la Religión: Cosmovisiones de Dios, El fenómeno Religioso,
La Iglesia en el Mundo Contemporáneo, Espiritualidad Cristiana.
/Psicoterapia breve/ Desarrollo Humano y Comunicación
/Fotografía publicitaria/ Filosofía: Filosofía y cine,
Antropología Filosófica, Introducción a la práctica filosófica.

Cursos:

Nutrición/ Comunicación afectiva
/ Sabiduría curativa a través de los símbolos del tarot
/ Inteligencia emocional/ Descubriendo mi forma personal de amar
/Dibujo figura humana.

Informes:

Araceli Hernández o Judith Ortega
en los teléfonos 3134 2927, 3669 3482 y 3669 3524,
buzones: *chelita@iteso.mx*, *juortega@iteso.mx*, *padilla@iteso.mx*

Talleres de verano 2008, con Jorge Manzano sj.

Profesor investigador en la Universidad de Guadalajara.
Director de la revista trimestral de filosofía *Xipe Totek*, ITESO.

1.- Taller Textos de Santo Tomás de Aquino.

Del 10 de junio al 10 de julio.

Martes y Jueves, 9 a 13 horas, y un simposio de cinco horas en fin de semana.

2.- Experiencias dionisiacas

En la línea de la experiencia chamánica y del nahual.

Primer taller. Instructor: Ramiro Figueroa, lunes 28 julio a sábado 2 agosto 2008

Este primer taller ya está totalmente lleno.

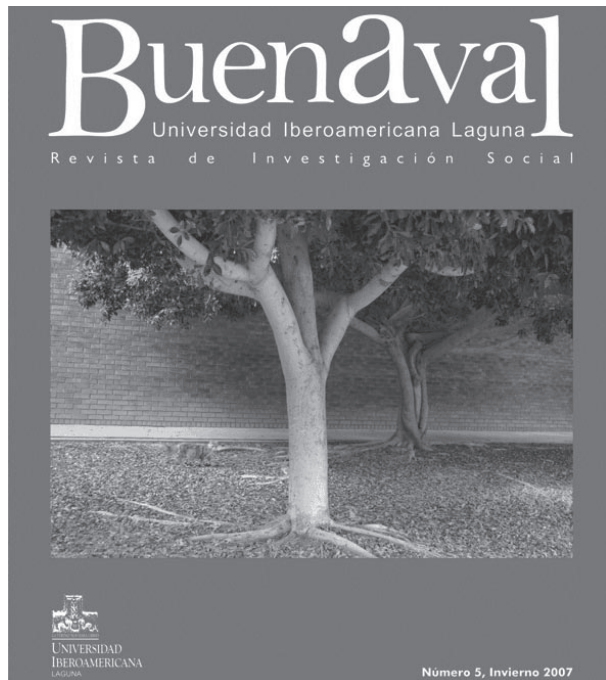
En cambio, hay lugar para:

Segundo taller. Instructor: Juan de la Loza, sábado 2 a sábado 9 agosto 2008

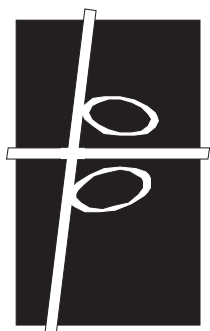
Asesor en ambos talleres: Jorge Manzano sj.

Informes: *juanitar@iteso.mx*, *jmanzano2002@yahoo.com.mx*





BUENA PRENSA



En la ciudad de Guadalajara
pone a su servicio la

Librería
San Ignacio

Madero 606 esq. con pavo, Centro. Tels. 3658-0936 y 3658-1170

DIDAC



Dirección de Servicios para la Formación Integral

Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, Deleg. Álvaro Obregón. México, D.F., C.P. 01210
Tel: 5950-4000 exts. 4919 o 7600. FAX: 5950-4331 didac@uia.mx



**Revista de Filosofía
y Ciencias Humanas**

Diálogos críticos sobre la realidad

Suscripción por dos años \$200.00
Depósito a la cuenta HSBC 401 9580067, Sucursal 449

Favor de enviar por fax la ficha del depósito
Tel. 3631-0934/3631-0943

Para toda comunicación: revista.piezas@iffim.org



Próximos Temas

La vida mística, 6ª parte. Reinicio de la guerra en Chiapas.

PRECIOS 2008

	<i>México</i>	<i>Extranjero</i>
<i>Número individual reciente</i>	60 pesos	10 dólares
<i>Suscripción anual, 4 números</i>	200 “	22 “
<i>Suscripción a estudiantes</i>	150 “	17 “

Obtención directa y suscripciones:

Toda correspondencia **INCLUSO GIROS POSTALES a:**
Jorge Manzano, a nuestra dirección (y ya no al Apartado anterior)

Revista *Xipe Totek*
Filosofía y Humanidades, ITESO
Periférico Sur 8585
45090 Tlaquepaque
Tel. (33) 3134-2974
Fax (33) 3134-2975

Muy Estimados Suscriptores,
sugerimos la forma de realizar su colaboración:

SUSCRIPCIONES NACIONALES:

Depositar directamente a la cuenta de Jorge Manzano
Guadalajara, Santander Serfin (Sucursal La Paz): 56-50637614-9,
y enviarnos un fax del depósito.
Giro Postal Ordinario -NO telegráfico-, dirección arriba señalada.

SUSCRIPTORES DE GUADALAJARA:

Atención personal en nuestra oficina y teléfonos de ITESO
Horario: lunes a viernes 9:00 a 2:00 pm.