

EL OTRO COMO MONSTRUOSIDAD. UNA COMPARACIÓN ENTRE *HISTORIA GENERAL DE FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN* Y *LOS SUEÑOS DE FRANCISCO DE QUEVEDO*

Pilar Consuelo Espitia Durán

Trabajo de grado

**Presentado como requisito para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS**

Bogotá, enero de 2009

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

P. JOAQUÍN EMILIO SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANO ACADÉMICO

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

P. ALFONSO CASTELLANOS S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CRISTO RAFAEL FIGUEROA

DIRECTOR DEL PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

LUIS CARLOS HENAO DE BRIGARD

Del reglamento de la Universidad

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de 1946:

"La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia"

AGRADECIMIENTOS

A todos los libros monstruosos que se apiñan en mi biblioteca, los cuales se han vuelto mis deliciosas pesadillas.

A mi familia y amigos que, a pesar de su falta de comprensión de esta monografía, supieron apoyarme con su presencia sin hacer muchas preguntas al respecto.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

A Luis Carlos Henao, María Piedad Quevedo, Miguel Mendoza y Liliana Ramírez por sus iluminativas clases y su preocupación e interés en esta monografía.

Tabla de contenidos

Introducción.....	p.7
1. El otro como monstruosidad narrativa: consideraciones teóricas y conceptualización.....	p.8
1.1 Sobre las fronteras quebradizas de la historia y la literatura: la narrativización.....	p.8
1.2 Una comprensión de la otredad.....	p.10
1.3 Hacia una ontología del monstruo.....	p.14
1.4 El "monstruo moral" del cristianismo medieval.....	p.15
1.4.1 El demonio y su "monstrificación".....	p.16
1.4.2 El monstruo como maravilla y los bestiarios medievales.....	p.19
2. Fray Bernardino de Sahagún: la conquista de América, o del nuevo hogar de los monstruos.....	p.25
2.1 La ficcionalización de América: desbordamiento de la imaginación y cuestionamiento de las concepciones europeas.....	p.25
2.2 Las crónicas de Indias y la conquista de América.....	p.27
2.3 El otro y su narrativización dentro de las crónicas de Indias.....	p.30
2.4 <i>Historia general de las cosas de Nueva España</i> y la narrativización del otro como monstruosidad.....	p.33
2.4.1 El libro décimo de la <i>Historia general</i>: la narrativización de los indígenas como monstruos.....	p.39
2.4.2 El libro undécimo de la <i>Historia general</i>: la narrativización de los animales americanos como monstruos.....	p.43
3. Francisco de Quevedo: el barroco español y la estética de lo monstruoso.....	p.53

3.1	<i>Los sueños</i> de Francisco de Quevedo y su narrativización del otro como monstruosidad.....	p.58
3.1.1	Un Quevedo que-vedó y quedó vedado.....	p.58
3.1.2	Porque los monstruos también están hechos de <i>Los sueños</i>	p.60
4.	Comparación entre el concepto del otro como monstruosidad en <i>Historia general de las cosas de Nueva España</i> y en <i>Los sueños</i>	p.72
	Conclusiones.....	p.77
	Anexos.....	p.80
	Referencias.....	p.85
	Bibliografía.....	p.89

Introducción

"No sabemos lo que significa el dragón, así como no sabemos el significado del universo, pero hay algo en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón aparece en muchas latitudes y edades"

Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*

Este trabajo surge a partir de un cuestionamiento acerca de cómo a lo largo de la literatura hay una preocupación por el otro y las formas de representarlo. Las posibilidades de estudio son enormes, y sin embargo, existe una que resulta muy interesante: la concepción del otro como monstruosidad. Para delimitar, este trabajo propone un periodo concreto y unos autores específicos que son relevantes a la hora de realizar un estudio de una "literatura teratológica", y de allí sale la idea de hacer un análisis de *Historia general* de fray Bernardino de Sahagún (s. XVI), y de *Los sueños* de Francisco de Quevedo (XVII). A lo largo de este estudio se comprobará que ambos autores pertenecen a periodos que le brindan una gran importancia a la figura del monstruo: la conquista de América por parte de España y el posterior Barroco español son épocas fértiles para el cultivo de una literatura que tiene una fijación en lo monstruoso. Sin embargo, es importante aclarar que, si bien tales periodos prosperan en la producción de tal literatura, éstos plantean diferentes significados y funcionamientos de lo monstruoso. De ahí que también se quiera proponer un estudio comparativo entre las dos obras literarias ya mencionadas que no solamente permita establecer ciertas continuidades o rupturas en la tradición literaria española de lo monstruoso entre los siglos XVI y XVII, sino también, permita encontrar significados que amplifiquen los estudios generales de lo teratológico dentro del marco de lo literario.

Partiendo, por un lado, de la teoría que plantea como borrosas las fronteras entre lo que es la historia y la literatura (y es en esta frontera donde es posible la aparición del monstruo, por lo menos en los textos a estudiar), y por otro lado, de una concepción de la otredad, este trabajo muestra un acercamiento general a las formas de construcción del otro como

monstruosidad. La concepción de lo monstruoso a lo largo de la historia de Occidente (y particularmente, la tradición cristiana con su "monstruo moral" o demoníaco) es un foco que permite establecer una figura del otro como monstruosidad que, posteriormente, tendrá gran influencia en la primera obra a tratar: *Historia general* de Sahagún. En este primer texto, el hombre europeo descubre a los monstruos amenazantes, pero en cierto sentido "domables" de las tierras americanas e inicia una forma de escritura donde el monstruo es descrito como una realidad, pero a su vez, es construido por medio de una ficción retórica que pretende justificar su cristianización. La segunda obra a tratar, *Los sueños* de Francisco de Quevedo, también tiene una asociación con la tradición cristiana teratológica, pero tanto el Barroco, como *Los sueños*, mostrarán algunos cambios y rupturas con tal tradición, y dejarán conocer otros significados de lo monstruoso: el monstruo que antes se encontraba en las fronteras de lo conocido, ahora es un ser que, como será demostrado, habita en lo más familiar del hombre europeo y se vuelve, en cierta medida, algo mucho más amenazante y cercano. En los primeros capítulos de este trabajo se hará una exposición generalizada sobre la idea de la narrativización y las significaciones del otro. Posteriormente, habrá dos capítulos donde se trata específicamente a los dos autores y un capítulo final donde se hace la comparación literaria de éstos.

Así, este trabajo pretende evidenciar las formas de construcción y funcionamiento de una figura que causa incomodidad, por estar entre los bordes de lo real y lo ficticio, por estar en el linde de lo que se rechaza y lo que se acepta temerosamente como propio; el monstruo, como un productor de significados, temores y deseos, es un ser que, dentro de la literatura que lo crea o acoge, se convertirá en un tensor que cuestionará los valores establecidos e incluso mostrará con espectacularidad la cara espantosa de una sociedad en decadencia.

1. El otro como monstruosidad narrativa: consideraciones teóricas y conceptualización

1.1 Sobre las fronteras quebradizas de la historia y la literatura: la narrativización

Para los siglos XVI y XVII, es clara la inexistencia de una epistemología que permita especificar las disciplinas de la literatura y la historia. Por eso, no es de sorprenderse que para esta época los libros que actualmente se considerarían como ficción estuvieran clasificados como libros de historia y viceversa; así lo señala Dadson Trevor en uno de sus artículos, donde estudia el intercambio de libros que hubo entre el Nuevo Mundo y la España del Siglo de Oro:

En general podemos decir que mientras la Península enviaba al Nuevo Mundo libros de entretenimiento, de ficción, recibía a su vez, mediante los cronistas que volvían a España con sus historias y relaciones, crónicas de la conquista. Superficialmente, exportaba ficción e importaba historias. Sin embargo, como la línea divisoria entre historia y ficción no es tan obvia (y menos en el siglo XVI) como puede parecer, es posible que nos enfrentemos con un comercio de historia por historia o ficción por ficción (1994, julio, p. 12).

Teniendo en cuenta esta frontera tan borrosa que existía para tal época entre la escritura objetiva de los acontecimientos reales y aquella escritura basada en la ficción, es posible introducir, con los respectivos matices que se requieren, la posición de Hayden White, y en general, de muchos intelectuales posmodernistas respecto a la escritura de la historia, que de alguna forma, ayuda a vislumbrar otra arista de este dilema y es el problema del lenguaje escrito y su representación: "La representación de una cosa no es la cosa misma. Hay una estrecha relación entre la aprehensión del historiador de que 'algo ocurrió' en alguna región del pasado y su representación de 'lo que ocurrió' en su consideración narrativizada de ello" (2003, p. 51). En consecuencia, la postura de White frente a la escritura de la historia y la escritura de la ficción es una donde la primera se vale de ciertos elementos de la segunda; para White la historia es un discurso que utiliza las figuras retóricas y formas propias de la escritura ficcional con el fin de que los hechos históricos cobren un sentido y una relevancia. White comienza a invalidar, por un lado, la creencia en la historia como un discurso objetivo y que refleja completamente la realidad (sin negar, por ello la existencia

de una realidad y los acontecimientos en ella) y por el otro, la creencia en la literatura como un discurso basado solamente en la imaginación y en la ficción. De esta manera se llega a una disolución de aquella barrera que había entre la historia pensada como lo real y verdadero, y la literatura pensada como lo irreal, lo puramente imaginario, y en muchos casos, lo falso:

Por supuesto, es una ficción del historiador considerar que las distintas situaciones que él constituye como el principio, el nudo y el final de un curso de desarrollo son «reales», y que él meramente ha registrado «lo que pasó» en la transición desde una fase inaugural a una terminal [...]. Esto implica que toda narración no es simplemente un registro de «lo que pasó» en la transición de una situación a otra, sino una *redescripción* [...]. Así decir que damos sentido al mundo real imponiéndole la coherencia formal que nosotros asociamos por costumbre con los productos de los escritores no invalida en forma alguna el estatus de conocimiento que adscribimos a la historiografía. Sólo invalidaría ese estatus si creyéramos que la literatura no nos enseña nada acerca de la realidad [...]. En mi opinión experimentamos la «ficcionalización» de la historia como una «explicación» por la misma razón que experimentamos la gran ficción como un esclarecimiento de un mundo que habitamos junto con el autor (2003, pp. 137-138).

Es a partir de esta perspectiva de White, junto con el postulado histórico de Dadson Trevor acerca de la dificultad de discernimiento entre la historia y la ficción en los siglos XVI y XVII, que es posible comenzar a comprender cómo dos textos aparentemente tan disímiles como *Historia de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún y *Los sueños* de Francisco de Quevedo pueden encontrar puntos de unión que permitan realizar una comparación literaria. La clave está en ver que estos dos textos pertenecientes a la España de los siglos XVI y XVII, en una situación donde la historia y la literatura poseen fronteras tan borrosas, se valen de la estrategia de la narrativización para fundar un mundo escrito que no sólo "imita" lo real, sino que lo "re-presenta". Sin embargo, y lo más importante de este asunto de la narrativización en los textos de estos escritores, es que ambos proceden de formas inversas para llegar a ese proceso de la "re-presentación" del mundo. Por un lado, Sahagún, como cronista que es, parte de una escritura "objetiva" que pretende dar cuenta de la realidad americana; no obstante, termina siendo una narración cargada de elementos y formas de carácter literario (analogías, metáforas, símiles, etc.,) que muestran la dificultad que tuvieron Sahagún y los demás cronistas de las Indias para asir el Nuevo Mundo y sus elementos casi inefables desde la mentalidad española y europea. Por otro lado, Francisco de Quevedo escribe *Los sueños* desde sus conocimientos literarios, pero no para crear un

mundo completamente basado en la ficción, sino para "esclarecer" y mostrar, por medio de un procedimiento narrativo, la realidad agobiante de la España del siglo XVII.

1.2. Una comprensión de la otredad

Así, teniendo en cuenta la estrategia de narrativización como punto de unión entre las obras de Sahagún y Quevedo, aparece un elemento mucho más específico que permite establecer otra constante entre los dos textos a comparar, y sobre el cual gira este estudio: el concepto del otro como monstruosidad. Es sólo dentro de una estrategia de narrativización –donde la realidad y la ficción se entrelazan, donde hay una convivencia entre lo histórico y lo literario–, que es concebible la figura del otro como monstruosidad. Sin embargo, ¿cómo se debe entender el otro como monstruosidad en el caso específico de este estudio? Para responder a esta pregunta, es importante precisar una definición de la "otredad" o "el otro", y luego enfocarse en dar una conceptualización más concreta del otro como un monstruo.

De nuevo, aquí vuelve a aparecer la postura de White y de otros estudiosos sobre el lenguaje como una forma de representar, y en esa medida, el pensamiento de que aquello considerado como "lo otro" o "el otro" es una representación que se logra por medio de la narrativización. Así, cuando White hace un estudio entorno al concepto del hombre salvaje –que es una de las variadas formas de representar la otredad– y cómo es concebido desde diferentes culturas, señala un proceso que siguen las sociedades cuando tienen una crisis de identidad: "In times of sociocultural stress, when the need of positive self-definition asserts itself but no compelling criterion of self-identification appears, it is possible to say something like: I may not know the precise content of my own felt humanity, but I am most certainly 'not' like that. This might be called the technique of ostentive self-definition by negation" (1978, pp. 151-152)¹. Es dentro del marco de aquello que aparece como "lo que no soy" que es posible la aparición de "el otro" y todas las figuraciones, imágenes y símbolos que se le puedan atribuir, para hacer claras las distinciones entre el "yo" como un

¹ "En tiempos de crisis sociocultural, cuando la necesidad de una autodefinición quiere hacerse valer, pero no aparece ningún criterio fuerte de autodefinición, es posible que se diga algo como: puede que no sepa precisamente en qué consiste mi humanidad, pero ciertamente yo 'no' soy de ese modo. A esto se le puede llamar una técnica ostensiva de autodefinición dada por medio de la negación" [La traducción es mía] (1978, pp. 151-152).

sujeto y el "no-yo" como un objeto que se observa y se comienza a cargar de significados a partir de los valores propios.

Para reafirmar y complementar el concepto de la otredad que se pretende utilizar en este trabajo es importante considerar la posición de Antonio Blanch desde sus estudios de la antropología literaria, en los cuales se recurre a un enfoque mucho más centrado en la literatura y en el hombre como sujeto creador de la literatura y sujeto que se crea en ésta. A partir de las ideas de Ernest Cassirer, Blanch propone el lenguaje como una herramienta de mediación entre el hombre y su mundo que permite una construcción y un establecimiento de significados:

En su obra *Mito y lenguaje* (1925) explica Ernst Cassirer cómo el hombre necesita de la cultura tanto de la naturaleza, y cómo el tránsito de ésta a aquella se realiza precisamente mediante el lenguaje. Entendiendo por lenguaje esa estructura verbal que intenta dar forma al caos de la experiencia vital y que, por lo mismo, forma parte constitutiva de dicha experiencia. Esto explicaría, entre otras cosas, que en la experiencia humana, lo subjetivo y lo objetivo estén siempre mutuamente implicados. «Por lo tanto –concluía Cassirer en otro estudio- en lugar de definir al hombre como animal racional, lo definiremos como un animal simbólico» (1995, pp. 14-15).

Es el hombre por medio de su lenguaje el que constituye su mundo y le da un simbolismo; es el hombre, unas veces deseante, otras veces temeroso, el que se asoma a la realidad, para luego hacer que ésta cobre significado. Para Blanch, después de que el hombre ha reaccionado ante su realidad, éste comienza a constituir una sensación y significación entorno a ella; un posicionamiento frente a aquello que considera como ajeno, como lo otro: "Pero, en un segundo momento, [los deseos y temores] podrán transformarse en una acción transitiva, empujando al sujeto hacia el otro o lo otro, como a persona con quien asociarse o a quien agredir, o como a una realidad atractiva o rechazable que le solicita a veces desde regiones trascendentes" (1995, p. 25).

Teniendo en cuenta las anteriores propuestas teóricas acerca de la otredad, se puede observar cómo en el caso específico de este trabajo, los textos de Sahagún y Quevedo son expresiones escritas del lenguaje que funcionan como "re-presentaciones" (y no como reflejos) del posicionamiento del hombre frente a una realidad, y en esa medida,

construyen una imagen de otro como monstruosidad a partir de la experiencia de cada escritor y del contexto que los rodea.

1.3. Hacia una ontología del monstruo

Desde la ya definida idea de la otredad, es posible concretizar y significar el concepto del otro como monstruosidad a partir de algunas generalidades ontológicas acerca de la figura de lo monstruoso y de su carácter de "otro". Según un breve estudio acerca del monstruo hecho por Omar Calabresse (1999), la palabra "monstruo" se deriva de dos palabras del latín que a su vez le brindan dos formas principales de significar: "monstrum" y "monitorum". La primera se refiere al monstruo como un ser que se muestra, que tiene cierta espectacularidad². Esto se puede reforzar con una de las principales características que le otorga Héctor Santiesteban Oliva al monstruo: "El ostento es imagen; aun cuando sea recreado verbalmente, sigue siendo primordialmente visual. El lector imagina la figura que le sea referida por la palabra y completa la estampa visual en su mente" (2003, p. 54).

El monstruo, entonces, no es sólo un ser que "se muestra", sino también un ser que "muestra"; de esta manera aparece la segunda forma de significación del monstruo: "monitorum" o el monstruo como un ser que, según Calabresse (1999), tiene una existencia superlativa insistente que deriva en una necesidad de descifrar una naturaleza oculta, y se vuelve una admonición de otro evento. Por su lado, Santiesteban Oliva explica, a partir de otro estudioso, el sentido del monstruo como "monitorum" de una manera menos academicista, pero sí más sugerente:

Para Gómez-Tabanera la etimología resulta al revés, de monstruo se derivaría mostrar [...]. Lo que da, acaso sin quererlo, un matiz importante: que el monstruo fue primero que el verbo mostrar, cosa que considero improbable pero que sugiere que el hombre comenzó a observar a partir de lo que se evidenció un día; la presencia impuesta a la vista hizo abrir los ojos (2003, p. 62).

² El monstruo es un ser que primordialmente se capta por medio de la visión, y es por eso que adquiere, para finales de la Edad Media y el Barroco, una importancia dentro de los campos del espectáculo y la medicina. De allí, que el monstruo (en este caso, seres humanos con algunos tipos de malformaciones o carencias, o algunos animales traídos de tierras lejanas) es una atracción dentro de las ferias, y a su vez, una buena fuente de ingresos. También, el monstruo es estudiado científicamente y expuesto en congresos médicos. Una buena película que ejemplifica esta espectacularidad del monstruo es *Elephant man* de David Lynch (1980). Para saber más sobre este aspecto ver Rio del Parra (2003).

Sin embargo, lo más importante de las anteriores significaciones del monstruo es entender que éste sólo "se muestra" y "muestra" por fuera de la normatividad, y que consecuentemente, desde la "hybris" que menciona Santiesteban Oliva, "Esa desmesura es una infracción al orden normal y natural, contraria al óptimo funcionamiento del individuo. Es precisamente esta desmesura, sobre todo de la naturaleza y sus agentes, la que algunos aducen como causa de monstrificación de los seres que representan dichas fuerzas naturales" (2003, p. 70). En esa medida, lo que se conoce como la teratología o la ciencia que estudia los monstruos tiene como objetivo explorar aquello que sobrepasa los límites de lo normal, de acuerdo con los parámetros que cada sociedad exija: "La perfección natural es una medida media y lo que sobrepasa los límites es 'imperfecto' y 'monstruoso'" (Calabresse, 1999, p. 107).

Y con la desmesura es que comienza a pronunciarse un carácter de monstruosidad en el otro, y como ya se mencionaba anteriormente, el otro comienza a ser definido a partir de aquello que una sociedad considera que no es. De este modo, dentro de una comunidad que busca una homogeneidad por medio de sus normas y valores, se comienza a dar un fenómeno en el cual los hombres, considerados como "sujetos" dentro de su mundo, juzgan al otro como objeto y lo vuelven monstruoso debido a su "excesividad". Por medio de una propuesta muy útil de algunas categorías de valor que poseen las sociedades muy normativizadas, Omar Calabresse logra esbozar el estatus de lo monstruoso y sus principales características dentro de esta clasificación:

Tomemos, por ejemplo, cuatro categorías: ética, estética, morfológica y tímica [...] se observará que existen, sobre todo en periodos de mayor 'orden', homologías rígidas [...]. Por ejemplo: lo que está conforme desde un punto de vista físico es también bueno, bello y portador de euforia [...]. Si volvemos a los monstruos, veremos que, según la homologación 'más ordenada', se tratará de seres deformes, en principio, y por tanto, malos, feos, disfóricos (1999, pp. 108-109).

A cualquier ser que represente todo aquello que una sociedad no desee ser se le asigna un carácter de otredad, y dentro de las infinitas caras que puede adquirir el otro está esa de la monstruosidad.

El monstruo es primordialmente un ser visual, ya que es en su corporeidad y en sus rasgos físicos donde se puede comenzar a identificar la monstruosidad. Es dentro de ese rasgo esencial del monstruo donde se hace evidente una de las características más determinantes de este ser: la fealdad. Citando a Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*, Umberto Eco da una definición generalizada acerca de aquello que se puede considerar como feo: "El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo lo que le devuelve su imagen [...]. Todo indicio de agotamiento, pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad en forma de disolución, de la descomposición...todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor 'feo'" (2007, p. 15). Sin embargo, la fealdad del monstruo va mucho más allá. Siguiendo con la imagen del hombre viéndose en un espejo, el monstruo, para este caso, vendría siendo un espejo deforme y por lo mismo deformante, que no sólo muestra un tipo de fealdad insoportable y amenazante, sino que también comienza a cuestionar las mismas barreras que existen entre el yo y la otredad: "Como vemos, el prodigio es, en cierto sentido, espejo del hombre. Acaso un espejo deformado, tal y como nos vemos en la 'Casa de los espejos' de nuestras ferias modernas. Tenemos que observarnos al espejo y escuchar nuestro interior. 'Yo no soy ése, o ¿podría ser yo así?'"(Santiesteban Oliva, 2003, p. 55). De esta manera queda marcada la fealdad específica de lo monstruoso que lo caracteriza como la otredad y las posibles amenazas que el monstruo y su extremada fealdad pueden representar para su espectador.

1.4 El "monstruo moral" del cristianismo medieval

En muchas ocasiones, y volviendo a las categorías de valor que Omar Calabresse propone para el estudio del monstruo, la fealdad corporal del monstruo también es asumida como una fealdad espiritual, o algunas veces, se puede considerar algo como monstruoso, no tanto desde la apariencia, sino más bien, desde sus actos y comportamientos. De ahí que pueda aparecer lo que Santiesteban Oliva (2003) llama el "monstruo moral"³.

³ Al respecto, la literatura ha hecho un amplio tratamiento de esta idea. Obras como *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde y *El Caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson son buenos ejemplos de cómo la corrupción del alma es a su vez causa de la deformación de la figura. Pero también, la literatura muestra otro tipo de combinaciones que niegan esta correspondencia entre la belleza y la bondad. Así, aparecen casos donde la fealdad exterior no es reflejo de la maldad del alma: el relato tradicional de *La bella y la bestia* o *El jorobado de Notre-Dame* de Víctor Hugo.

A partir de la idea del monstruo como un ser espiritualmente negativo, se llega a una concepción de éste mucho más cercana a una tradición cristiana, que servirá de contextualización para el estudio del concepto del otro como monstruosidad en los textos de Sahagún y Quevedo. Para el cristianismo de la Edad Media es clara la división entre el cuerpo y el alma, pero así mismo, la posibilidad de que el cuerpo deforme y feo sea la consecuencia de un interior maligno y corrupto:

El pecado se expresa por la tara física o la enfermedad. La enfermedad simbólica e ideológica por excelencia de la Edad Media, la lepra (que ocupa el mismo lugar del cáncer en nuestra sociedad) es en primer lugar la lepra del alma [...]. En cuanto a las divisiones sociales laicas esenciales, nunca se expresan mejor que en oposiciones corporales: el noble es hermoso y está bien formado, el villano es feo y deforme (Le Goff, 1986, p. 41).

Y de esto último se concluye que tal división entre el cuerpo corrupto y el alma sagrada, también tiene implicaciones en la organización social de la Edad Media, y por lo mismo, dentro de las formas de distinguir entre el "yo" y el "otro" en una escala de la sociedad.

Tales divisiones entre el cuerpo y el alma hacen parte de un conjunto mucho más amplio perteneciente a una concepción del mundo y sus espacios. Tal como lo señala Jaime Humberto Borja en la introducción a una de sus obras, la Edad Media cristiana establece su representación del mundo a partir de un binomio interior/exterior como una forma de ver al hombre cristiano dentro de un espacio cultural concreto, y en confrontación con un espacio alejado que desconoce:

La representación del espacio medieval se originaba en el cuerpo como una categoría referente, a partir del cual se ordenaba la espacialidad [...]: 'dentro' a 'afuera', 'lleno' a 'vacío', 'aquí' y 'allá' [...]. El mundo medieval ignoraba el 'allá', no formaba parte del paisaje, por lo que le daba sentido al espacio era el 'aquí', que representaba el centro sagrado, una realidad absoluta [...]. El 'Otro' que está 'allá' fue interpretado medievalmente en relación con su paganismo e idolatría, como también lo hicieron las crónicas de Indias (2002, pp. 28-29).

Así, el otro como monstruosidad dentro de la tradición cristiana asume primordialmente una pertenencia a un "allá" que le asigna una connotación maligna. En muchas ocasiones, esa otredad degradada, tanto en su cuerpo como en su alma, es asociada en la Edad Media con la figura más temida por tal tradición: el demonio.

1.4.1 El demonio y su "monstrificación"

Debido a su moral degradada y a su alejamiento de la iluminación divina, el diablo tiene a lo largo de la Edad Media varias identidades que, si bien se pueden considerar como opuestas, todas son una forma de representar los vicios más graves para un cristiano. Así, en una primera iconografía, el demonio puede aparecer como el hombre más santo o como la más bella de las mujeres, debido a su carácter engañoso: "[...], el Tentador puede usurpar una apariencia totalmente humana, en particular la apariencia de una mujer seductora o la de un bello joven, incluso la apariencia de un santo. Nada es imposible para el diablo, pues puede adoptar los rasgos del arcángel Gabriel, de la Virgen o de Cristo" (Baschet, 2003, p. 214). Dentro de tal caracterización del diablo, tal vez es aquella de la mujer una de las que hace más peso dentro de la tradición cristiana, debido a la consideración hecha para la época de que el género femenino era inferior al género masculino. Desde la Biblia, es Eva la que le ofrece el fruto prohibido a Adán, y tal acción es interpretada como un símbolo de la gran debilidad de la mujer frente al mal: "Debilidad y cualidades negativas. La mujer, por naturaleza, no puede hacer otra cosa que mantenerse en una posición secundaria, buscar el sostén masculino. Varón y mujer ni se equilibran ni se complementan. El varón está arriba y la mujer, abajo." (Klapisch-Zuber, 2003, p. 507). En esa condición, el diablo puede configurarse como una mujer, puesto que ésta es símbolo de la lujuria y de la tentación, o también, éste puede verse reflejado en el actuar de algunas mujeres que han caído en las garras del mal: las brujas⁴.

En una segunda forma de iconografía, el demonio es representado en la época medieval como un ser transfigurable en ciertos animales que tienen una connotación maligna (serpientes, basiliscos, dragones, aves negras, etc.). Pero un radical cambio se produjo entre la representación del diablo de los primeros siglos del cristianismo, y los siglos intermedios y finales de la Edad Media: "La iconografía de Satanás entre los cristianos de los primeros

⁴ Una buena representación de las brujas asociadas con la maldad se puede apreciar en *Linda maestra*, uno de los *Caprichos* de Goya que, si bien hacen parte de un periodo pictórico posterior, no dejan de ser relevantes respecto a la representación del mal relacionada con la monstruosidad (ver Anexos). Sin embargo, tal idea de la inferioridad de lo femenino no quiere decir que no existieran mujeres de la Edad Media que ocuparan cargos de importancia dentro de su sociedad. Ese es el caso de Hildegarda de Bingen (a la cual se hará referencia posteriormente) y de otras religiosas de los siglos XI, XII y XIII. Para saber más al respecto ver Epiney-Burgard y Zum Brunn (1998).

siglos fue escasa y generalmente se representó como lo que era, un ángel caído. El estereotipo de la figura oscura y cornuda con las características del macho cabrío apareció cerca del siglo VI" (Borja, 1998, p. 363). Sin embargo, hay que aclarar que el simbolismo del macho cabrío⁵ como un animal expiatorio y del mal ya comenzaba a configurarse desde el Evangelio, como lo demuestra Louis Charbonneau-Lassay con algunos pasajes bíblicos:

[...] el Evangelio nos muestra el macho cabrío como emblema del maldito, del réprobo. Varios siglos antes, ya Ezequiel había escrito: << Así hablaba Yahveh: He aquí que voy a juzgar entre ovejas y ovejas, entre carneros y machos cabríos>>. Pero Jesús fue todavía más expresivo: << Cuando venga el Hijo del hombre en la majestad de su gloria, acompañado de todos los ángeles, se sentará sobre su trono glorioso. Y estando todas las naciones reunidas ante él, él separará unos de otros como separa el pastor las ovejas de los machos cabríos [...]>>. Luego tras haber felicitado a los justos, << se volverá hacia aquellos que estarán a su izquierda y les dirá: Retiraos de mi presencia, malditos; id al fuego que he preparado para el diablo y los suyos>> (1997, p. 184).

Pero, así mismo, es ya hacia los últimos siglos de la Edad Media, con la aparición de una demonología medieval, que el Satán iconográfico comienza a cobrar la forma específica del macho cabrío, junto con otras características animales:

En las apariciones narradas por Raúl Glaber (1048) o Gilberto de Nogent (1115), el diablo conserva una apariencia humana, pero inquietante: es pequeño y feo, demacrado y giboso, está vestido de forma sórdida, a veces es «negro como un etíope». A partir del siglo XI se desarrolla una iconografía específica del diablo: su cuerpo conserva una silueta antropomorfa, pero esa forma, hecha por Dios «a su imagen», se ha pervertido hasta parecer monstruosa a causa de la conjunción de disformidad y de incorporación de diversos caracteres animales (hocico, colmillos, cuernos, orejas puntiagudas, alas de murciélago a partir del siglo XIII, cola cuerpo peludo, zarpas o garras de rapaz...) (Baschet 2003, p. 214).

Es en esta última concepción del demonio –un ser repulsivo que vive entre las fronteras de las formas zoológicas y antropológicas–, que puede ser entendida una dimensión del monstruo dentro de la tradición cristiana: "Según la tradición judeocristiana, Dios hizo al hombre 'a su imagen y semejanza'; el monstruo será para muchos, la imagen del diablo. El monstruo es la expresión horrible del demonio" (Santiesteban Oliva, 2003, p. 271)⁶. Así, el monstruo como un ser demoniaco adquirirá un sentido de la otredad, puesto que dentro de la cristiandad, todos aquellos pueblos y seres que no correspondieran con los valores

⁵ Ver *El aquellare* de Francisco de Goya en Anexos.

⁶ Ver obras de El Bosco en Anexos.

cristianos eran considerados, en algunas ocasiones, como monstruosos y demoniacos al mismo tiempo.

Este entendimiento del monstruo como demonio será muy importante para la significación del monstruo como lo otro tanto en Historia General de Sahagún, como en *Los sueños* de Quevedo, pues como se verá posteriormente, en ambos textos hay una relación directa entre lo demoniaco y lo monstruoso.

1.4.2 El monstruo como maravilla y los bestiarios medievales

En este punto es importante decir que, si bien el monstruo es asumido dentro de la tradición cristiana como un ser maligno o de connotaciones negativas, éste también cobra otro tipo de significado que le adjudica otro tipo de valores: lo maravilloso. Para entender esta segunda valoración del monstruo como otredad dentro de la Edad Media, se hace necesario retornar a la concepción de espacialidad que había para tal época: ¿qué se puede entender dentro del contexto de la Edad Media cristiana como el "aquí" y el "allá" relacionado con el otro como monstruosidad? Lo primero que hay que tener en cuenta es que tales categorías no solamente hacían referencia a una espacialidad abstracta y espiritual (las relaciones entre cuerpo y alma, entre el mundo terrenal y el mundo divino), sino que también aludían a ciertos límites y geografías concretas que habían surgido gracias a los viajes de expansión europea y a las misiones cristianas de evangelización. De este modo, el monstruo y otras figuraciones del "otro" ocupaban lugares específicos de la tierra; tenían su propia topografía:

¿De dónde viene el monstruo? Viene, en la gran mayoría de los casos, desde fuera del ámbito cotidiano [...]. Oriente será un gran 'productor' de monstruos. India será sueños y pesadillas y así también lo será América, no en vano es otra India, las Indias Occidentales [...]. El monstruo transfigura el espacio donde reside, lo vuelve monstruoso [...]. Los monstruos habitan los confines, los monstruos están en el borde de los mapas, y en el borde también de lo real y lo imaginario (Santiesteban Oliva, 2003, pp. 89-91).

Y es en medio de tal contexto de viajeros y tierras nuevas, donde habitan seres y pueblos incomprensibles –y que en esa medida, se empiezan a figurar como "los otros"–, que el monstruo comienza a cobrar fuertemente el sentido de "monitorum", pero visto como una señal inscrita dentro de un plan divino desde el cual los milagros y lo sobrenatural son posibles, es decir, visto como un ser maravilloso: "El monstruo no sólo muestra, sino que también enseña. El monstruo no sólo enseña sino que también evidencia. Evidenciar es mostrar en superlativo. El monstruo está ahí, evidenciado, para revelarnos, para recordarnos la ferocidad de la *forma* y del *estado*, para señalar las penas del infierno" (Santiesteban Oliva, 2003, pp. 114). Pero el monstruo no sólo evidencia tales penas, sino también, de manera generalizada, la existencia de un mundo supraterrrenal. Proveniente del latín "mirabilia", la palabra "maravilla" era utilizada en la Edad Media para señalar algo digno de admirar, algo extraño o milagroso. Además, desde su raíz, esta palabra muestra la importante relación entre la maravilla en sí y la visualización de ésta:

En primer lugar, con los *mirabilia* tenemos una raíz *mir* (*miror*, *mirari*) que implica algo visual. Se trata de una mirada. Pero, naturalmente, los *mirabilia* no son sólo cosas que el hombre puede admirar con la mirada, ante las cuales abre tamaños ojos; sin embargo, desde un comienzo se da esta referencia al ojo que me parece importante, porque todo un mundo imaginario puede ordenarse alrededor de esa apelación a un sentido, el de la vista, y alrededor de una serie de imágenes y de metáforas que son metáforas visuales (Le Goff, 1986, pp. 9-10).

Así, tal referencia admite recordar que también la palabra "monstruo" tiene una etimología que hace referencia a su carácter visual (el monstruo "se muestra", es "monstrum"), de modo que, tanto lo monstruoso como lo maravilloso son, hasta cierto punto, análogos. Lo anterior permite reforzar que el monstruo como un ser maravilloso es especialmente captado por la visión, y que en consecuencia remite a una serie de "imágenes y metáforas visuales" que lo construyen en un nivel literario, es decir, como una construcción narrativa. Por eso, es necesario pensar que ese deambular de los monstruos entre los bordes de lo real y de la imaginación (entre su imagen "real" y su construcción y re-presentación por medio de imágenes) está relacionado con la ya señalada sinonimia que existía para la época entre la historia y la ficción. En su introducción a dos obras de la Edad Media consideradas como textos de maravillas (*El viaje de San Brandán* y *El libro de las Maravillas del Mundo*),

Marie-José Lemarchand muestra cómo el "Imago mundi" era historia a la vez que imagen en ambos textos, de modo que hablar de verdades y ficciones respecto a los seres maravillosos sería caer en una anacronía:

Si al lector que vaya a embarcarse para navegar entre tantas maravillas le importa distinguir entre escritor/narrador/embaucador, le diré que por muy paradójico que resulte en el siglo XXI, la verdad ficticia, llámese mentira, es la garantía de la verdad científica [...], y además no existe contradicción en la mente medieval: la verdad conlleva «realidad» y simbología, mito y ficción, amén de la referencia a la Revelación o Gran Código bíblicos (Lemarchand, 2002, p. 22).

Así, un texto como *El libro de las maravillas del Mundo* de Jehan de Mandeville no puede ser pensado como un relato estricto de un viaje, sino más bien como un relato de ficción, donde las leyendas, libros de literaturas y escritos de autoridades como la Biblia funcionan como sistemas de creencias y "verdades" que acompañan al viajero en la interpretación de las nuevas tierras que recorre: "Mandeville oscila entre geografía y fábula, la geografía de los países recorridos a lomo de camello y el viaje imaginario visitando anaqueles para compilar leyendas" (Lemarchand, 2002, p. 23).

Teniendo en cuenta tal idea acerca de lo maravilloso, es posible entonces entender otro aspecto de este concepto dentro de la tradición medieval y es su connotación de milagro. Al ser el cristianismo una religión de carácter monoteísta, las maravillas sólo podían ser explicadas en la medida en que daban cuenta de la omnipotencia de Dios y de sus señales enviadas a los hombres. De allí que, como lo señala Jacques Le Goff, lo maravilloso dentro de la Edad Media no podía ser relacionado con lo mágico, puesto que tal tendencia sería considerada como una herejía, y más bien, sí tomaba el sentido del milagro como una manifestación divina que cabía dentro de los preceptos cristianos: "La recuperación cristiana arrastró lo maravilloso, por un lado, hacia el milagro, y por otro, hacia una recuperación simbólica y moralizante" (1986, p. 17).

Es a partir de los anteriores aspectos de lo maravilloso que se puede entender la segunda gran significación del monstruo como otredad durante la Edad Media. Teniendo en cuenta este contexto de la expansión de Europa, y el descubrimiento de nuevos e indecibles mundos, se origina una gran preocupación en torno a los seres maravillosos, especialmente

en torno a los monstruos, que comenzaron a surgir de tales topografías. Así lo señala Hernando Cabarcas, citando a otro estudioso: “De acuerdo con Claude Kappler, a finales del siglo XV, cuando prosperaban especialmente los mitos escatológicos, la interpretación de los monstruos llegó a constituirse en una verdadera obsesión. Aquí y allá el monstruo se afirmaba como ministro del desorden e invadía 'lo normal'” (1994, p. 57). A partir de esto, comenzaron a proliferar cierto tipo de textos que buscaban la exploración y el entendimiento de tales seres: los bestiarios. La comprensión de estas obras y su funcionamiento dentro de la idea de lo maravilloso permitirán entender al monstruo en otras manifestaciones escritas, por ejemplo en las crónicas de Indias, y en nuestro caso, en fray Bernardino de Sahagún, ya que tal narrativización y tal lenguaje de la maravilla monstruosa serán una influencia directa en los cronistas. Así mismo, tal entendimiento es lo que hará posible establecer la comparación entre la obra de Sahagún y la de Quevedo:

Con el maravilloso medieval como antecedente, van ingresando los cronistas en la geografía americana estupefactos, admirados y temerosos, continuamente enfrentados a un universo en el que las cosas se suceden con un ritmo distinto del que ellos conocían. [...] intentan saldar su desprendimiento del orden que les era familiar y relatar una naturaleza, para ellos, insólita por su forma, acogiéndose al lenguaje de lo maravilloso, el recurso en que se amalgaman angustias y deseos, y mediante el cual se proyectan contenidos culturales que recrean la realidad (Cabarcas, 1994 p. 47).

Volviendo a la idea de la narrativización explicada anteriormente, junto con la ya reforzada posición de la sinonimia entre la historia y ficción dentro de la Edad Media, los bestiarios son entendidos como expresiones escritas típicas del medioevo (según Ignacio Malaxecheverría, los bestiarios están ubicados cronológicamente entre los siglos XII y XV, y pertenecerían a un mundo estrictamente europeo⁷), que buscaban dar cuenta de todos los seres extraños, no a partir de la escritura de unos hechos objetivos, sino de una narración que se entrecruza con la imaginación e intentando comprender al monstruo como un símbolo de una realidad superior. El primer libro considerado como un bestiario y que habría ejercido una gran influencia para la escritura de los demás bestiarios medievales es el *Physiologus*: "Un libro que se remonta a los primeros cristianos, el *Physiologus*, que añadió además, a los elementos sacados de los antiguos naturalistas, imágenes tomadas de

⁷ Sin embargo, aquí hay que tener en cuenta la existencia de bestiarios de origen árabe como el que menciona Hernando Cabarcas (*Las utilidades de los animales*) en su estudio ya citado. Así, la idea de que los bestiarios medievales serían propiamente del mundo europeo quedaría cuestionada, no sólo porque es posible la existencia de textos similares a bestiarios en otras regiones del mundo, sino porque también, gran parte de las influencias de estos escritos proviene de tradiciones que no son propiamente europeas.

los grandes escritores de Grecia y Oriente, y de las fábulas y mitos de aquí y allá" (Charbonneau-Lassay, 1997, p. 18). Según el estudio de Louis Charbonneau-Lassay, las más grandes influencias para la escritura de los bestiarios (en su caso, las influencias para la formación de un "bestiario de Cristo") son las religiones precristianas, los Testamentos, los naturalistas antiguos, la tradición gnóstica, algunas prácticas como la cábala y la adivinación, los viajes, y finalmente, las tradiciones populares. Así, un texto como el *Physiologus* se volvió sumamente atractivo y motivó, por un lado, a que se produjera una ampliación de su contenido, y por otro lado, a la escritura de otros bestiarios medievales:

El *Fisiólogo* original se fue ampliando notablemente, en un comienzo acogiendo las referencias animalísticas procedentes de las Etimologías de San Isidoro, y después, incluyendo materiales de los libros de Plinio, Solino y Eliano, de tal manera que el texto cambió grandemente [...]. [Así], la vastedad de este cuerpo de información, que se refiere también a las plantas y piedras, pasa a ser la fuente de los bestiarios de Guillaume, Leclerc, Philippe de Thaün y de Pierre de Beauvais (Cabarcas, 1994, pp.18-19).

Como ya se había sugerido, la función principal de los bestiarios era la descripción de las bestias desde un sentido alegórico, con el fin de que los hombres vieran esto a manera de ejemplos y pudieran educarse bajo la moral cristiana. De acuerdo con algunos autores, el hombre medieval tenía la concepción de los bestiarios a partir de la idea bíblica de que el ser humano, como imagen y semejanza de su Creador, tiene la capacidad de pararse frente al resto de la creación y hacerse cargo de ella: "El dominio sobre los animales tiene un fundamento bíblico que se aprecia perfectamente en el Génesis 1, 26-31; aquí se le pone al hombre al frente de la creación [...]" (Santiesteban Oliva, 2003, p. 248). Pero hay que entender que, también para la Edad Media, la idea del hombre en una relación completamente armónica con las demás criaturas ya no está vigente: la caída del hombre y la aparición del mal han sido inevitables, y es precisamente por tal caída que el hombre ha roto sus más grandes vínculos con la naturaleza. Es por esto mismo que el hombre busca un acercamiento a ese mundo desconocido a través de interpretaciones y lecturas de tal mundo. Para entender de una forma más clara el contexto en el que fueron escritos los bestiarios, se

puede ver un texto como el de Hildegarda de Bingen⁸, donde se expone por medio de visiones la posición del hombre frente al mundo y también frente a lo divino:

«De gloria y de esplendor le coronaste, le hiciste señor de las obras de tus manos». Así dice: Oh Señor, Tú que maravillosamente hiciste todo cuanto existe, coronaste al hombre con el halo dorado y púrpura del entendimiento, con la majestuosa túnica de la belleza visible le ataviaste, y así le proclamaste príncipe, ensalzado sobre la altura de tus perfectas obras que con mano justa y buena dispusiste en Tu Creación. Sí, por encima de todas las criaturas Tú concebiste al hombre grandes y admirables honores. (Bingen, 1999, p. 53).

Pero, así mismo:

[...] entre la impiedad diabólica y la bondad divina se encuentra la gran caída humana. [...] [Frente a esto dice Dios]: Pero oh, insensatos, ¿Quién hizo las estrellas? Sin embargo, a veces permito que las estrellas anuncien, con sus signos, ciertos hechos a los hombres, [...]. Sí, cuando me complace, las criaturas revelan mis Designios, como un orfebre que, al fabricar una moneda, graba en ella una determinada figura: la moneda sólo mostrará esa imagen que le fue labrada, pero no tendrá potestad alguna por el grabado que ostente, ni sabrá cuándo querrá el artesano modificarlo (Bingen, 1999, pp. 54-55).

De acuerdo con esta exposición del mundo hecha por Hildegarda de Bingen, los hombres medievales iniciaron una búsqueda intensiva de aquellas señales divinas, y por lo mismo, los seres maravillosos descubiertos por medio de los viajes no podían pasar desapercibidos. Así, lo tratado principalmente en los bestiarios no se limita a los animales "comunes y corrientes", sino que está enfocado en todos aquellos seres que presentan características extrañas, maravillosas, y que de ese modo, son una alegoría de un mundo espiritual, de una escala de virtudes y de vicios; los bestiarios son principalmente la escritura sobre los monstruos como una raza distinta a lo que se puede considerar como humanidad y animalidad: "[...]si se tiene en cuenta –no es posible silenciarlo – que hasta los animales más comunes presentan rasgos híbridos o monstruosos, es menester confesar que todo el Bestiario medieval, en puridad, podría ser considerado como monstruoso" (Malaxecheverría, 1999, p. 42).

⁸ Mujer famosa por sus labores como abadesa y religiosa del siglo XII, Hildegarda de Bingen posee una obra prolífica, entre la que se encuentran visiones, libros de historia natural y de medicina, y una gran cantidad de correspondencia que sostenía con los hombres más influyentes de su época. *Scivias. Conoce los caminos* hace parte de un tríptico de visiones que muestran el amplio conocimiento de Hildegarda sobre la historia del universo y su relación con el hombre. Para ampliar esta información ver Epiney-Burgard y Zum Brunn, (1998).

Para lograr una narrativización de los monstruos en los bestiarios fue esencial el uso del tropo retórico de la alegorización. En este contexto, ¿qué se puede señalar como una alegoría? Según Helena Beristain, la alegoría (o también llamada metáfora continuada) "Se trata de un 'conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guardan paralelismo con un sistema de conceptos o realidades', lo que permite que haya un *sentido* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y es alegórico" (Beristain, 1985, p. 35). Así, para la Edad Media, la alegoría fue uno de los tropos más importantes, ya que éste permitía ir de un nivel literal de la lectura a un significado trascendental que estaba conectado con la moral cristiana y la espiritualidad. Dentro de los bestiarios, la analogía funcionaba a partir de las descripciones de las distintas bestias que, de acuerdo con las características y costumbres que se les asignaban, adquirirían un significado según las escrituras sagradas, y todas las virtudes y vicios estipulados por el cristianismo. Para ejemplificar, se puede ver cómo dos animales monstruosos como el fénix y el basilisco son alegorizados en dos sentidos opuestos, pero en completa concordancia con aquello que se entendía como lo monstruoso en la Edad Media: el primero es visto como un ser representante de las virtudes de Cristo, y por lo mismo, como un monstruo revelador de un orden divino; el segundo es presentado como un ser espeluznante y de costumbres horribles que es asumido como un símbolo de todos aquellos seres y pueblos opuestos al cristianismo. Estas son algunas de las descripciones del fénix y del grifo⁹ dadas en la recopilación de los bestiarios medievales que hace Ignacio Malaxecheverría:

¿Quién dice al sencillo fénix el día de su muerte, de forma que pueda fabricar su ataúd, llenarlo de exquisitas especias, entrar en él y morir en un lugar en que el hedor de la corrupción pueda ser borrado por los aromas agradables? ¡Cuánto más deberías tú, hombre, fabricar tu ataúd de fe y revestirte del mismo, desembarazándote del hombre viejo! Cristo es tu ataúd: la funda que te protege y te oculta en el día de las dificultades (1999, p. 177).

Pues existe una mala gente/Llena de mala visión;/No hay bajo el cielo mala ventura/ De la que ellos no se enteren/, /Pues antes de que haya sucedido,/ Ya se han percatado del hecho. /A muchos finos amantes ha dañado/ Esta gentuza de mal origen/ Por su mirada traidora y repugnante. /Tal gente parece el basilisco:/ ¡Dios los castigue con la hidropesía!/ El basilisco tiene tal índole/ Que sólo mediante su mirada/ Mata, sin curación alguna,/ A aquellos a quienes mira primero, / Pues el veneno que les arroja/ Los emponzoña/ hasta el corazón. /Así digo que obran aquellos/ Que ven hasta el fondo del corazón/ Los pensamientos escondidos,/Y a toda prisa los descubren, /Allá donde los pobres amantes/ Son entregados al dolor y a la muerte (1999, p. 207).

⁹ Ver Anexos.

Clasificación de los monstruos y enseñanza moral, los bestiarios son unas de las formas de expresión más importantes acerca de la monstruosidad como otredad en la Edad Media, y se convertirán, como ya se había dicho anteriormente, en una influencia importante de los cronistas de Indias, y en particular, de fray Bernardino de Sahagún.

2. Fray Bernardino de Sahagún: La conquista de América, o el nuevo hogar de los monstruos

2.1 La ficcionalización de América: desbordamiento de la imaginación y cuestionamiento de las concepciones europeas

El descubrimiento de las tierras americanas fue ciertamente un acontecimiento sin precedentes que afectó de manera global el pensamiento e imaginario de los hombres europeos, y que a su vez permitió, como lo señala Jaime Humberto Borja, que la Edad Media como época de oscurantismo fuera reevaluada: “De fondo, observar la conquista de América –y la producción de las llamadas crónicas de Indias- como procesos de clara procedencia medieval, permite en una primera instancia valorar lo que Heers ha llamado la ‘invención’ de la Edad Media [...]” (2002, p. 4). Las crónicas de Indias y los múltiples pensamientos y obras de estudio que han suscitado, demuestran que éstas poseían un bagaje cultural que había provenido en gran parte de la Edad Media. Sin embargo, las crónicas de Indias no hubieran sido posibles si la aparición del Nuevo Mundo no hubiera incentivado tanto asombro, ideas y movimientos en la imaginación europea de finales del siglo XV. Así, la mirada instaurada sobre América fue, principalmente, una proveniente de un imaginario europeo que sustenta la idea de que, más que un descubrimiento, América fue una narración: “El descubrimiento significó un enorme trasvase del imaginario europeo. Los mitos, las leyendas, el mundo teratológico, las quimeras, todo va a adquirir ciudadanía en América” (Rojas Mix, 1992, p. 66). De allí, que las crónicas de Indias se entiendan como expresiones escritas que se aproximan a América, pero viéndola desde un lente completamente europeo.

En un caso anterior, como fue el de Marco Polo y sus viajes a tierras orientales, el método de asimilación de los nuevos mundos fue muy parecido al que se podrá percibir en las crónicas americanas, como lo indica Simón Varcárcel en uno de sus estudios:

La relación de Marco Polo surge como piedra de toque para apreciar cómo la mente occidental medieval encaja en su sistema axiológico novedades geográficas y humanas [...]. Polo se esfuerza por establecer una continuidad en todos los órdenes entre el mundo europeo y el asiático [...]. Utiliza el rasero occidental para valorar el grado de civilización de los distintos reinos que atraviesa, en típica actitud de estimar como modelo y espejo de la civilización cristiana occidental [...]. La novedad se integra a través de la referencia (siquiera fragmentaria) a lo conocido. [...] Polo opta por la comparación: 'a' es como 'b' (1997, pp.-293-294).

Pero los esfuerzos establecer una analogía entre una realidad desconocida y una propia derivaban, a su vez, en un desbordamiento de la imaginación que se expresó en la aparición de nuevas leyendas, ideas y percepciones acerca del Nuevo Mundo. Así, América no solamente fue una tierra que despertó “ficcionalizaciones” –los grandes sueños y esperanzas para unos; las aún mayores pesadillas para otros–, sino que también cuestionó y reevaluó todas las concepciones del mundo que había para la época. Desde los órdenes de la tierra, hasta el carácter propio de los seres humanos (la aparición del indígena llevó a distintas discusiones acerca de si éstos poseían alma) fueron cuestionados por la aparición de unas tierras que no estaban contempladas dentro del ámbito de influencia de la concepción cristiana del mundo.

Así, las ideas que se tenían para la época acerca del tamaño de la tierra y sus lugares habitables cambiaron y ampliaron la visión que el hombre europeo tenía sobre su mundo. Edmundo O’Gorman en uno de sus más importantes estudios, *La invención de América*, muestra cómo a partir del descubrimiento de Colón, surgen ciertas dificultades para asumir estas nuevas tierras desde la configuración del mundo que se tenía. Conceptos como el "orbis terratum" (los lugares habitables de la tierra ubicados dentro de las zonas templadas) y "la Isla de la Tierra" (las porciones de tierra que constituían el mundo) comenzaron a tambalear y a ampliar sus fronteras cuando América apareció:

De suerte que si el 'orbis terratum' dejó de circunscribirse a sólo la Isla de la Tierra para abarcar al globo entero, tierras y aguas, se trata, no de una ampliación que agotó sus posibilidades, sino de un proceso de apoderamiento del universo por parte del hombre [...]. Tal, ya se habrá advertido, fue la gran mudanza que caracteriza a esa época que llamamos Renacimiento; pero tal, también, el sentido trascendental del proceso llamado de la invención de América [...]. No por casualidad América surgió en el horizonte histórico como el país del porvenir y de la libertad (1995, pp. 140-142).

Desde esta reflexión acerca de lo que significó América para Europa, se puede plantear de manera más concreta la importancia de las crónicas de Indias, sus modos de funcionamiento, y así mismo, hacer una aproximación a fray Bernardino de Sahagún como cronista.

2.2 Las crónicas de Indias y la conquista de América

Lo primero que hay que comprender acerca de las crónicas de Indias¹⁰ es ese carácter anteriormente explicado de indistinción entre un concepto de historia y un concepto de literatura. Al igual que con los bestiarios medievales, y en general, con las expresiones escritas de la época, no había un discernimiento entre aquello que podía ser considerado "historia" y lo considerado como "literatura" (las aventuras caballerescas del medioevo y los relatos de los cronistas cuando llegaban a América estaban prácticamente en un mismo nivel). En este sentido, las crónicas de Indias se entienden como expresiones escritas de algunos europeos que, por diferentes razones, buscaban comprender y transmitir "gráficamente" lo visto en tierras americanas a través de la narración:

A lo largo y ancho del continente, las primeras generaciones de conquistadores –frailes, soldados, funcionarios y pobladores– escribieron y describieron a América. Su escritura era fundacional, un discurso mediante el cual se pretendía construir, desde la palabra, la nueva identidad del colonizado y su territorio, pero a partir del mundo simbólico propio de quien escribía (Borja, 2002, p. 5).

Así, en las crónicas de Indias no existe una intencionalidad de producir una escritura basada en acontecimientos "reales" y elaborada de manera "objetiva". El dilema sobre la verdad (en el sentido que se la ha dado modernamente) no era algo que concerniera a los cronistas, puesto que principalmente había dos preocupaciones: por un lado, dar a conocer estas

¹⁰ La cantidad de crónicas de Indias es muy grande y, tal vez, eso se explique a partir de una inmensa necesidad que tuvo el hombre europeo cuando se encontró con América. Una recopilación como la que hace Guillermo Díaz-Plaja (1972) permite establecer un panorama acerca de las muchas crónicas que se escribieron y los diferentes propósitos que tuvieron.

tierras colmadas de maravillas (¿y qué más lenguaje para expresar esto que el lenguaje de lo maravilloso-literario proveniente de la tradición medieval?); y por otro, lograr que esta escritura se convirtiera en una forma de aleccionamiento y de legitimación de la conquista de América. No es que los cronistas, y en general, las personas de la época fueran completamente ingenuas y creyeran todo lo que se les decía; en muchas ocasiones se daba el caso paradójico de que se creía en seres completamente fantásticos y se tenía completo escepticismo frente a un ser que sí era real¹¹. Sin embargo, con la aparición de América y sus seres maravillosos y monstruosos, se da el caso de una ambivalencia entre lo real y lo verosímil de las crónicas: "Cabe decir que para que la configuración de un monstruo, de un ser en cierto modo irreal, es casi condición necesaria que concurren elementos reales, de animales de carne y hueso, que siempre sirven para darle verosimilitud y cierta corporeidad al monstruo" (Santiesteban Oliva, 2003, p. 146). De ese modo, la catacrexis¹² del Nuevo Mundo constituye una forma de interpretación creativa mediada por la mentalidad y la tradición europeas, donde prima más la verosimilitud (o la posibilidad textual de que algún suceso haya ocurrido construida por medio de recursos literarios) que la verdad, y la importancia de ofrecer lecciones morales que de alguna manera se asemejan a aquellas transmitidas por los bestiarios medievales. Para un entendimiento mucho más preciso del las crónicas de Indias, Jaime Borja define la "inventio" y la "exempla" como dos formas de organización del discurso que configuran el sentido de las crónicas de Indias:

Las crónicas elaboraron una invención del indio, el español y la conquista desde un sentido más preciso, la 'inventio', la cual, en el siglo XVI, significaba el 'descubrimiento anticipado de argumentos verdaderos y verosímiles que hacen posible una causa' [...]. La estructura del exempla se comporta como una breve novela, donde se confunde lo 'real' y lo 'imaginario'. El relato se construye como un ejemplo edificante [...] (Borja, 2002, p. pp. 6-9).

Teniendo claro lo anterior, se puede afirmar que las crónicas y sus modos de funcionamiento sirvieron para justificar la conquista de América, y principalmente, la conquista espiritual de estas tierras por medio del cristianismo. Asombrados, los hombres cristianos europeos intentaron asumir la aparición de este nuevo continente a partir de la

¹¹ Ver Santiesteban Oliva, 2003, p. 145.

¹² "Catacrexis: (Del lat. *catachrēsis*, y este del gr. *Κατάχρησις*, uso indebido). 1 f. Ret. Tropo que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar algo que carece de nombre especial; p. ej., *la hoja de la espada; una hoja de papel*". Tomado del Diccionario de la Real Academia Española, RAE (2008).

idea de que tales territorios hacían también parte de la creación divina, de modo que los seres que habitaban allí aún tenían la posibilidad de conocer a Dios y entrar en su gracia. Así lo explica Hayden White desde una definición generalizada de los modos de funcionamiento del cristianismo:

The Christian doctrine of redemption through grace [...], encouraged a much more charitable attitude among the faithful toward the sinner who had fallen from grace into a state of wildness than the originally puritanical conception of the Deity in the Old Testament permitted [...]. Universalistic in principle, in practice the Church was a communally inclusive only of those who accepted membership in its own terms [...]; the potential member of the Church had to be willing to put off the old man and put on the new (1978, pp. 162-163)¹³.

Desde estos términos se aprecia que el cristianismo y su misión evangelizadora fueron de suprema importancia, aunque también fue por esa vía que se llegó a ver en estas tierras una forma de obtención de riquezas. Como lo dice Tzvetan Todorov, ni para Cristóbal Colón, ni para los demás conquistadores existía un conflicto entre el cristianismo y la explotación de las tierras americanas: "La victoria universal del cristianismo, es este el móvil que anima a Colón, hombre profundamente piadoso (nunca viaja en domingo) [...]. Por lo demás, la necesidad de dinero y el deseo de imponer al verdadero Dios no son mutuamente exclusivos; incluso hay entre los dos una relación de subordinación: la primera es un medio, la segunda es un fin" (1999, p. 20). Siendo así, es importante agregar que gran parte del proceso de la escritura de las crónicas de Indias se dio gracias a las órdenes mendicantes, ya que fueron éstas las principales promotoras de la evangelización de las tierras americanas. Como lo venían haciendo desde que Europa comenzó su expansión, las órdenes mendicantes se dedicaron a viajar y a escribir, a la par que intentaban evangelizar las nuevas tierras:

Pero también, en el proceso de la expansión europea hubo un actor que cumplió una importante función: las órdenes mendicantes [...]. Muy temprano, franciscanos como Bernardino de Sahagún, Toribio de Motolinia o Pedro de Aguado escribieron sobre las Indias occidentales. Su labor era un reflejo de una actividad que era concomitante a la orden, es decir, seguían la tradición: relacionaban el viaje y la escritura (Borja, 2002, pp. 14-16).

¹³ "La doctrina cristiana que adopta la idea de la redención a través de la gracia permitía que hubiera una actitud mucho más caritativa de los creyentes hacia al pecador. A diferencia de la concepción puritana de la divinidad en el Antiguo Testamento, este pecador sólo era alguien que había caído en un estado de salvajismo. Universal en sus principios, la Iglesia era en su práctica una comunidad inclusiva sólo para aquellos que habían aceptado los términos que se les imputaban. Un miembro potencial de la Iglesia tenía que olvidarse por completo de su anterior vida, para tener una nueva" [La traducción es mía]. (White, 1978, pp. 162-163)

Y en este punto no se puede dejar de mencionar que debajo de todo yace una idea que, ya desde lo dicho anteriormente, comenzaba a percibirse: el descubrimiento del Nuevo Mundo fue, primordialmente, el hallazgo de una nueva otredad. Esta última será de suma importancia para el entendimiento de las crónicas de Indias, ya que es en la narrativización de ésta donde se aprecia uno de los mayores esfuerzos por construir y hacer comprensible una realidad tan indecible.

2.3. El otro y su narrativización dentro de las crónicas de Indias

La conquista de América. El problema del otro. Este es el título de una de las obras más reconocidas de Tzvetan Todorov, que evidentemente apunta a la dificultad que tuvieron los conquistadores cuando se toparon con una tierra poblada de otredades desconocidas e imposibles de asir:

Quiero hablar del descubrimiento que el yo hace del otro. El tema es inmenso. Apenas lo formula uno en su generalidad, ve que se subdivide en categorías y en direcciones múltiples, infinitas. [...] [Los otros pueden ser] desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie. Esta problemática del otro exterior y lejano es la que elijo (1999, p. 13).

De acuerdo con la anterior cita, el ser americano fue para los conquistadores europeos algo tan abrumador y desconocido que, por lo mismo, fue otrificado, es decir, descrito como un ser que se oponía a la concepción europea. Para ello, se valieron muchas veces de un lenguaje de lo maravilloso, puesto que el hombre europeo vio en el Nuevo Mundo una topografía donde se daban milagros reveladores de un orden supraterráneo, y fue en esa medida que se logró una "comprensión". Por ende, el indígena y sus costumbres fueron entendidos como algo fabuloso, pero ante todo como algo opuesto a la idea europea del hombre y el mundo:

Se dijo de él [el indígena] que era débil, impotente, amente. Apenas medio siglo después del descubrimiento se discutía apasionadamente en Valladolid (1550-1551) si el indio era una 'servia natura', es decir, si, de acuerdo a lo afirmado por Aristóteles y posteriormente recogido por Santo Tomás en la 'Summa contra gentiles' pertenecía a aquella especie de hombres que, por su condición natural estaban destinados al servicio de sus superiores, y decir superior era igual, por cierto, a decir europeo (Rojas Mix, 1992, p. 6).

Si bien la idea de que el hombre europeo era, por diferentes razones, un hombre de mayor jerarquía que el indígena (principalmente, el europeo era un hombre letrado que conocía al verdadero Dios), también es importante observar que dentro de esta concepción de la otredad americana hubo matices y distintos grados de otredad. De allí que existieran cronistas que veían las tierras americanas y a sus habitantes como un mal que necesitaba ser exterminado o sometido completamente a la fuerza española, y también cronistas que, si bien hacían un esfuerzo por la comprensión del otro, terminaban hundidos en muchas contradicciones y tensiones. Respecto al primer grupo de cronistas, la *Recopilación historial* de fray Pedro de Aguado es un buen ejemplo de cómo el indio se "leyó" como un ser radicalmente opuesto a las virtudes del hombre español, razón por la cual la conquista de América adquiere una justificación: todo el tiempo, Dios está aprobando por medio de señales (la aparición milagrosa de algunos santos y de la virgen durante algunas batallas) la incursión de estos "caballeros" en América, para que conviertan estas tierras de bárbaros al cristianismo. Así, se pueden encontrar descripciones donde los indios son seres bestiales y demoníacos que se oponen a todas las virtudes heroicas de los españoles:

[...] Con toda curiosidad se ha procurado inquirir y saber de estos naturales si tienen alguna noticia de la creación del mundo [...]. Pero no se halla entre ellos ninguna razonable noticia de estas cosas. [...] en estos bárbaros se apoderó tan de golpe el demonio, que cegándolos de todo punto de uso de la razón y del entendimiento, y haciéndolos inferiores y sujetos al apetito sensual, que los hace tan semejantes a los brutos animales cuanto es notorio, les hizo y les causó que perdiesen noticias de semejantes cosas (Aguado, 1955-1957 pp. 97-98).

Un indio de grandísima estatura y miembros muy fornidos y versutos que entre los demás venía quiso señalarse en los hechos [...]. Vino este gandul a caer en la suerte a un soldado llamado Juan de Quincoces, hombre de muy pequeño cuerpo pero de gran valor y vigor de ánimo, a quien de verle de presencia tan diminutiva entendió el bárbaro tener sujeto y rendido [...]; pero al segundar con la macana se le metió Juan de Quincoces al indio de suerte que no pudo hacer golpe en él, y llegando los dos casi a los brazos, perdió el indio la soberbia juntamente con la vida [...] (Aguado, 1955-1957, pp. 346-347).

Con esta última cita se comprueba que, para los conquistadores, era completamente posible que en América la historia bíblica de David y Goliat se pudiera repetir, lo cual justificaba y afirmaba el triunfo universal del cristianismo sobre la idolatría. Pero como ya se había señalado, existió también un segundo grupo de cronistas que intentó un acercamiento a los indígenas y una valoración de su cultura, aunque no sin entrar en grandes conflictos:

Entre los cronistas, algunos ni siquiera realizaron el esfuerzo de pensar sobre el indio, y los que sí lo intentaron llegaron a metas distintas. [...] la mayoría de ellos sufren fuertes tensiones entre su conciencia religiosa de cristianos [...] frente a sus intereses pecuniarios o de poder [...]. Un mismo cronista puede vacilar, contradecirse, afirmar y desmentirse al paso (Valcárcel, 1997, p. 175).

De acuerdo con esto, una crónica como *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón –importante por tratarse del primer texto acerca del descubrimiento de América– muestra la posición contradictoria que tiene El Almirante de, por un lado, encontrar en los indios una suerte de espacio virginal, paradisiaco y propicio para cultivar el cristianismo (cosa que él admira y cree maravillosa), y por otro lado, pensar que tales hombres tan virtuosos serían buenos para servir al español. En una sola anotación de un día, se puede ver cómo Colón alaba a los indígenas, pero también planea su sometimiento:

Mandó a hacer honra a todos el Almirante, y dice él: «porque son la mejor gente del mundo y más mansa; y sobre todo, que tengo mucha esperanza en Nuestro Señor que Vuestras Altezas los harán todos cristianos, y serán todos suyos, que por suyos los tengo» [...] «Crean Vuestras Altezas que estas tierras son en tanta cantidad y buenas y fértiles y en especial éstas de esta Isla Española, que no hay persona que lo sepa decir, y nadie lo puede creer si no lo viese [...]. Ellos [los indígenas] no tienen armas, y son todos desnudos y de ningún ingenio en las armas y muy cobardes, que mil no aguardarían tres, y así son buenos para les mandar y les hacer trabajar, sembrar y hacer todo que fuere menester [...]" (Colón, 1995, pp. 132-134)

El indígena y su mundo no dejaron de ser vistos como una otredad, principalmente porque la mentalidad de los cronistas estaba completamente regida por categorías cristianas. De allí que los hombres europeos comprendieran el Nuevo Mundo y sus gentes como por fuera de la gracia de Dios, pero así mismo, veían en ellos la oportunidad de evangelizar y de seguir expandiendo la religión cristiana: "Movidos de intereses no económicos, sino religiosos, [los evangelizadores] son el segundo grupo de individuos en llegar y asentarse en el Nuevo Mundo con afán de permanencia. Observadores atentos se interesan más por los indígenas [...] esto es, evangelizar a toda prisa para salvar de las garras del demonio las almas de los indígenas" (Valcárcel, 1997, p. 306-307).

Para la mayoría de los conquistadores era inevitable pensar que América era una tierra donde habitaba el demonio. La idolatría, el canibalismo, los sacrificios, y otras prácticas de los indígenas eran señales de que el demonio los tenía poseídos. De acuerdo con la

concepción cristiana donde el alma corrupta es la causa de la degradación del cuerpo, los cronistas interpretaban la exuberancia y extrañeza de las formas corpóreas de los seres americanos como una señal de que el demonio tenía mucho poder sobre estas tierras, pero así mismo, encontraban en ellas una señal divina y una oportunidad de que esta nueva topografía del mundo fuera convertida al cristianismo. De allí que los cronistas concibieran las tierras americanas como un recién descubierto hogar de los monstruos: "Lo monstruoso no existe más que en relación a lo establecido, por referencia a una cultura, a una ipseidad: es la identidad del otro. [...] el hombre occidental era el paradigma de la Creación; al menos, el más perfecto. Como además el cuerpo era el reflejo del alma, todo ser «diferente» debía ser considerado dañino o diabólico" (Rojas Mix, 1992, p. 67).

2.4 Historia general de las cosas de Nueva España y la narrativización del otro como monstruosidad

Fray Bernardino de Sahagún es uno de esos pocos exploradores-misioneros que, más que un interés en las prósperas tierras americanas y en las ganancias que se pudieran obtener de éstas, estaba realmente preocupado por evangelizar el Nuevo Mundo. Como sacerdote de la orden franciscana (anteriormente se había mencionado la importante relación que existía entre las órdenes mendicantes, el viaje y la escritura), fray Bernardino zarpó hacia Nueva España con los ojos puestos, literalmente, en la otredad americana:

Transcurridos cerca de dos meses, con escalas en las referidas islas, fray Antonio de Ciudad Rodrigo, sus acompañantes franciscanos y el grupo de nobles indígenas que regresaban, desembarcaron hacia abril de 1529 en el puerto de Veracruz. Más que probable es que a lo largo de este viaje Bernardino y otros de los jóvenes frailes conversaran con personajes tan distinguidos como don Pedro Moctezuma Tlacahuepantzin, el hijo del gran Moctezuma, y con otros nahuas nobles que venían a bordo. (León-Portilla, 1987, p. 33).

Es muy seguro que durante este trayecto fray Bernardino hiciera preguntas a los indígenas sobre sus costumbres y sus formas de vida, a la vez que se interesaba por aprender el náhuatl. Además, según las investigaciones de algunos historiadores¹⁴, fray Bernardino

¹⁴ Es el caso de Miguel León-Portilla (1987) y su esclarecedora investigación histórica acerca de este fraile y su obra. Otros historiadores importantes son Josefina García y Alfredo López (2000), quienes introducen y prologan *Historia general de las cosas de Nueva España* en una edición de Conaculta Sin embargo, no existen estudios específicos que se

estaba muy enterado acerca de los diferentes eventos del Nuevo Mundo, de modo que tenía muy claros sus objetivos acerca de la misión evangelizadora que iba a cumplir allá. Como ya se había mencionado, fray Bernardino fue uno de esos cronistas que dieron un paso para acercarse a los indígenas y a su cultura, y que además, se indignaron al ver muchas de las injusticias que se estaban cometiendo en América. A lo largo de *Historia general de las cosas de Nueva España*, su obra y crónica más importante¹⁵, Sahagún revela la destrucción y atropellos que, por parte de los españoles, han sufrido todos los grupos indígenas de lo que hoy es conocido como México:

Aprovechará mucho toda esta obra para conocer el quilate desta gente mexicana, el cuál aún no se ha conocido porque vino sobre ellos aquella maldición que parte de Jeremías, de parte de Dios, fulminó contra Judea y Jerusalem diciendo en el capítulo quinto: 'Yo haré que venga sobre vosotros, yo traeré contra vosotros una gente de muy lexos, gente muy robusta y esforzada, gente muy antigua y diestra en pelear, gente cuyo lenguaje no entenderás ni jamás oíste su manera de hablar, toda gente fuerte y animosa, codiciosísima de matar. Esta gente os destruirá a vosotros y a vuestras mujeres e hijos, y todo cuanto poseéis, y destruirá todos vuestros pueblos y edificios'. Esto a la letra ha acontecido a estos indios con los españoles. Fueron tan atropellados y destruidos ellos y todas sus cosas, que ninguna apariencia les quedó de lo que eran antes (Sahagún, 2000, pp. 62-63)¹⁶.

No obstante, fray Bernardino de Sahagún defiende desde el principio su causa como misionero cristiano en las tierras de Nueva España, y eleva este propósito por encima de cualquier defensa y valoración de las culturas indígenas. Para fray Bernardino es claro que los indígenas son, ante todo, adoradores del demonio, y es por lo mismo que decide escribir *Historia general de las cosas de Nueva España*: desde el prólogo de esta obra, Sahagún justifica su interés por el conocimiento de las costumbres indígenas a partir de su misión evangelizadora: "El médico no puede acertadamente aplicar las medecinas al enfermo sin que primero conozca de qué humor o de qué causa procede la enfermedad, de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medecinas y en el de las enfermedades, para aplicar convenientemente a cada enfermedad la medecina contraria" (Sahagún, 2000, p.61). Este ejemplo le sirve a Sahagún para hacer un paralelismo con la

dediquen a analizar desde un punto de vista literario las crónicas de fray Bernardino de Sahagún, de allí que este trabajo pretenda ser un pequeño comienzo.

¹⁵ Para muchos estudiosos de las antiguas culturas indígenas del actual México, la obra de Sahagún constituye una gran fuente de información, no sólo porque los datos provienen de sus informantes indígenas, sino porque logró rescatar y transcribir textos de origen prehispánico que sobrevivieron a la destrucción española.

¹⁶ Es interesante ver cómo fray Bernardino, a través del texto del profeta Jeremías, logra mostrar que, en cierta medida, los españoles también son "los otros" para los indígenas, lo que ayuda a matizar ese lugar común de pensar las crónicas de Indias como una posición radical de los españoles en contra de los indígenas.

misión evangelizadora en América y explicar por qué muchas veces los intentos de conversión al cristianismo son ineficaces. Al igual que un médico, el misionero cristiano debe conocer a fondo la "enfermedad" del indígena, pues de otro modo, nunca podrá "curarlo" completamente: "Los predicadores y confesores, médicos son de las ánimas; para curar las enfermedades espirituales conviene tengan esperitia de las medicinas y de las enfermedades espirituales [...]"(Sahagún, 2000, p.61). A partir del reproche que les hace a los predicadores por su falta de conocimiento acerca de las costumbres idolátricas indígenas, fray Bernardino escribe *Historia general de las cosas de Nueva España*, que resultó en una exhaustiva investigación de las culturas indígenas.

¿Cómo logra fray Bernardino de Sahagún la escritura de esta crónica? Antes de dar una respuesta concreta a esta pregunta es de suma importancia reconocer que, por un lado, este fraile franciscano no sólo considera que la cultura de los indígenas (especialmente su lenguaje) es muy valiosa, sino que también muestra, desde sus referencias europeas, que estas tierras poseen un alto grado de civilización comparable con el de Europa: "Muchos años después los mexicanos edificaron la ciudad de México, que es otra Venecia, y ellos en saber y en policía son otros venecianos" (Sahagún,2000, p.63). Por otro lado, y de acuerdo con su creencia cristiana de la redención, fray Bernardino considera a los indígenas como un pueblo también creado por Dios, y en esa misma medida, ve una gran oportunidad brindada por la Providencia para que éstos entren en el cristianismo:

Pues es certísimo que estas gentes todas son nuestros hermanos, procedientes del tronco de Adam como nosotros. Son nuestros próximos, a quienes somos obligados a amar como a nosotros mismos. [...] Cierto, parece que estos nuestros tiempos y en estas tierras y con esta gente ha querido nuestro señor Dios restituir a la Iglesia lo que el Demonio la ha robado en Inglaterra, Alemania y Francia, en Asia y en Palestina, de lo cual quedamos muy obligados de dar gracias a Nuestro Señor y trabajar fielmente en esta su Nueva España (Sahagún, 2000, p.65).

Fray Bernardino se vale de las lecturas, leyendas e imaginario que tiene en la cabeza para justificar la cristianización de los indígenas; vuelca todos sus anaqueles sobre las desconocidas tierras americanas y las escribe de acuerdo con su conocimiento.

Así, se puede entender, de cierto modo, cuál es el procedimiento de la escritura de *Historia general de las cosas de Nueva España*. Uno de los primeros pasos que da fray Bernardino para escribir su crónica es el aprendizaje del náhuatl. Sahagún es consciente de que tal aprendizaje no sólo le será útil a la hora de predicar, sino también, para comunicarse con los indígenas, documentarse y tener la suficiente información para proceder con su misión evangelizadora. Una vez que Sahagún adquiere un conocimiento idóneo del náhuatl, éste comienza a solicitar información de los indígenas más conocedores de su propia cultura, a partir de unos cuestionarios que él mismo realizó:

[...] Sahagún elaboró una minuta que contenía los temas que le interesaba averiguar, y, sin haber sido relevado de sus obligaciones como misionero, fue al pueblo de Tepepulco, antiguo sujeto del señorío tezcocano. Una vez allí, pidió a los principales del pueblo que reunieran ante él personas suficientemente experimentadas y hábiles de las que pudiese obtener las contestaciones más autorizadas. [...] Llegaron también a sus manos códices pictográficos que se habían salvado de la destrucción de los primeros años del dominio español, mismos que le fueron explicados. Algunos de ellos fueron copiados e incorporados al manuscrito (García y López, 2000, p.42).

Una lectura primaria del método por el cual procede Sahagún, sugeriría que el fraile toma una actitud completamente "objetiva" frente a la información que le ofrecen los indígenas, y que su única tarea es hacer una traducción fiel de los documentos del náhuatl al español. Sin embargo, desde la misma elaboración de los formularios basada en sus propias categorías, se muestra que fray Bernardino de Sahagún traduce, organiza y narrativiza los datos que le ofrecen los indígenas desde sus valores y conocimientos europeos. Originalmente, *Historia general* es un texto bilingüe organizado en dos columnas: la primera contiene el texto náhuatl escrito en caracteres latinos; la segunda contiene la traducción hecha por Sahagún. Pero el sólo hecho de latinizar el náhuatl y de ver que muchas veces la traducción del náhuatl al español no coincide en lo absoluto, demuestra el inevitable abismo que había entre las formas de pensar indígenas y las formas de pensar europeas. De ahí, que la única posibilidad de entendimiento y comprensión para fray Bernardino estuviera filtrada por sus valores y categorías:

Sería evidentemente ingenuo pensar que la única voz que se expresa en el texto náhuatl es la de los informantes, y en el texto español es la de Sahagún; no sólo –y esto es evidente– son los informantes responsables de la mayor parte del texto en español, sino que, como veremos, Sahagún está presente, aunque en forma menos discreta en el náhuatl [...]. Sahagún parece practicar la técnica literaria de la distanciación [...]. Pero sería un error pensar que Sahagún nos ofrece los relatos de los indios en

bruto [...]. Es más seguro que los indios no hablaran como lo hace Sahagún: su texto huele a encuesta etnográfica, a preguntas minuciosas [...] (Todorov, 1999, pp-240-243).

Para un misionero como Sahagún la categoría que más predominará sobre su lectura e interpretación de la Nueva España será su visión cristiana, y en esa medida, verá la cultura indígena como una otredad que se opone a la cultura europea debido, principalmente, a sus prácticas idolátricas.

Después de veinte años, fray Bernardino termina su labor de investigación y de recopilación acerca de la cultura indígena y finalmente organiza los libros que constituirán la *Historia general*. De acuerdo con las formas europeas y cristianas de jerarquizar el mundo, fray Bernardino le pone orden a los libros de modo que los datos y costumbres acerca de los dioses vayan primero y en ese orden, se vaya descendiendo hasta llegar a los elementos de la naturaleza: "Sahagún estructuró la temática de su obra siguiendo el tradicional modelo medieval que clasificaba los seres por estricto orden jerárquico: primero, todo lo que atañía a la divinidad; después lo relativo al hombre, y por último lo concerniente al mundo natural" (García y López, 2000, p.45). No obstante, las relaciones están marcadas por elementos que las unifica: prólogos, apéndices e intervenciones de fray Bernardino, donde se indica cómo tales costumbres o comportamientos de los indígenas están relacionados con el culto al demonio. Así, en el primer libro donde se habla de los dioses, el fraile elabora un apéndice que muestra a los terribles dioses de los mexicanos y toda una refutación de estas prácticas de adoración:

Por la relación de la Divina Escritura sabemos que no hay ni puede haber más dios que uno, criador de todas las cosas, y creador y gobernador de todas ellas [...] Síguese de aquí claramente que Huitzilopuchtli no es dios, ni tampoco Tlaloc, ni tampoco Quetzalcoatl. [...] ¡Oh, malaventurados de aquellos que adoraron y reverenciaron y honraron a tan malas criaturas, y tan enemigos del género humano, como son los diablos y sus imágenes, y por honrarlos ofrecían su propia sangre y la de sus hijos, y corazones de sus próximos, y los demandaban con gran humildad todas las cosas necesarias pensando falsamente que ellos eran poderosos para los dar todos los bienes y librarlos de todos los males! (Sahagún, 2000, pp. 116-117).

Sin embargo, y de acuerdo con los intereses de este trabajo, es en los capítulos décimo y undécimo de la *Historia General* donde más se recalca la otredad de los indígenas y, en

general, de las tierras americanas, a partir de un concepto de la monstruosidad, que como ya se ha sugerido para el caso de Sahagún, estaba relacionado con las prácticas idolátricas.

Lo primero que hay que decir acerca de estos capítulos es que en relación con la jerarquía que le asigna Sahagún al texto, estos dos son los últimos, puesto que tratan de la vida cotidiana de los indígenas y de la diversidad natural de Nueva España, y, sin embargo, no son menos valiosos que los anteriores. Sahagún, desde sus anhelos por hacer una investigación profunda acerca de la cultura indígena, establece una serie de clasificaciones que adquieren un tono de rigurosidad y de "objetividad" en cierta medida científica (utiliza frases y formas de organización que se repiten en cada uno de los segmentos presentados), y que pretenden ser fieles a todo cuanto los informantes le cuentan. No obstante, el sólo hecho de pasar tal información de lo oral a lo escrito y también de hacer intervenciones en ésta, conducen a que la labor de Sahagún tenga un carácter mayormente interpretativo. Además, lo más curioso del asunto es que el fraile no está haciendo una lectura directa de la "realidad", sino que está interpretando a partir de aquello que le dicen los indígenas: es una interpretación (y traducción) de una interpretación. Lo interesante radica en que Sahagún no busca cuestionar la veracidad o no de lo que le dicen los indígenas, quizá porque él considera que las creencias populares e imaginación indígenas no son incoherentes o irracionales para su propia mentalidad.

De allí que se pueda deducir que Sahagún no posee un conocimiento directo de las realidades que le muestran los indígenas, y por lo tanto, su escritura se convierte en un acto literario, donde se imagina y ficcionaliza a los seres americanos como monstruos, con fines de evangelización. En esa medida, es factible hablar de una "estética" en Sahagún, ya que se vale de recursos literarios, giros del lenguaje, e incluso, hipertextualidad (las referencias bíblicas, las leyendas medievales y el imaginario proveniente de las historias caballerescas), para construir a esa América que requiere nombrarse. Pero el fraile no hará uso de los recursos literarios gratuitamente: éstos le sirven, primordialmente, para construir un concepto de monstruosidad que revele el mal que tiene poseídas a las tierras americanas, y así justificar su labor como "pastor de las ovejas descarriadas".

2.3.1 El libro décimo de la *Historia general*: la narrativización de los indígenas como monstruos

El libro décimo de la *Historia general* lleva el nombre de *De los vicios y virtudes de esta gente indiana, y de los miembros de todo el cuerpo, interiores y exteriores, y de las enfermedades y medicinas contrarias, y de las naciones que a esta tierra han venido a poblar*. El primer inciso de este largo título coincide con el contenido: Fray Bernardino hace una exhaustiva clasificación –de acuerdo con las categorizaciones cristianas de los vicios y las virtudes– de los indígenas, partiendo de la organización familiar básica, hasta llegar a los diferentes trabajos y oficios. Sin embargo, los incisos subsiguientes no tienen relación con los contenidos que trata Sahagún. Los encabezados señalan un tema, pero en ellos el fraile hace una larga exposición acerca de la labor evangelizadora y de la idolatría en Nueva España. A pesar de esta falta de correspondencia, el discurso expuesto ayuda a confirmar los pensamientos que tiene Fray Bernardino acerca de las misiones de evangelización y también las razones que da el fraile acerca de la idolatría de los indígenas: cree que las tierras americanas son malignas en sí mismas y constituyen la causa para que, tanto los indígenas como los españoles, se corrompan:

Y no me maravillo tanto de las tachas y dislates de los naturales de esta tierra, porque los españoles que en ella habitan y mucho más los que en ella nacen, cobran estas inclinaciones [...]. Y esto pienso que lo haze el clima o las constelaciones de esta tierra [...]; y cierto, se cría una gente, ansi española como india, que es intolerable de regir y pesadísima de salvar (Sahagún, 2001, p. 817).

Y como predicador que es en unas tierras completamente degradadas y poseídas por el demonio, Sahagún hace un esfuerzo en el primer inciso no sólo por hacer una clasificación de los indígenas, sino por escribir un texto aleccionador que pretende seguir a la mayor autoridad: la Biblia. Así, en el prólogo a este capítulo, el fraile justifica su escritura a partir del deber que tiene de educar a los hombres en la moral cristiana: "Si bien se considera la predicación evangélica y apostólica, hallarse ha muy claro que la predicación de los católicos predicadores ha de ser vicios y virtudes, persuadiendo lo uno y disuadiendo lo otro" (Sahagún, 2001, p. 761). De acuerdo con esto, se puede concluir que, si bien Sahagún se vale de la información de los indígenas, el fraile no hace un escrito que aborde la "realidad" indígena, sino más bien, que proyecta las virtudes y vicios cristianos sobre tal

información a manera de una exposición rigurosa y antitética. Así, primero se muestra a la persona virtuosa y completamente idealizada (lo que demuestra que Sahagún no sólo encuentra maldad en los indígenas) y luego, a modo de contraparte, a la persona viciosa y todos sus defectos:

Hijo bien acondicionado es obediente, humilde, agradecido, reverente; imita a sus padres en las costumbres y en el cuerpo es semejante a su padre o a su madre. Hijos viciosos: el mal hijo es travieso, rebelde o desobediente. Loco, travieso, no acogido a buen consejo; echa a las espaldas la buena doctrina con desdén, es desasosegado, desbaratado fanfarrón, vanagloriado, malcriado, bobarrón o toscó; no recibe ninguna buena doctrina; los buenos consejos de su padre y de su madre por una oreja le entran y por otra le salen; aunque le açoten y aunque le apaleen, no por eso se enmienda (Sahagún, 2001, p. 763).

Todas las descripciones que hace Sahagún durante este capítulo siguen el mismo patrón de virtud/vicio y es en este contraste donde se puede comenzar a ver los primeros rasgos de monstruosidad: la acumulación de características relacionadas con la virtud hacen que el lector vea en esta descripción a una persona completamente ideal, y de acuerdo con los preceptos cristianos, perfecta; en cambio, la amplia enumeración de los defectos y la acentuación de alguno de ellos (al hijo vicioso se le recalca principalmente su falta de acogimiento de consejos) es ya una forma de monstruosidad que impacta al lector, porque del defecto se hace una superlación, lo cual lleva a que la persona descrita se vea como un ser completamente transgresor y maligno. Así, se comienza a notar que, para Sahagún, la maldad y la monstruosidad están asociadas, tal y como lo estaban desde la tradición medieval.

Pero además de esto, en algunas de las descripciones que hace Sahagún, lo monstruoso no sólo se muestra en relación con la interioridad, sino también en relación con el cuerpo. De este modo, se confirma que aún para Fray Bernardino está vigente la asociación entre corrupción del alma y degradación del cuerpo: la descripción de los vicios también se convierte en la descripción de los defectos físicos, de la fealdad, y en ese sentido, de la monstruosidad: "Niño o niña. El infante o infanta es delicado, bien dispuesto sin tacha corporal; es hermoso, bien criado, sin enfermedad ninguna del cuerpo; es generoso criase delicadamente con mucho cuidado. El infante travieso que no cura de generosidad es feo, desgraciado, mal condicionado; es enfermo y apasionado de diversas pasiones, manco de

los pies o de las manos y bocquin" (Sahagún, 2001, p. 770). La anterior cita deja muy en claro que la belleza, la bondad y la salud están en un mismo plano, y que tales cualidades se rigen por una idea del equilibrio; contrariamente, la fealdad, la maldad y la enfermedad se caracterizan por estar por fuera de la norma, es decir, por ser rasgos de lo monstruoso¹⁷. Así, el niño vicioso lo es por algún exceso (las pasiones son un exceso) o por alguna carencia (el niño vicioso no es generoso) y esto se ve reflejado en una corporeidad monstruosa: el niño vicioso es feo, le faltan algunos miembros, y tiene ciertos defectos y enfermedades.

Dentro de las variadas clasificaciones que hace de los indígenas, Sahagún se enfoca en las virtudes y en los vicios de las personas importantes de la sociedad indígena, y ordena tal información de acuerdo con sus propias categorías: hidalgos, varones, caballeros que provenían también del imaginario medieval. Es interesante notar que para el caso de "los varones fuertes" las virtudes heroicas de los caballeros medievales siguen siendo importantes, y que, para el caso de los caballeros viciosos, la cobardía, y en especial los rasgos de feminidad, serán los peores defectos:

El hombre y varón fuerte llamado *cuáchic*, tiene estas propiedades: que es amparo y muralla de los suyos, furioso o rabioso contra sus enemigos, valentazo por ser membrudo: al fin, es señalado por la valentía [...]. Y el que no es tal es afeminado y de nodada [sic] se espanta; apto más para huir que para seguir a los enemigos, muy delicado y espantadizo y medroso, que en todo se muestra cobarde y mugeril (Sahagún, 2001, p. 775).

De acuerdo con esa visión medieval ya mencionada, donde la mujer era, por un lado, concebida como un ser débil e inferior al hombre, y por otro lado, asociada con la lujuria, los excesos y el diablo, esta descripción de los caballeros estaría considerando, así mismo, los rasgos de lo femenino como algo defectuoso y malo. Incluso para las mujeres mismas las caracterizaciones femeninas son vistas como un defecto: Sahagún muestra a la mujer virtuosa por medio de algunas características caballerescas: "La mujer principal rige muy bien su familia y la sustenta, por lo cual merece que la obedezcan [...]. La tal, si es buena, es sufrida; es mansa, humana, constante y varonil, bien condicionada" (Sahagún, 2001, p.

¹⁷ Como ya se había sugerido en el primer capítulo de este trabajo, especialmente en los incisos 1.3 y 1.4, este tipo de correspondencias provienen de una tradición escolástica de las sociedades normalizadas, donde la bondad es, por extensión, belleza, verdad, virtud, etc. Así mismo, la maldad está directamente relacionada con la fealdad, falsedad y el vicio, lo que significa que si alguien o algo posee uno sólo de estos rasgos adquiere automáticamente los demás.

785). En otra descripción de las mujeres aparecerá de nuevo la inquebrantable relación entre lo que es la bondad de la mujer y su aspecto físico armonioso y equilibrado. En contraposición, aparecerá la mujer que, por sus excesos o por sus carencias, será monstruosa en su exterior¹⁸:

La mujer de buen parentesco es de muy buena casta, venerable e amable a todos, digna de ser bien tratada, buena y gentil mujer, dispuesta y bien hecha, delgada, no muy gorda, de mediana estatura, grave y severa, bien agestada. [...] La que es mala es mal acondicionada, avillanada, torpe y fea, muy desbaratada, sovervia, fanfarrona, luxuriosa, desasosegadora, baladrona, borracha y, por otra parte, muy bocal, torpe y bova, desvergonçada y tonta [...] (Sahagún, 2001, p. 787).

Sin embargo, uno de los seres que Sahagún considerará más monstruoso será la mujer hermafrodita que, precisamente por ese carácter de hibridez y de falta de definición respecto a su naturaleza, será considerada como una de las mujeres más corruptas: "La mujer que tiene dos sexos, o la que tiene natura de hombre y natura de muger, la cual se llama hermafrodita, es muger monstruosa la cual tiene supinos [...]. Como hombre habla, y anda como varón, y vellosa; usa de entreambas naturas, suele ser enemiga de los hombres porque usa del seño masculino" (Sahagún, 2001, p. 791).

Otra de las formas a través de las cuales se caracterizará a los indígenas viciosos como monstruosos serán las comparaciones que establece Sahagún entre sus vicios y los animales, lo que hace que las personas descritas se deformen y se "monstrifiquen": "El alcahuete es comparado al ratón, porque anda a escondidas engañando a las mujeres [...]. El homiciano tiene estas propiedades: que es de malas entrañas y muy malicioso, bravo como un perro, rabioso, sediento de derramar sangre [...]. El salteador es comparado a una bestia fiera por ser bravo, cruel e inhumano" (Sahagún, 2001, p. 782). En el caso extremo, Sahagún le asignará a los hechiceros indígenas las mismas propiedades que se le vienen asignando al demonio desde la Edad Media: "El hombre que tiene pacto con el demonio se transfigura en diversos animales" (Sahagún, 2001, p. 779). Así, el vicio se concebirá como algo que corrompe la humanidad y que lleva a que la persona se animalice y también se

¹⁸ Es importante notar cómo dentro de la tradición medieval que precede a Sahagún ya existían descripciones monstruosas de las mujeres. Un buen ejemplo de esto se puede ver en *Libro de buen amor* de Juan Ruiz Arcipreste de Hita (1999), cuando el arcipreste describe a la cuarta serrana de las coplas 1006 a la 1021.

demonice, lo cual es rasgo de la monstruosidad: "La alcagüeta, cuando usa la alcagüetería es como un diablo y trae forma de él" (Sahagún, 2001, p. 791).

Para finalizar este análisis de las formas por medio de las cuales Sahagún "monstrifica" a los indígenas, es interesante ver que tal monstruosidad no sólo se queda en el interior y en el exterior de la persona, sino que, por extensión, se ve reflejada en sus acciones. Así, cuando Fray Bernardino hace las descripciones de los diferentes oficios, muestra cómo, si la persona es viciosa, las obras que producirá serán defectuosas, feas, y en fin, monstruosas: "El buen pintor tiene una buena mano y gracia en el pintar, e considera muy bien lo que ha de pintar [...]. El mal pintor es de malo y boto ingenio, y por esto es penoso y enojoso, y no responde a la esperanza del que da a la obra, ni da lustre en lo que pinta, y matiza mal: todo va confuso; ni lleva compás o proporción lo que pinta por pintallo de priesa" (Sahagún, 2001, p. 778).

2.3.2 El libro undécimo de la *Historia general*: la narrativización de los animales americanos como monstruos

El libro undécimo de la *Historia General* llamado *Que es bosque, jardín, vergel de la lengua mexicana* es muy diciente desde el título mismo: no sólo se trata de la gran variedad de la naturaleza americana, sino también de los vocablos para nombrarla: "Ansí que el presente volumen se podrá tener o estimar como un tesoro de lenguaje y vocablos de esta lengua mexicana, y una recámara muy rica de las cosas que hay en estas tierras" (Sahagún, 2001, p. 876). Como ya se había mencionado, Fray Bernardino tiene un gran interés en estudiar la lengua náhuatl, pero en este capítulo se podrá entender que los vocablos de esta lengua consignados por Sahagún son utilizados con un determinado propósito: ante la imposibilidad de nombrar la extraña y asombrosa naturaleza americana, Sahagún se ve obligado a valerse del náhuatl para hablar de ésta. Sin embargo, para tratar de hacer comprensible este mundo para sí mismo y para los demás, todo el tiempo compara esta realidad desconocida con la propia (la naturaleza de España). Así, la analogía será el principal método de descripción de la naturaleza americana, aunque en muchas ocasiones, con la aparición de seres imposibles de reconocer y comparar, la analogía se vuelve una

herramienta inservible. Además, el hecho ya mencionado de que Sahagún no tuviera un conocimiento directo de tal "realidad", sino sólo de oídas, dará pie para que termine haciendo una ficcionalización de las tierras americanas, a través del uso de recursos literarios. Como se verá más adelante, es a partir de estas dificultades para nombrar la indecible naturaleza americana que Sahagún hace una narración, especialmente sobre los animales, que muestra una realidad monstruosa.

Y aquí es conveniente preguntarse por los propósitos que tuvo Sahagún para escribir este capítulo, ya que también están asociados con el concepto de lo monstruoso. Como en el resto de la crónica, la justificación se basa en la enseñanza cristiana contra la idolatría, pero al tratarse de los seres naturales, este capítulo de la *Historia general* se configura de manera similar a la de un bestiario medieval, puesto que en algunas ocasiones se impone un tono aleccionador en las descripciones, especialmente, en las de los animales. "No, cierto, es la menos noble joya de la recámara de la predicación evangélica el conocimiento de las cosas naturales, para poner ejemplos y comparaciones, como vemos el Redemptor haverlo usado" (Sahagún, 2001, p. 875). Así mismo, este capítulo se configurará como un bestiario, porque hace toda una catalogación de la naturaleza americana valiéndose de un lenguaje de lo maravilloso, pero también, valiéndose de todo aquello relacionado con lo monstruoso.

Sin duda, es la primera parte de este capítulo, titulada *De los animales*, la más interesante para ver las formas en las cuales Sahagún narrativiza la naturaleza americana como monstruosidad. De acuerdo con la idea ya mencionada de que la imposibilidad para nombrar los seres americanos será la principal razón para la "monstrificación", se podrá ver que existen diferentes grados de monstruosidad en los animales americanos. El primer grado corresponde a aquellos animales que, si bien encajan con las referencias europeas de Sahagún, este último, apoyándose en la información de los indígenas, les atribuye ciertos rasgos maravillosos y también espantables o terroríficos que los hacen monstruosos. De nuevo, se puede notar en este caso que no existe una contradicción o una falta de credibilidad de Sahagún acerca de la información de los indígenas, como tampoco existe un recalcamiento de la veracidad de estas historias. Al contrario, Sahagún se fía completamente de tal información, aunque no sin intervenir para asignarles ciertos vicios o

virtudes a algunos animales. La primera descripción que hace Sahagún en este capítulo corresponde a este grado de monstruosidad:

El tigre anda y bive en las sierras y entre peñas y riscos, y también en el agua. Es noble, y dizen es príncipe y señor de los otros animales. Y es avisado y recatado, y regálase como el gato, y no consiente trabajo alguno; y tiene asco de ver cosas sucias y hediondas, y tiénese en mucho. Es baxo y corpulento, y tiene la cola larga, y las manos son gruesas y anchas y tiene el pescueço grueso. Y regaña [...] y muerde y arranca con los dientes, y corta; gruñe y brama sonando como trompeta. [...] Cuando el tigre caça, primero hipa y con aquel aire desmaya a que lo ha de caçar. La carne de tigre tiene mal sabor, requema (Sahagún, 2001, p. 877-879).

A pesar de que Sahagún tiene algún conocimiento sobre los tigres, es interesante ver cómo hace una detallada descripción de este animal, quizá para mostrar la singularidad y originalidad del tigre americano en contraposición al tigre que ya se conoce en el viejo continente. En ocasiones, esta forma tan esquemática de narrar cae en la completa monotonía, pero también puede ser vista como una técnica que le imprime más monstruosidad a los animales: la descripción, parte por parte, de los animales monstruosos americanos no muestra al animal en su totalidad; es un desmembramiento y diseccionamiento de los cuerpos que muestra la falta de unidad de estos seres: "Acaso el rasgo más importante del monstruo sea que en su ser se da un *conjunctio elementorum*, una conjunción de elementos. Elementos heterogéneos en la mayor parte de las ocasiones, pero también con otros francamente contrapuestos, en donde llega a haber una *conciliación de contrarios*" (Santiesteban Oliva, 2003, p. 31). En este caso, esta forma de descripción utilizada por Sahagún, que en cierta medida puede ser pensada como una sinécdoque (la parte por el todo), hace que el tigre sea un animal fragmentado, y por lo mismo, monstruoso¹⁹. Cómo se verá más adelante en otros grados de "monstrificación", esta fragmentación de los animales americanos marcará aún más el carácter conflictivo y ambiguo de éstos.

Otro procedimiento del cual se vale Fray Bernardino para describir al tigre, es el recurso de la personificación (le da al tigre atributos humanos como la nobleza y el recatamiento, lo que hace que este animal se asemeje a los personajes de una fábula) y que muestran, en

¹⁹ Cuando llega la llamada crisis del arte en Occidente (siglos XIX y XX), y con ella la crisis también de la belleza canónica, el recurso de la sinécdoque será uno de los más utilizados en todas las artes. Así, tanto las mujeres de Baudelaire, como las mujeres de Picasso serán cuerpos fragmentados que rebaten las ideas platónicas y románticas acerca de la mujer, para mostrarla, en cierta medida, como la "femme fatale".

cierta medida, la intención moralizante y aleccionadora del texto. Pero también, el tigre de América presenta ciertas características que son maravillosas y temibles al mismo tiempo, lo cual lo convierte en un animal monstruoso. El tigre que describe Sahagún es un animal desafiante y que causa un gran temor en un lector sorprendido frente a su ferocidad:

Cuando ve al caçador con su arco y sus saetas, [el tigre] no huye, sino siéntase mirando hazía él, sin ponerse detrás de alguna cosa ni arrimarse a nada. Luego comienza a hipar; y aquel aire endereçale hazía el caçador a propósito de ponerle temor y miedo, y desmayarle el coraçon con el hipo. Y el caçador comienza luego de tirarle, y la primera saeta que es de caña, tómalala el tigre con la mano y hazela pedaços con los dientes, y comienza a regañar y a gruñir, y echándole otra saeta, haze lo mismo (Sahagún, 2001, p. 878).

El tigre americano, tal y como lo describe Sahagún, es un animal que no tiene temor del hombre y mucho menos de Dios, lo que muestra, en general, la terrible caída del hombre en el pecado, y por lo mismo, su difícil e inarmónica relación con la naturaleza que lo rodea.

El segundo grado de monstrificación en este capítulo de *Historia General* corresponde a esos animales que Sahagún desconoce y que, por lo tanto, sólo puede nombrar con los vocablos náhuatl, y describir a partir de sus propios referentes a modo de analogías, aunque, como ya se había dicho, éste último procedimiento no es efectivo en ciertas ocasiones. De allí, que muchos de los animales narrados sean completamente singulares y revelen formas monstruosas. Así, el animal llamado "mazamiztli", el cual Sahagún no conoce de forma directa, es ficcionalizado por las referencias que el fraile conoce, de tal manera que termina convirtiéndose en un ser completamente fabuloso y monstruoso. Además, como ya se había mencionado, el procedimiento descriptivo de fragmentación en el "mazamiztli" muestra la dualidad y contradicción corporal de éste animal: la de ser un tímido ciervo, y a la vez, un salvaje león: "Hay un animal en estas partes que se llama *mazamiztli*, quiere decir 'ciervo león'. Es del tamaño del ciervo y tiene la color del ciervo, y tiene sus uñas como ciervo; y los machos tienen cuernos como ciervo, pero tiene pescuños como el león, muy agudos, y los dientes y colmillos como el león" (Sahagún, 2001, p. 880-881). En este caso, Sahagún también le atribuye a este animal híbrido algunos rasgos de maldad que lo hacen ver como un animal engañoso y de conducta espantosa. Y de nuevo, ese carácter conflictivo que lleva consigo el "mazamiztli": "No come yervas; anda entre los

otros ciervos, y cuando quiere comer abraçase con un siervo y con el pescuño ábrele por la barriga, començando desde las piernas hasta la garganta, y así le echa fuera todos los intestinos y le come. En ninguna cosa le conocen los otros ciervos, sino en el mal hedor que tiene" (Sahagún, 2001, p. 881). Con este ejemplo, se puede ver que el "mazamiztli" no es solamente un animal que carga consigo una contradicción, sino que también es capaz de diseccionar a los demás seres, y es precisamente tal capacidad la que Sahagún muestra como aterradora a sus lectores: las malignas tierras americanas y sus seres son una amenaza que hay que combatir con el cristianismo, y es precisamente por medio de estas narraciones aterradoras que se induce a eliminar ese mal.

Otra de las formas de la monstruosidad dentro de este segundo grado es también la atribución de rasgos antropomorfos a los animales o personificación anteriormente nombrados, lo que demuestra la corrupción en general de estas tierras americanas:

Este animal ["cuilachtli"] por relación parece que es oso. Y si no es oso, no sé a qué animal se compare de los que conocemos. Es animal belloso, de lana larga; tiene cola muy belloso, como la de la çorra, pero de color pardo oscuro; tiene la lana vedixosa cuando ya es viejo; tiene las orejas pequeñas y angustas; tiene la cara redonda y ancha; casi retrae a la cara de persona; tiene el hocico grueso; tiene el anhélito ponzoñoso; echa el anhélito para emponçoñar a lo que topa; el vaho o aire que echa es de muchos colores, como el arco del cielo; es muy avisado, y pónese en acecho para matar o caçar (Sahagún, 2001, p. 880).

Como se puede ver, en las últimas líneas de esta descripción también se encuentran características maravillosas y a la vez temibles de este animal completamente desconocido para Sahagún. Otra descripción donde se muestra la mixtura monstruosa entre los animales y algunos rasgos humanos es el "mapachitli":

Tiene las manos y los pies como persona. Destruye los maizales cuando están verdes comiéndolos. [...] En el tiempo de invierno, cuando no hay frutas ni maiz, come ratones y otras sabandijas. Algunas veces anda en dos pies, como persona, y otras veces a cuatro pies, como animal. Hurta cuanto halla, por ser así ladrona y por tener manos de persona; la llaman *mapachitli* (Sahagún, 2001, p. 884).

En este segundo grado la monstruosidad también es evidente en algunos animales de formas extravagantes que por su deformación física serán considerados como monstruosos, lo que también les dará una connotación maligna: "Hay otra ave del agua que llaman

tenitzli, quiere decir 'pico de piedra de navaja'. [...] Tiene tres picos, uno sobre otro, y dos bocas y dos lenguas. Come por ambas bocas; pero no tiene más de un tragadero. Tienen por agüero que el que la caza esta ave luego ha de morir, y que se han de morir cuantos están en su casa" (Sahagún, 2001, p. 901-902). Algunos hechos como la mala suerte que puede producir un animal, el hedor de la carne o que la carne no sea comestible son reveladores de esa monstruosidad que quiere recalcar Sahagún: la corrupción de los seres americanos deriva en ocasiones en que el cuerpo también sea igualmente corrupto. Así mismo, algunas conductas feroces y terribles de los animales hacen que también sean monstruosos. De esto se puede mostrar el caso particular de un animal al cual Sahagún le dedica todo un párrafo y que pone bajo el título de *Párrafo segundo, de un animalejo llamado ahúitzotl, notablemente monstruoso en su cuerpo y en sus obras, que habita en los manantiales o venas de las fuentes*. Además de los rasgos físicos monstruosos (la hibridez entre formas zoomorfas y antropomorfas), el "ahúitzotl" es un animal de conductas malignas, pero también maravillosas, que caza de maneras astutas y macabras, incluso para ser un animal:

Hay un animal en esta tierra que vive en el agua, nunca oído, el cual se llama *ahúitzotl*. Es tamaño como un perrillo. Tiene el pelo muy lezne y pequeño. Tiene las orejitas pequeñas y puntiagudas. Tiene el cuerpo negro y liso. Tiene la cola larga y en el cabo de la cola una mano, como mano de persona. Tiene pies y manos, y las manos y pies como de mona. Habita este animal en los profundos manantiales de las aguas. Y si alguna persona llega a la orilla del agua donde él habita, luego le arrebatara con la mano de la cola y le mete debaxo del agua, y le lleva a lo profundo. Y luego turba el agua y la hace hervil y levantar olas. Parece que es tempestad del agua y las olas quiebran las orillas, y hacen espuma. [...] Y el que fue metido debaxo del agua, allí muere. Dende a pocos días, el agua echa fuera el cuerpo del que fue ahogado y sale sin ojos y sin dientes y sin uñas. Todo se lo quitó el *ahúitzotl* (Sahagún, 2001, p. 943-944).

A pesar de la monstruosidad de los anteriores animales, hay unos que cautivarán por completo la atención de Sahagún y, debido a la extensión que ocupan en el libro undécimo, se pueden considerar como los monstruos más importantes dentro de la crónica: las serpientes. Es muy probable que esta consideración de las serpientes como animales monstruosos, y por extensión, malignos, tenga influencias de la tradición medieval. En tal tradición la serpiente es asociada directamente con el diablo, pues ésta tentó a Eva y a Adán en el Paraíso, lo que significó la perdición del hombre. Así mismo, la serpiente está

relacionada con otros animales de los bestiarios y leyendas medievales como el dragón²⁰ o con el ya anteriormente mencionado basilisco. De acuerdo con esto, las serpientes descritas por Sahagún serán seres monstruosos que tienen una connotación negativa en sí mismas. En este punto es importante notar que, para las culturas mesoamericanas, la serpiente era un animal divino y esto demostrará, sin duda, la intervención de Sahagún en la información adquirida de los indígenas: el fraile describirá las serpientes como seres monstruosos, terribles y malignos. La primera descripción de una serpiente aparece con el título de: *Párrafo tercero, de una culebra o serpiente del agua, muy monstruosa en ferocidad y obras*. Como el mismo título lo sugiere, la monstruosidad de la serpiente no solamente consiste en su aspecto físico (en este caso, la superlación de su tamaño o algunas partes del cuerpo que son extrañas), sino también, en sus conductas que son increíblemente astutas, maravillosas y terribles:

Hay una culebra en esta tierra que se llama *acóatl* o *tlilcoátl* que anda en el agua y en el cieno. Es tan gruesa cuanto un hombre puede abraçar y muy larga. Tiene grande la cabeça; tiene barbas tras la cabeça, como barbas de barbo grande. Es muy negra; reluce de negra. Tiene los ojos como brasas. Tiene horcaxada la cola. Mora en las cuevas o manantiales que hay debaxo del agua. Come peces, y atraye con el anhélito desde lexos hacía sí, y ahoga en el agua a lo que atraye, ahora sea persona o animal. Notable astucia desta culebra o serpiente: Para caçar personas tiene esta culebra una astucia notable. Hace un hoyo acerca del agua, del tamaño de un librilla grande, y toma peces grandes de las cuevas, como barbos o otros de otra manera y tráyelos en la boca, y échalos en el hoyo que tiene hecho [...]. Y algunos indios atrevidos, entre tanto que sale otra vez, tómanle los peces de la lagunilla y echan a huir con ellos. [...] Luego se levanta en alto sobre la cola, y mira a todas partes. Y aunque vaya lexos el que lleva los peces, vele. Y como llega al que tiene los peces, enrócasele en el cuerpo, y apriétale reciamente. Y la cola como la tiene hendida, métesela por las narices [...]. Hecho esto, apriétase reciamente al cuerpo de aquel que le hurtó los peces, y mátales. [...] De otra manera mata esta culebra a los que pasan por donde ella mora sale a la orilla del agua y arroja como escupiendo la ponçoña en aquel que pasa. Y luego caye tendido como borracho. Y luego le atraye a sí con el anhélito por fuerça, y va permeando el que assí es llevado. Y métele en la boca y ahógale en el agua, y allí le come (Sahagún, 2001, p. 945-946).

Para causar mayor impresión en su lector, Sahagún se vale de varias comparaciones o símiles que hacen que la serpiente adquiera una connotación maligna: los ojos como brasas y el color extremadamente negro asocian a la "acóatl" con muchos símbolos cristianos que denotan el mal (el negro de la oscuridad, del pecado; las brasas del infierno donde habita el demonio). Además, Sahagún resalta por completo el carácter tentador de esta serpiente,

²⁰ La palabra dragón, según la RAE (2008), proviene del latín *draco* y éste del griego *δρακων* que significa "víbora" o "serpiente". Algunos textos o leyendas de gran valor para entender el simbolismo que adquirió este monstruo en la tradición medieval, tanto pagana como cristiana, son *Beowulf* o *La leyenda de San Jorge y el dragón*. También en La Biblia el dragón aparecerá en el Apocalipsis como símbolo del mal.

cuando muestra que tal poder de encantamiento es literal: Sahagún le atribuye a la "acóatl" el poder maravilloso de soltar un anhélito que engaña a sus víctimas. E inevitablemente, los indios "atrevidos" que codician los peces (otra vez la intención moralizante del texto), terminan siendo devorados espantosamente.

En general, los rasgos que más recalca Sahagún respecto a la monstruosidad de las serpientes serán sus formas de cazar y los terribles venenos que éstas tienen. Todas las serpientes serán monstruosas, pero habrá algunos casos que, en cierta medida, son más monstruosos que otros. Así, aparecerá la serpiente de dos cabezas, la serpiente con cuernos de ciervo (otro caso de terrible hibridez) y, entre los casos más interesantes, la serpiente emplumada o "quetzalcoátl":

Hay otra culebra que se llama *quetzálcóatl*. Hay muchas dellas en la tierra caliente de Totocapán. Es mediana, del tamaño de las culebras del agua, o casi. Llámase *quetzálcóatl* porque cría plumas de la misma manera de la pluma rica que se llama *quetzalli*. Raramente parece esta culebra, ni se sabe lo que come. Cuando aparece es para picar al que la ve, y su ponçoña es mortal. A quien muerde, luego muere súbitamente. Esta culebra vuela cuando quiere picar, y levántase en alto y arrójese sobre lo que quiere picar (Sahagún, 2001, p. 954).

Además de ser un animal híbrido, la "quetzalcoátl" tiene habilidades extrañas como aquella de volar, y así mismo, es un animal peligroso. Para los indígenas, este animal completamente maravilloso era uno de sus dioses principales; para Sahagún será un ser monstruoso relacionado con la idolatría.

Las formas extrañas, la hibridez de algunas serpientes y las descripciones exageradas serán constantes que revelan la monstruosidad de estos animales, recursos que Sahagún utiliza para que sus lectores queden impactados y se eduquen respecto a toda la degradación en la cual se encuentra América, como se muestra respectivamente en las siguientes descripciones:

Hay otra serpiente que también se llama *coapéatl*. Es ancha como un pliego de papel, y en la una esquina tiene la cabeza, y en la esquina contraria tiene la cola (Sahagún, 2001, p. 954).

Hay una culebra que se llama *metlapilcoátl* que quiere decir 'culebra rolliza como la piedra con que muelen las mugeres'. [...] si se mira de lexos, no parece donde tiene la cola ni donde tiene la boca [...](Sahagún, 2001, p. 954).

Hay unas culebras que se llama *mecacóatl*. Son gruesas como el pulgar de la mano, pero la largura de ellas no se sabe que tanto es, porque cuando alguno la ve, nunca acaba de ver el cabo de ella (Sahagún, 2001, p. 953).

Otras características monstruosas que aparecerán en algunas serpientes son el hedor de la carne (algo que a su vez aparecía en otros animales ya descritos) y también su uso como potenciadoras sexuales de los hombres. Respecto al hedor de la carne se puede ver a la "palancacóatl": "Es tan larga como una braza, y tan gruesa como un brazo. Es parda oscura. Y llámase *palancacóatl* porque hiede a carne podrida, y parece que tiene llagas podridas por todo el cuerpo" (Sahagún, 2001, p. 952). En cuanto a la serpiente usada como afrodisíaco, se puede ver esto en relación con la lujuria (de nuevo, la serpiente como el animal que tienta a Eva), sus excesos y las consecuencias que este pecado puede traer: "Hay otra culebra que también se llama *maçacoatl*. [...] De la carne de estas usan los que quieren tener potencia para tener cuenta con muchas mujeres. Los que la usan mucho o toman demasiado cantidad, siempre tienen el miembro armado y siempre despiden simiente, y mueren por ello" (Sahagún, 2001, p. 950).

Como se ha podido observar a lo largo de este inciso, la monstruosidad de los animales se revela tanto en aspectos físicos, como también en las diversas formas de comportamiento de cada ser. Sin embargo, parece haber un rasgo monstruoso común a todos los animales descritos aquí y que es dominante a lo largo de las descripciones del libro undécimo: la acción de devorar. Esto constituye una característica del monstruo que anteriormente no se había mencionado, pero que puede ser de suma importancia a la hora de hacer una ontología de lo teratológico. El monstruo no sólo es un agente que causa temor por su aspecto físico, sino también por sus conductas agresivas y salvajes, entre ellas, la de atacar al otro para comerlo. Se puede decir que una característica inherente al monstruo es su apetito insaciable, y de allí su búsqueda constante de alimento. Pero también, se puede pensar que el monstruo es una máquina que devora debido a su maldad y a su naturaleza excesiva; el monstruo siempre estará en búsqueda de alguna presa o víctima, porque su

apetito es insaciable²¹. Así, los animales que describe Sahagún serán representados principalmente a través de la acción de cazar y devorar a los hombres de formas completamente aterradoras.

Y en este punto, es imposible dejar de mencionar el concepto de la otredad relacionado con todas las características de la monstruosidad de los seres americanos que se han mencionado. Ya sea un indígena o un animal, Sahagún tendrá acerca de ellos una visión primordialmente cristiana que, si bien les reconoce algunas virtudes y valores, también les atribuye rasgos de maldad que conducen, en consecuencia, a afirmar y a construir su monstruosidad a través del uso de varios recursos literarios. Sin embargo, y de acuerdo también con el cristianismo, Sahagún procurará durante el resto de su vida que sus hermanos monstruosos de América se vuelvan cristianos y dejen atrás a los ídolos.

Después de este amplio recorrido, donde se examinó al otro como monstruosidad en las crónicas de Indias, y específicamente en *Historia general* de Sahagún, se puede pasar al análisis del segundo texto esencial para el desarrollo de este trabajo: *Los sueños* de Francisco de Quevedo y sus formas de tratar la monstruosidad.

3. Francisco de Quevedo: El barroco español y la estética de lo monstruoso

Desde un principio hay que dejar en claro que entre la época de Sahagún y la de Francisco de Quevedo se produce un cambio histórico y de mentalidad, y éste último se opondrá, en cierta medida, al anterior periodo conocido como el Renacimiento. Después de la grandeza que alcanzó España con todo el proceso de descubrimiento y de conquista de América, ésta presentará muchos cambios que la desintegrarán y darán pie para que las formas de pensar comiencen a cambiar. Sucesos como la expulsión de los judíos de las tierras españolas, las

²¹ Es difícil no asociar esta característica de lo monstruoso a un párrafo como el que escribió José Eustaquio Rivera (1997) al final de *La vorágine*: "El último cable de nuestro Cónsul, dirigido al señor Ministro y relacionado con la suerte de Arturo Cova y sus compañeros, dice textualmente: <<Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. <<Ni rastro de ellos. << ¡Los devoró la selva! >>".

crisis políticas y económicas, y las fuertes campañas de la Contrarreforma hacen que el mundo se derrumbe y se fragmente:

Los españoles del siglo XVII, muy diferentemente de los de la época renacentista, se nos presentan como sacudidos por grave crisis en su proceso de integración [Ello se traduce en un estado de inquietud –que en muchos cabe calificar como angustiada-, y por tanto de inestabilidad, con una conciencia de irremediable «decadencia» que los mismos españoles del XVII tuvieron, antes que de tal centuria se formaran esa idea los ilustrados del siglo XVIII] (Maravall, 1983, p. 50).

Frente a tales crisis, la monarquía tomará ciertas medidas que buscarán desesperadamente que la sociedad española vuelva a integrarse y es esto, en principio, lo que se conoce como el Barroco: "[...] El Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres [...], a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social" (Maravall, 1983, p. 51). Pero es precisamente debido a tal anhelo de unificación que el Barroco se revela como un periodo polémico y lleno de contradicciones, lo que hará que este periodo se vea mejor representado a través de la figura retórica del oxímoron²².

En el arte, las actitudes pasivas y equilibradas de la época renacentista también se dirigirán hacia una estética barroca. ¿Cuáles serían los rasgos del Barroco que marcarían una diferencia con la forma del pensamiento clásico o renacentista? Primordialmente, el Barroco se puede ver como una oposición al clasicismo debido a su forma de proceder por medio de la "inventio" y no por la aristotélica "imitatio". Así lo señala Bruce Warddropper en uno de sus estudios, cuando evalúa las distintas percepciones que se han tenido sobre el Barroco (que en este caso es mencionado como manierismo):

Al igual que para D'Ors, para Curtius [1948] el manierismo «representa simplemente el común denominador de todas las tendencias literarias que se oponen al clasicismo...Entendido en ese sentido el manierismo es una constante de la literatura europea» [...]. De este modo, cuando la norma aristotélica de imitatio, que prevalece desde su época hasta el final del Renacimiento, es sustituida por la inventio, se da una situación artística completamente distinta: en vez de limitarse a ser una copia de la naturaleza, la obra de arte responde a la idea que el artista tiene de la naturaleza (Warddropper, 1983, p. 14)

²² Según la RAE (2008), el oxímoron se define como una "combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido". Para no perder la ocasión, un buen ejemplo del oxímoron es uno de los *Sonetos amorosos* de Francisco de Quevedo (2007a): "Tras arder siempre, nunca consumirme; /y tras siempre llorar, nunca acabarme; /tras tanto caminar, nunca cansarme; / y tras siempre vivir, jamás morirme".

De acuerdo con esto, se puede señalar que a diferencia de épocas anteriores sustentadas en la "imitatio", y por ende, en normas como la armonía y el equilibrio (épocas medieval y renacentista), el Barroco, siguiendo la "inventio", se mueve a través de líneas caprichosas sin proporción ni orden, y que por lo mismo, deforman la "realidad". Además, la función de la "inventio" se justifica en el arte barroco, porque muchas veces éste sirve como instrumento de dominación monárquica que busca persuadir a un público y tocarlo en sus fibras más sensibles (y de nuevo el carácter "oximórico" del barroco que busca promover el orden por medio del movimiento de las pasiones), a diferencia de un arte renacentista pasivo:

Si por este camino el arte se convierte en una técnica de persuasión que va de arriba abajo, en la misma dirección que van la orden autoritaria o la orden ejecutiva, hemos de matizar esta observación: primero, extendiendo la comprobación de ese carácter en su doble sentido persuasivo y autoritario, a todas las manifestaciones de la cultura y, segundo, haciendo observar que una diferencia se da, sin embargo, entre mandato y persuasión: a saber, la de que ésta última exige una participación mayor del lado del dirigido, requiere contar con él, en parte, atribuyéndole un papel activo. [...] Por eso, frente a su destinatario, la cultura barroca pretende moverlo (Maravall, 1983, p. 52).

En el arte barroco el animal orgánico de Aristóteles tan defendido por la tradición desaparece para darle paso a un ser producto de las tensiones y de los excesos: el monstruo. Si bien, y como ya se ha comprobado a lo largo de este trabajo, el pensamiento sobre el monstruo ha aparecido a lo largo de la historia de la humanidad, es en el Barroco donde el monstruo adquiere un protagonismo principal y se vuelve una figura ineludible a la hora de explicar la mentalidad en la España del siglo XVII: "Al construir el campo de lo monstruoso [...] creemos poder postular la premisa de que la forma no natural o excepcional que se incluye en la teratología es intrínseca al Barroco en todas sus expresiones, a su gusto por las licencias del orden y por las singularidades que se apartan de lo uniforme" (Río Parra, 2003, p. 16).

Como ya se había mencionado, la crisis y la decadencia harán posibles la aparición del Barroco, pero también no es descabellado sugerir que el descubrimiento de América y de sus novedosos monstruos tuvo una influencia contundente en el Barroco y en su estética de lo monstruoso:

España pasa por unas circunstancias diferentes: participa de la tradición paneuropea establecida por Plinio y Santo Tomás que, hasta, el siglo XVI, situaba las razas monstruosas en el lejano oriente [...]. Pero de repente, los monstruos están en casa. El papel de España en el descubrimiento de América hace que sea proveedora, no sólo del oro que nutriría a Europa, sino también de una gran cantidad de objetos exóticos, raros y curiosos, que pasan a formar parte de colecciones reales y privadas. Cuando P. Mártir de Anglería registraba las riquezas del Nuevo Mundo, no dejaba de lado los seres monstruosos como amazonas, caníbales, tritones o sirenas [...] (Río Parra, 2003, pp. 29-30).

En el Barroco, el monstruo no deja de tener una connotación de la otredad, y sin embargo, el carácter que adquiere el monstruo en el siglo XVII será distinto del que poseía en la mentalidad medieval y que, como ya se había visto, era la mentalidad en la que estaban inscritos los conquistadores del Nuevo Mundo: el monstruo del Barroco será, principalmente, una figura artística y estética que mostrará una oposición a las anteriores normas clásicas: "En la estética del XVII español lo monstruoso se constituye como una fuerza imaginaria que contradice las normas clásicas y armónicas, apolíneas y geométricas de la representación dictadas por la noción de la mimesis; y por contraste, se construyen anamorfosis que contradicen la imitación o que producen una imitación barroca, basada en lo deforme y en el espectáculo" (Río Parra, 2003, p.14). A diferencia de los monstruos representados por Sahagún, y en general, por toda la tradición de las crónicas de Indias basada en una mentalidad medieval, el monstruo del Barroco se desprenderá, en cierta medida, de su significado de maravilla o prodigio, para adquirir un significado basado principalmente en su valor como una figura abrumadora y excesiva:

[...] conceptos como "prodigio" o "maravilla" [...] tienen su mayor desarrollo conceptual, pictórico y narrativo en el Siglo de Oro español [...], mientras que en el Barroco español, en la época de la Contrarreforma y la crisis social, lo prodigioso se ha vuelto monstruoso, o está en el camino de entenderse como tal. [...] el proceso no consiste en el paso gradual de un estado a otro, sino en la acumulación que se produce durante un periodo de coexistencia. El prodigio puede haber perdido valor en un contexto, digamos científico, pero sigue teniéndolo –a veces todavía más acentuado– en otro contexto, digamos cultural (Río Parra, 2003, p. 14-15).

Pero entonces, ¿cuáles serían las razones por las cuales el monstruo es indispensable a la hora de explicar el Barroco español? Durante toda la historia, la figura del monstruo se revela como una representación del rompimiento de las normas, del exceso y del caos. Pero es en el Barroco donde precisamente se empieza a dar un lugar de gran importancia a la

fealdad en el arte, pues ésta permite mayores posibilidades de expresividad. Así, la rigidez de la belleza basada en las líneas perfectas y las normatividades que ésta requiere quedan en segundo lugar, para dar paso a un arte que permite un alejamiento del mundo, y a la vez, una distorsión, en ocasiones monstruosa, de éste:

El modelo de belleza y la forma de construirla varían a través del tiempo, pero siempre cuenta con guías para su consecución. La construcción de lo feo, en cambio, tiene como modelo su propia práctica, a falta de una teoría básica que no se funde en la oposición al canon de belleza mismo. No se fundamenta en un modelo aleatorio, ya que el artista sabe cómo deformar de manera efectiva para crear fealdad, pero la ausencia de una teoría o fórmula matemática bajo la cual operar hace parecer más circunstancial o intuitiva la creación de lo feo, que simula basarse más en su percepción que en su construcción (Río Parra, 2003, p. 200).

Pero a su vez, la estética monstruosa del Barroco surge como una respuesta a la sociedad española del siglo XVII, y por lo tanto, cumple con funciones específicas dentro de ésta. De este modo, se estaría presentando un caso, en cierto sentido opuesto, a lo que sucedía con Sahagún: el fraile se enfrenta con una realidad que, por un lado, le es contada por los indígenas (que a su vez ya la han "ficcionalizado") y sin tener un conocimiento directo de ésta la asume como creíble, y por otro lado, asume mucha de esta realidad desde sus propios referentes. Así, fray Bernardino termina por ficcionalizar esta realidad y crea textos literarios (aunque sin omitir, claro está, el valor histórico que estos textos tienen) llenos de seres maravillosos, donde se hace presente una estética de lo monstruoso que funciona como una retórica de la evangelización. En cambio, la literatura del Barroco parte de la escritura de unos textos que, si bien son concebidos como literatura, tienen la intención de representar y mostrar como real el estado degradante en el cual se encontraba la sociedad española del siglo XVII. Y frente a tal realidad, el Barroco realiza todo un juego de tensiones, donde, como ya se había señalado, el monstruo es una figura que evidencia con insistencia la terrible realidad, pero en este caso, el monstruo es una figura que también quiere evadir lo real y salirse de los márgenes de la normatividad: quiere ser una figura evasiva, pero a la vez, una figura moral que señala la insoportable degradación:

El uso de los monstruos participa en una gran corriente de escapismo donde lo deforme aflora a la superficie en dos movimientos complementarios y, en cierto modo, paradójicos, de elusión y alusión. Para eludir una realidad que no satisface se crea el asombro por medio de lo monstruoso, mientras que, al mismo tiempo, para aludir a una realidad que no gusta, el mejor método es recurrir a lo deforme (Río Parra, 2003, p. 16).

La espantosa y deslumbrante figura del monstruo hace una presencia general en todos los estratos de la sociedad española y también en todas sus manifestaciones culturales. Los monstruos caminan por las calles, participan de los carnavales populares, son exhibidos en las ferias, estudiados por los médicos y presentados como personajes principales de una obra de teatro. Se puede decir que si hubo un punto de integración en la España fragmentada fue gracias a una estética monstruosa que precisamente revelaba todas las tensiones existentes:

La cultura española del siglo XVII hace del prodigio un objeto de élite, así como un espectáculo popular, teatral noticioso e impreso; tanto en la curiosidad empírica como de burla intrascendente. El prodigio se ha convertido en una de las respuestas culturales a la crisis en un estilo de representar la vida social, en una buena manera de vender trozos de asombro y en nuevas ópticas con qué mirar el interior de los seres deformes. [...] lo monstruoso será una vía de expresión que pondrá en crisis el ideal clásico de la mimesis con la practica dramática de lo deforme, lo no ortodoxo, lo insólito y lo marginal (Río Parra, 2003, p. 229).

Todas estas características contradictorias del monstruo muestran que este ser es también un arma de doble filo cuando se habla de la moral y religiosidad de los españoles del XVII. Si se habla del caso específico de la literatura barroca, es indudable que los escritores de ésta época estaban comprometidos con el proyecto monárquico de crear un "status quo": "La Contrarreforma impuso a los autores la conciencia de la necesidad de ser moralmente responsables de sus obras. La mayor parte de la literatura que llamamos barroca se adapta a este principio. Esta literatura es también profundamente religiosa, incluso en sus formas más profanas" (Warddropper, 1983, p. 14). El monstruo busca un impacto directo en su público, mover lo más extra-racional del hombre y llevarlo a que actúe de cierto modo, de acuerdo con el miedo o el deseo que éste genere. Pero el monstruo barroco no sólo busca persuadir a través de ese movimiento, igual de contradictorio, del razonamiento pasional o de la pasión razonada: al ser una desviación de las normatividades clásicas, el monstruo también se vuelve una oportunidad para la creación de la sátira y de una burla directa de toda la sociedad. El monstruo, por derecho, no tiene piedad de nadie y se convierte así en un ser subversivo y que denuncia lo que está "por debajo de cuerda":

En el espacio cortesano, la distorsión grotesca tiene diferentes fines satíricos, burlescos y artísticos. La monstruosidad no sólo no es un tema tabú, sino que traspasa otros niveles del discurso: se vuelve un medio común de insultar, se utiliza la deformación como medio de ser diferente, de llamar la atención y de excluirse de la norma en un espacio cortesano que fabrica sus propios monstruos (Río Parra, 2003, p. 25)

Pero dentro de los grandes escritores del Barroco español, Quevedo será un indiscutible creador de los monstruos más burlescos y críticos de su sociedad: "ningún poeta como Quevedo ha sabido acompañar una mayor gama de deformidades a un más amplio espectro de lacras sociales" (Río Parra, 2003, p. 212)

3.1 *Los sueños* de Francisco de Quevedo y su narrativización del otro como monstruosidad

3.1.1 Un Quevedo que-vedó y quedó vedado

A diferencia del mundo cristiano, donde la burla y la sátira eran consideradas como despreciables y malignas, en el Barroco estas dos herramientas se convirtieron en maneras eficaces de educar y en armas subversivas y críticas: "Comicidad y obscenidad van de la mano cuando nos reímos a espaldas de alguien a quien despreciamos [...] o en el acto liberador realizado contra algo o alguien que nos oprime. En este caso lo cómico-obsceno, cuando el opresor es objeto de risa, representa también una especie de rebelión compensatoria" (Eco, 2007, p.135). Sin embargo, para un escritor como Francisco de Quevedo, la creación de textos satíricos no era una tarea fácil, como aparentemente se puede pensar. Quevedo vivía en una sociedad conflictiva, la cual provocaba que su escritura fuera un trabajo difícil. Como lo dice el título del estudio de Gabriel Jaime Alzate, Quevedo estaba entre la mordaza y la pluma:

Quevedo siente que España es una compleja urdimbre de renovación y tradición; el muchacho crece bajo la influencia de los demás países de Europa y al mismo tiempo se apeg a sus más profundas tradiciones. Entiende que su patria es una curiosa mezcla entre el paganismo y el más acendrado cristianismo; entre la expresión grotesca y el fervor de las procesiones; las putas y los santos; entre el latín y el español (2004, p. 15)

Desde muy temprano, y gracias a su educación jesuita (la última considerada en ocasiones como "bélica"), Quevedo escribirá textos donde prima el tono moral, pero a la vez satírico, y que serán constantes a lo largo de toda su obra. Como bien se sabe, Quevedo adoptará una actitud burlesca contra todos los de su tiempo (no se puede dejar de mencionar su enemistad ideológica y estilística con Góngora²³) que mostrarán su carácter radical y crítico:

Quevedo, con la transmisión de los grandes poemas gongorinos, desde 1613, encontró un terreno donde desenvolverse a su gusto: la parodia del novedoso y extremado estilo culterano, contra el que publicó, además, dos divertidísimos opúsculos: *La culta latiniparla* (1631) y la *Aguja de navegar cultos* (1631) [...]. La actitud agresiva e imitatoriamente degradante de Quevedo con respecto a las novedades literarias quizá pueda entenderse recordando que de estos años, hacia 1604, data la primera redacción del *Buscón*, asimilación e inmediata deformación de un género de moda entonces por escritor joven y ambicioso [sic], de ideología radicalizada (Jaulrade Pou, 1983, 536).

Quevedo pertenece a la corte española, por tanto a la élite. Pero esta posición elevada no le impedirá ver la decadencia en la cual ha caído España y es precisamente en tal ambiente que Quevedo logrará escribir una serie de textos que responden de manera burlesca, pero también trágica, a la situación: "Él ha llegado a los privados, ciertamente, pero se le sale la risa" (Arciniegas, 1960, p. XXV). *Los sueños*, aparecerán como terribles monstruos que pretenden que la sociedad española se levante de su letargo:

En ellos nos encontramos ante un grotesco²⁴ lienzo de la sociedad española, vista a través de la deformación de los grandes mitos ideológicos del Barroco. La sacralización de la cultura ha producido una especie de monstruo que se ríe de sí mismo y de sus dogmas más incuestionables: el infierno, los condenados, la eternidad, la muerte... (Jaulrade Pou, 1983, 539).

Los monstruos nunca pasan desapercibidos y *Los sueños* de Quevedo no fueron la excepción; la alarmada corte encontró la forma de censurar estos libros de Quevedo y de otros escritores que se habían desviado del "buen camino":

²³ Algunos críticos, entre ellos, Fernando Lázaro Carreter (1974, pp. 13-44), aceptan que, si bien había una rivalidad declarada entre Quevedo y Góngora, es posible evidenciar que en muchos de sus escritos Quevedo y Góngora utilizan estilos y giros del lenguaje similares, hasta el punto que algunos poemas de Quevedo se pueden confundir como de Góngora y viceversa.

²⁴ "lo grotesco se basa en la fragmentación y posterior reconstrucción inusitada de un objeto en principio familiar, de suerte que la imagen grotesca es ambivalente por combinar cualidades terroríficas y risibles [...]", en Checa (1998, p. 200).

De pronto la situación empeora. Los poderosos sienten que los escritores hablan demasiado y que todo lo quieren convertir en sátira, teatro, farsa, verso y croniquilla. Así que el gobierno de Olivares dicta una 'Premática sobre libros y publicaciones' que prohíbe editar novelas y autores de teatro durante diez años [...]. Hubo mordaza para todos y ahí cayó Quevedo" (Alzate, 2004, p. 84).

Desterrado y posteriormente encarcelado, Quevedo pasa el resto de su vida en el encierro, pero esto es lo que permite que su actividad literaria aumente y con ella su actitud crítica y moralizante frente a su sociedad que, indudablemente, va hacia el hundimiento total. Las obras de Quevedo, literalmente monstruosas, comprueban una vez más que el monstruo, antes un habitante de tierras lejanas y degradadas por el mal, como lo afirmaba Sahagún, ha logrado traspasar las puertas de la corte española, tal vez para hacer revelar algo que nadie quería aceptar: el otro monstruoso siempre había habitado en el corazón del yo:

El hombre crea a los monstruos a partir de sus temores y de sus sueños. El hombre plasma también en el monstruo lo que él no quiere ser, pero que le ronda dentro de sí mismo. Ya Le Goff advierte lo anterior cuando se pregunta: 'Quand les Occidentaux rêvaient [sic] d'Indiens mi-partis, mi-hommes, mi-betes, n'était-ce pas leurs propres complexes qu'ils projetaient dans ces monstres fascinants et troublants?' (Santesteban Oliva, 2003, p. 231)²⁵

3.1.2 Porque los monstruos también están hechos de *Los sueños*

Aunque gran parte de la obra de Quevedo tiene algo de grotesco y de satírico, es indudable que *Los sueños* demuestran la maestría que tenía Don Francisco en su arte de ser –como lo dice Germán Arciniegas (1960, p. XXIV)– un caricaturista mordaz. En estos textos escritos aproximadamente a principios del siglo XVII, Quevedo logra elaborar una estética de lo feo, y, consecuentemente, de la monstruosidad que funcionaba como una afrenta a la sociedad española: "Uno de los rasgos más notables de 'Los sueños' de Quevedo consiste en el gusto por lo feo, lo desagradable y hasta repulsivo, lo grotesco y monstruoso que se pone de manifiesto, en especial, en la caracterización de los diferentes tipos de humanos que aparecen en ellos" (Corbatta, 1969, p. 155). Pero el hecho de que esta serie de narraciones posea este título no es pura arbitrariedad; el sueño tiene una espacialidad y materialidad propicia para el cultivo de la monstruosidad, pues al ser considerado como un estado, en muchas ocasiones opuesto a la razón y a la realidad, éste permite el

²⁵ "Cuando los Occidentales veían a los indígenas como seres híbridos, mitad hombres, mitad bestias, ¿no serían sus propios complejos los que se proyectaban sobre estos monstruos fascinantes y perturbadores?" [la traducción es mía] (Santesteban Oliva, 2003, p. 231).

desbordamiento de los sentidos y de la imaginación: "Pues bien, una vertiente fenomenológica en la que la imaginación es expresada con inusual libertad es el sueño; los seres soñados son recompuestos con la mayor libertad imaginable; por ello los sueños se han constituido como un punto de confluencia de monstruos" (Santiesteban Oliva, 2003, 223). Desde las tradiciones más antiguas, los sueños han suscitado gran controversia: algunos los han considerado como vaticinios del futuro, y otros como visiones cargadas de locura, diabólicas. Por esto último, *Los sueños* de Quevedo pudieron salir a publicación solamente cuando pasaron por un estricto tribunal (aunque no se puede olvidar que estuvieron censurados) y se comprobó que éstos no poseían engaño o falsedad alguna. Así lo señala la primera aprobación que aparece en el texto hecha por el censor del Consejo Real:

Estos tratadillos de diferentes argumentos, que han sido preciados por hombres doctos, y leídos con mucho gusto por curiosos y amigos de buenas letras procuran salir a la luz con el título de *Sueños de verdades descubridoras de abusos, engaños y vicios en todos los géneros de estados y oficios del mundo*. [...] pueden salir en público por la impresión sin peligro, por no haber en ellos cosa contraria a la Fe católica ni buenas costumbres (Quevedo, 2007b, p. 75)

Paradójicamente, *Los Sueños* de Quevedo y todos los monstruos que contiene terminan pasando por encima de la Inquisición, porque éstos permiten revelar una verdad que estaba oculta y mostrar la cara verdadera de una realidad de apariencias:

El sueño muestra a Quevedo la verdadera realidad del mundo [...]. Ficino habla de la 'vacatio animae', es decir, de la suspensión o aflojamiento del enlace entre el alma y el cuerpo [...]. Esta 'vacatio', que tiene lugar con intervención divina, en los estados de delirio y sueño, permite al hombre adquirir la facultad adivinatoria [...]. El sueño permite a Quevedo distanciarse de la realidad y este alejamiento se hace potente en el plano expresivo alegórico y simbólico (Canal Feijoo, 1969, p. 130)

Con Quevedo, los sueños dejan de ser un plano lleno de incoherencias y de ficción, para ser un lugar de conocimiento (y de nuevo el carácter de alusión-elusión del Barroco) que representa un orden y una forma de pensamiento. Quevedo justifica la importancia de sus sueños en su primer discurso, *El sueño del juicio final*: "Los sueños, dice Homero que son de Júpiter y que él los envía y en otro lugar se han de creer [...]. Dígolo a propósito de que tengo por caído del cielo uno" (Quevedo, 2007b, p. 89-91). En este primer texto de *Los sueños*, Quevedo, como narrador, permanece como un espectador de toda la escena del Juicio Final y sin realmente hacer intervenciones, ve todos los sucesos que hacen que este

mito de la tradición cristiana se vuelva jocoso, pero sin perder su carácter moralizante. Desde el comienzo, este sueño está vaticinando su carácter grotesco por medio de las figuras que poco a poco irán apareciendo: el ángel que toca la trompeta anunciando el Juicio Final, "[afea] con su fuerza en parte su hermosura" (Quevedo, 2007b, p. 93).

No obstante, la monstruosidad en los textos de Quevedo no queda reducida a un aspecto de contenidos, sino también hace parte de su aspecto formal y estilístico²⁶: Quevedo se vale de figuras retóricas, de la ambigüedad y de los juegos de palabras para hacer que su escritura sea monstruosa en sí misma. Como lo señala Arellano en su introducción a *Los Sueños* (2007, p. 42), la agudeza de Quevedo brota de forma azarosa a modo de dilogías, metáforas y diferentes juegos lingüísticos que producen una literatura monstruosa y aleccionadora. Dentro de los múltiples ejemplos de esto, se puede ver la dilogía que hace Quevedo entre la falta de juicio de algunos condenados y el día del Juicio Final: "Tras ellos venía la locura en una tropa con sus cuatro costados: poetas, músicos, enamorados y valientes, gente en todo ajena deste día" (Quevedo, 2007b, pp. 103-104).

También sus formas atiborradas de escritura, de conglomerar a los personajes en un único espacio (constantemente Quevedo hablará despectivamente de la cantidad de gente usando palabras como "turda", "chusma" o "muchedumbre"), de forma similar a un desfile caótico de un carnaval (este aspecto también mencionado en Sahagún y sus descripciones extensas y cargadas de adjetivos), revelan una ambientación monstruosa:

Las referencias no son escasas, pero sí imprecisas: no hay una visión «paisajística» del infierno, sino una construcción satírica y burlesca centrada en las figuras humanas: lo que interesa del ambiente no es el dato material o el detallismo plástico, sino la sensación grotesca de caos laberíntico, oscuro y dominado por la confusión y el griterío: estos condenados no saben hablar si no es en altas voces, frenéticos y violentos, descoyuntados y aspavoridos (Arellano, 2007, pp. 16-17).

En *El sueño del Juicio Final*, las almas de todos los llamados al juicio corren desordenadamente en busca de sus despojos corporales. La fragmentación de los cuerpos y

²⁶ "Aquí [en el arte] lo monstruoso se manifiesta igualmente en el recurso a ciertas imágenes desusadas, pero a la vez se relacionan con la construcción inarmónica e irregular de textos visuales o escritos [...]. Este desplazamiento poético de la imagen del monstruo ofrece una muestra temprana de las posibilidades de la teratología para alumbrar diferentes cuestiones literarias, en las que la deformidad o la incongruencia formal pueden adquirir valoraciones así mismo diversas" (Checa 1998, p. 2).

su falta de unidad señalan, a su vez, rasgos de fealdad y monstruosidad: "A cual le faltaba un brazo, a cual un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras. [...] en un cementerio me pareció que andaban destrocando las cabezas y que vía a un escribano que no le venía bien el alma"(Quevedo, 2007b, p. 94-95). Quevedo aprovecha esta situación no sólo para mostrar la monstruosidad física, sino también hacer evidente las culpas de todos de formas muy jocosas e inteligentes: "Riérame si no me lastimara a otra parte el afán con que una chusma de escribanos andaban huyendo de sus orejas, deseando no las llevar por no oír lo que esperaban" (Quevedo, 2007b, p.97). En este caso, los hombres monstruosos que señala Quevedo no son seres que realmente espanten, sino más bien, son seres ridículos y que causan gracia, aunque no por eso dejan de mostrar una realidad degradante y desconsoladora (Quevedo-narrador se ríe, pero también sufre al verlos).

Pero los condenados no serán los únicos con rasgos de monstruosidad; los demonios tendrán una fuerte presencia a lo largo de *Los sueños*, y Quevedo les otorgará una connotación algo diferente de la que habían tenido durante toda la tradición cristiana. Por ejemplo, en *El sueño del Juicio Final*, los demonios participan tanto como los ángeles en el juzgamiento de los condenados y entre ambos grupos determinan si alguien debe ir al infierno o al cielo: " Todos en general pensativos: los justos en qué gracias darían a Dios, cómo rogarían por sí y los malos en dar disculpas. Andaban los ángeles custodios mostrando en sus pasos y colores las cuentas que tenían que dar a sus encomendados y los demonios repasando sus tachas y procesos" (Quevedo, 2007b, p. 106). Quevedo les otorga a los demonios unos rasgos típicos de la monstruosidad que se han ido definiendo por mucho tiempo gracias a los estereotipos de la otredad que los europeos establecieron (los rasgos físicos de los americanos, africanos y asiáticos): el color de piel, la falta de miembros, la zurdera y, en general, la deformidad del cuerpo serán rasgos de monstruosidad en estos demonios: "Riéronse todos, y un oficial algo moreno le preguntó qué nuevas tenía su alma" (Quevedo, 2007b, p. 112). En otros sueños como en *El sueño del infierno* los demonios estarán caracterizados como una oposición a los bellos ángeles por causa de su maldad:

En esto iba cuando en una gran zahúrda andaban muchos números de ánimas gimiendo y muchos diablos con látigos y zurriagas azotándolos pregunté qué gente eran y dijeron que no eran sino cocheros y dijo un diablo lleno de cazcarrias, romo y calvo que quisiera más (a manera de decir) lidiar con lacayos (Quevedo, 2007, pp. 186-187).

Y lleguéme a unas bóvedas donde comencé a tiritar de frío y dar diente con diente, que me helaba. Pregunté movido de la novedad de ver frío en el infierno qué era aquello, y salió a responder un diablo zambo, con espolones y grietas y lleno de sabañones (Quevedo, 2007, 190).

Sin embargo, la singularidad de estos demonios está en que, a diferencia de los monstruos vistos en las anteriores tradiciones (incluyendo la visión que tenían los cronistas de Indias sobre los "monstruos" americanos), éstos tienen una posición privilegiada y central a lo largo de todos *Los sueños*: los demonios no son simples objetos pasivos de los cuales habla un sujeto, sino que se vuelven protagonistas de estos relatos de Quevedo y adquieren una voz propia, reemplazando en ocasiones la voz del narrador. En *El sueño del Juicio Final* y en *El sueño del infierno* es claro que los demonios son personajes activos (tienen diálogos y dan razones acerca de los actos de los condenados). Pero es en *El alguacil endemoniado*, donde el demonio que tiene poseído a un alguacil –este último, uno de los oficios que Quevedo considera como más corruptos– adquiere un lugar central. Este demonio es un personaje fascinante, incluso para el mismo Quevedo-narrador ("Admiráronme las sutilezas del diablo" [Quevedo, 2007b, p.144]), y se burla constantemente del alguacil, pero a punta de argumentos agudos y bien organizados:

–¿Qué es esto?– le pregunté espantado.

Respondióme:

–Un alguacil endemoniado–, y al punto, el espíritu que le tiranizaba la posesión a Dios, respondió:

– No es hombre, sino alguacil. Mirad cómo habláis, que en la pregunta del uno y en la respuesta del otro se ve [sic] que sabéis poco. Y se ha de advertir que los diablos en los alguaciles estamos por fuerza y mala gana; por lo cual si queréis acertar, debéis llamarme a mí demonio enguacilado, y no a éste alguacil endemoniado (Quevedo, 2007b, pp. 143-144).

El demonio de *El alguacil endemoniado* dará todo un giro a la tradición judeo-cristiana y también a toda la creencia acerca de la otredad-demonio, cuando señala que la verdadera maldad siempre ha estado en el mundo y no en el infierno: "– [...]. Y ten lástima de mí y sácame del cuerpo de este alguacil, que soy demonio de prendas y calidad, y perderé después mucho en el infierno por haber estado acá con malas compañías–" (Quevedo, 2007b, p. 146). Así mismo, el demonio revierte toda la iconografía cristiana relacionada

con los demonios y hace toda una exposición ingeniosa y tremendamente jocosa acerca de lo equivocados que están los hombres acerca de su configuración; aquí, el diablo habla por los demás y tiene una voz propia con la cual defenderse:

Mas dejando estos, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que haceís de nosotros, pintándonos con garras sin ser aguiluchos; con colas habiendo diablos rabones; con cuernos no siendo casados; y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole porque había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños dijo: «Porque no había creído nunca que habían demonios de veras» (Quevedo, 2007b, pp. 155-156).

Es sumamente interesante el hecho de que el demonio mencione a El Bosco, ya que es uno de los pintores más destacados en sus representaciones monstruosas de los demonios²⁷, y sin embargo, el demonio desvirtúa su obra y deja toda una incógnita respecto a la verdadera figuración de los diablos: ¿Si el mejor pintor de demonios no sabía (ni creía) sobre la existencia de estos seres, entonces cuál es su verdadera forma? ¿Dónde queda toda la iconografía demonológica que el hombre ha creado durante siglos?

Después de una discusión entre el licenciado Calabrés (que trata sin éxito alguno de exorcizar al alguacil), el demonio y Quevedo-narrador, en la cual debaten sobre la monstruosidad y maldad de aquellos que habitan el infierno, queda claro que el demonio, como figura monstruosa, es un ser que no sólo se burla de los hombres viciosos y ridículos, sino que también dice la verdad a través de sus mofas, convirtiéndose así en una figura aleccionadora, como lo confirma el texto en el final: "Vuestra Excelencia con curiosa atención mire esto y no mire a quien lo dijo; que Herodes profetizó, y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un león hay miel, y el psalmo dice que a veces recibimos salud de nuestros enemigos y de mano de aquellos que nos aborrecen" (Quevedo, 2007b, p.169).

Pero como ya se había dicho, los monstruos de Quevedo no sólo son los demonios, sino también los hombres que se condenan. En todos los relatos de *Los sueños*, Quevedo deja muy en claro que en ellos no va a hablar de ningún modo de las virtudes y bondades de la

²⁷ Ver Anexos.

gente: "Pues, lo primero, guardo decoro a las personas y sólo reprehendo los vicios; murmuro los descuidos y demasías de algunos oficiales sin tocar en la pureza de los oficios" (Quevedo, 2007b, p. 171). De allí, que el anteriormente nombrado desfile de figuras de hombres esté relacionado con características contrarias a lo que puede ser considerado como bello (lo grotesco, la fealdad, la fragmentación, la ridiculez, la monstruosidad, etc.): "En los sueños aparece toda una galería de tipos humanos [...] que componen un espectáculo diverso y colorido. Su figuración carece de armonía y proporción de la figura renacentista, antes bien es dislocada y deforme, fragmentada, es decir, francamente fea" (Corbatta, 1969, pp. 161-162). La voz narrativa tendrá diferentes grados de cercanía o de lejanía en cada uno de *Los sueños*, lo que le permitirá tener perspectivas distintas de los hombres que ve. Así, en *El sueño del Juicio Final*, hay una mirada mucho más omnisciente y alejada de los condenados, mientras que en *El sueño del infierno* hay un posicionamiento del narrador mucho más cercano a los condenados, aspecto que lo involucra con ellos, haciendo que la voz narrativa caiga en ciertas contradicciones: en ocasiones, Quevedo-narrador estará de parte de los condenados en el infierno, e incluso encuentra un gran placer en alejarse del camino aburrido de los virtuosos, para entrar en el festivo camino de los viciosos, pero otras veces será él quien lance críticas severas:

Di un paso atrás y salíme del camino del bien [...]. Volví a mano izquierda [...], por ir con buena compañía puse el pie en el umbral del camino [...]. Íbamos dando vaya a los que veíamos por el camino de la virtud más atrabajados. Hacíamos burla dellos, llamábamoles heces del mundo y desecho de la tierra (Quevedo, 2007b, pp. 176-177).

—¡Ladrón!— dije yo [a Judas] que no me pude reportar—, pues si viendo a la Madalena a los pies de Cristo te tocó la codicia de riqueza, cogieras las perlas de las muchas lágrimas que lloraba, hartárate en oro con las hebras de cabellos que arrancaba de su cabeza (Quevedo, 2007b, p. 223).

Dentro de sus recorridos, que, como ya se había dicho, se pueden considerar como monstruosos al no haber un paisajismo definido de los espacios²⁸, Quevedo se topa con la presencia de miles de condenados que van desde personajes arquetípicos (personajes clasificados por sus oficios como sastres, pasteleros, escritores, etc.) hasta figuras concretas como Judas. Como ya se había dicho, la monstruosidad de éstos comienza con las formas

²⁸ "La catábasis que emprende el autor es laberíntica y manifiesta continuamente su perspectiva interior en la que predominan el escepticismo y el miedo [...]. El infierno quevediano que corresponde a la idea de pecado y castigo, también representa una estructura laberíntica, en cuyo centro el Minotauro es Lucifer" (Canal Feijoo, 1969, pp. 134-135).

peyorativas mediante las cuales Quevedo los agrupa, pero también con las cifras o expresiones exageradas que utiliza para aludir a la cantidad de gente:

–¿A chinches hiede?–, dije yo–. Apostaré que alojan aquí los zapateros.
Y fue así porque luego sentí el ruido de los bojes y vi los trinchetes. Tapéme las narices y asómeme a la zahurda donde estaban y había infinitos (Quevedo, 2007b, p. 193).

Son casi innumerables todos los personajes grotescos y monstruosos que nombra Quevedo a lo largo de *Los sueños*. Sin embargo, en todos ellos se señala que la monstruosidad física es a la vez espiritual. Por ejemplo, en *El sueño del Juicio Final* es claro que todos los condenados tratan de salvarse huyendo de aquellas partes de su cuerpo que los hicieron pecar, pero paradójicamente, estos cuerpos incompletos y mutilados revelarán los pecados de estos hombres, y así mismo su monstruosidad física:

Después ya que a noticia de todos llegó que era el día del Juicio, fue de ver cómo los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos por no llevar al tribunal testigos contra sí, los maldicientes las lenguas, los ladrones y matadores gastaban los pies en huir de sus mismas manos. (Quevedo, 2007b, p.96).

La deformidad del cuerpo, su enfermedad y su fealdad serán constantes en las descripciones monstruosas que hace Quevedo de las personas. Sin embargo, la exageración que implica esta monstruosidad no sólo está del lado de lo aterrador y de lo que causa repulsión, sino que también linda con lo burlesco y lo satírico; las formas de comportamiento de estos condenados y sus formas de hablar causan en el lector un doble sentimiento de aversión y simpatía. Oficios como el de los sastres, los médicos, los pasteleros, los boticarios, etc., son aquellos que más juzga y de los cuales más se burla Quevedo, debido a su terrible corrupción:

–Deben entender los sastres en el mundo que no se hizo el infierno sino para ellos, según se vienen por acá.
Preguntó otro diablo cuántos eran. Respondieron que ciento, y respondió un demonio mal barbado entrecano:
–¿Cientos y sastres? No pueden ser tan pocos. La menor partida que hemos recibido ha sido de mil y ochocientos. En verdad que estamos por no recibilles.
Afligiéronse ellos, mas al fin entraron. Ved cuáles son los sastres, que es para ellos amenaza el no dejarlos entrar al infierno. Entró el primero un negro, chiquito, rubio, de mal pelo, dio un salto en viéndose allá y dijo:
– Ahora acá estamos todos (Quevedo, 2007b, p. 183).

La comparación con los animales también le dará a los condenados un rasgo de monstruosidad que a su vez proviene de toda una tradición de lo monstruoso. Las mujeres serán un blanco que Quevedo constantemente atacará en *Los sueños* y probablemente sean unos de los personajes más corruptos y más monstruosos de toda esta obra literaria (cosa que tiene que ver también con la representación cristiana de la mujer como un ser que cae fácilmente en el vicio): "Así supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas ni son carne ni pescado como ellas. Dime gran risa verlas convertidas en sabandijas tan pierniabiertas [...]" (Quevedo, 2007b, p. 203-204). Otro ejemplo de la monstruosidad relacionada con la animalidad la representan los zurdos, pues éstos, en la tradición cristiana, connotan maldad y mal agüero (Jesús está sentado a la derecha del Padre; el camino de la izquierda es literalmente el camino siniestro, el camino que conduce al infierno; "y en el día del Juicio todos los condenados, en señal de serlo, estarán a la mano izquierda" [Quevedo, 2007, p. 214].): "–Hablando con perdón, los zurdos, gente que no puede hacer cosa a derechas, quejándose de que no están con los otros condenados; y acá dudamos si son hombres o otra cosa, que en el mundo ellos no sirven sino de enfados y de mal agüero, pues si uno va en negocios y topa zurdos se vuelve como si topara un cuervo o oyera una lechuza" (Quevedo, 2007b, p. 213).

Así mismo, los elementos grotescos o que causan asco rodean constantemente a los condenados, lo que acentúa su fealdad y maldad. Las enfermedades repulsivas (los sabañones y los chinches ya mencionados en anteriores ejemplos), los olores desagradables y los alimentos asquerosos serán descritos por Quevedo con una precisión que realmente causa una sensación de asco en el lector. Este será el caso de los pasteleros y sus grotescos pasteles, que harán presencia a lo largo de *Los sueños*:

Estaban casi todos los zapateros vomitando de asco de unos pasteleros que se les arrimaban a las puertas, que no cabían en un silo donde estaban tantos que andaban mil diablos con pisonos atestando almas de pasteleros, y aún no bastaban.

–¡Hay de nosotros!– dijo uno–, que nos condenamos por el pecado de la carne sin conocer mujer, tratando mas en huesos.

Lamentábase bravamente, cuando dijo un diablo:

– ¡Ladrones! ¿Quién merece el infierno mejor que vosotros, pues habéis hecho comer a los hombres caspa y os han servido de pañizuelos los de a real sonándoos en ellos, donde muchas veces pasó por caña el tuétano de las narices? ¿Qué de estómagos pudieran ladrar si resucitaran los perros que les hicistes comer! ¿Cuántas veces pasó por pasa la mosca golosa, y muchas fue el mayor bocado de carne que comió el dueño del pastel! (Quevedo, 2007b, pp. 194-195).

Pero parece ser que uno de los rasgos de más monstruosidad para Quevedo (y coincidentalmente para Sahagún) es la hibridez sexual. De manera interesante, Quevedo postula tal monstruosidad en la figura de Judas que, junto a Satanás, son en el mundo cristiano unas de las figuras más perversas y que por antonomasia representan la maldad. Por lo mismo, Quevedo representará a Judas de las formas más monstruosas posibles y dentro de tales características se encuentra la ambigüedad sexual del personaje:

Hícelo así y vi a Judas, que me holgué mucho, cercado de sucesores suyos, y sin cara. No sabré decir sino que me sacó de la duda de ser barbirrojo como le pintan los españoles por hacerle extranjero, o barbinegro como le pintan los extranjeros por hacerle español, porque él me pareció capón²⁹ y no es posible menos, ni que tan mala inclinación y animo tan doblado se hallase sino en quien por serlo no fuese ni hombre ni mujer. ¿Y quién sino un capón tuviera tan poca vergüenza que besara a Cristo para vendelle? ¿Y quién sino capón pudiera condenarse por llevar las bolsas? ¿Y quién sino un capón tuviera tan poco ánimo que se ahorcarse sin acordarse de la mucha misericordia de Dios? (Quevedo, 2007b, pp. 219-221).

Como se puede evidenciar, la descripción muestra a Judas como una completa otredad: el Judas-otro para el español es pelirrojo ("el pelo rojo es símbolo de maldad en la España áurea" [Arellano, 2007, p. 183].), mientras que para el extranjero el Judas-otro es moreno, pero así mismo, su otredad y su monstruosidad llegarán al extremo cuando se le describe como un capón, es decir, como un ser que no posee una identidad sexual definida. Y seguidamente, Quevedo confirma la idea de que la maldad extrema se identifica con la indefinición sexual al describir a los demonios también como capones: "Y lo mismo digo

²⁹ En las notas a pie de página de esta edición de *Los sueños* se dice del capón que, "abundan las menciones negativas de los capones, considerados antinatura, seres que no son hombre ni mujer, fuera de la naturaleza" (Arellano, 2007, p. 220). Por su parte, la RAE (2008) define al capón como "dicho de un hombre o un animal: castrado", lo que ayuda a dilucidar lo que está expresando Quevedo con esta palabra. Es interesante anotar que este rasgo de monstruosidad se prolongará incluso hasta las obras de Goya y se puede ver como otro de los rasgos importantes a la hora de dar una definición de lo monstruoso. Para conocer más al respecto ver el apartado "El tercer sexo, o mejor dicho, ninguno de los dos" del capítulo 2, en Corderch, Anna María y Stoichita, Victor (2000).

de los diablos, que todos son capones sin pelo de barba y arrugados [...]" (Quevedo, 2007b, p. 221).

Como se habrá podido notar, Quevedo sigue, en cierto sentido, una tradición teratológica que maneja ciertas constantes a la hora de describir la monstruosidad: la deformidad corporal, la hibridez (ya sea animal o sexual), la enfermedad, la fealdad, etc. Sin embargo, Quevedo logra ir más allá de tal tradición al hacer mucho más complejo el dilema entre la fealdad física y su correspondencia con la fealdad del alma. Como ya se ha visto a lo largo de este trabajo, la tradición europea anterior al Barroco siempre había planteado una asociación inmediata entre lo bueno, lo bello y lo verdadero, y en oposición, entre lo malo, lo feo y lo falso. Quevedo, y en general la literatura barroca, logra plantear el problema de una manera mucho más compleja: en ocasiones, la belleza física puede ser sólo una apariencia, pues debajo de esta máscara se puede ocultar la maldad del alma. Esto es lo que en la cultura barroca se denominará "el teatro del mundo", y que en *Los sueños* tendrá su mayor desarrollo en *El mundo por de dentro*. En este texto, El Desengaño ("un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado; y no por eso ridículo, antes severo y digno de respeto" [Quevedo, 2007b, p. 274].) mostrará la "vanitas" del mundo y hará definitiva la diferencia entre el ser y el parecer: "yo te enseñaré el mundo como es, que tu no alcanzas a ver sino lo que parece" (Quevedo, 2007b p. 276). De acuerdo con esto, Quevedo plantea que el mundo está construido sobre la calle de la Hipocresía, donde todo está formado por artificios, lo que incluye también las formas de nombrar las cosas. En consecuencia, se podría considerar que sólo en la condenación y en el infierno se revelarían los hombres tal y como son: "Pues todo es hipocresía. Pues en los nombres de las cosas, ¿no la hay la mayor del mundo? El zapatero de viejo se llama entrenador de calzado; el botero, sastre de vino, [...], la taberna, ermita; la putería, casa; las putas, damas; las alcahuetas, dueñas; [...]. Así que ni son lo que parecen ni lo que se llaman, hipócritas en el nombre y en el hecho" (Quevedo, 2007b, pp. 280-281).

Para Quevedo no hay distinción entre ricos y pobres, plebeyos o nobles; en *El mundo por dentro*, todos los hombres son igual de hipócritas y parece ser que la verdadera naturaleza del ser humano es la monstruosidad, y que éste sabe esconderla muy bien debajo

de distintos artificios: "¿Qué más miseria quieres destos ricos, que todo el año andan comprando mentiras y adulaciones y gastan sus haciendas en falsos testimonios? [...] desta suerte el rico se ríe con el bufón y el bufón se ríe del rico porque hace caso de lo que lisonjea" (Quevedo, 2007b, pp. 299). En su juicio contra las mujeres, Quevedo es completamente contundente y asegura que éstas sólo logran belleza a través de todos los atavíos que usan; su artificialidad es grotesca, y así mismo, esconde tras de sí una fealdad irremediable:

Pues sabéte que las mujeres lo primero que se visten en despertándose es una cara, una garganta y unas manos, y luego, las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hacen cejas se hicieran las narices, no las tuvieran. Los dientes que ves, y la boca, era de puro negra un tintero y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. [...] Y cree que en el mundo no hay cosa tan trabajada como el pellejo de una mujer hermosa, donde se enjugan y se secan y derriten más jalbegues que sus faldas (Quevedo, 2007, pp. 302-304).

Después de todo este recorrido por *Los sueños*, habrá quedado claro que para Quevedo hay una tremenda cercanía entre lo que es la naturaleza de la mayoría de los hombres y la naturaleza de los monstruos. Sin embargo, son los mismos monstruos los que le revelan a Quevedo tantos secretos ocultos debajo de la belleza del hombre, y tales verdades sólo son posibles de descubrir en el infierno: "Dije yo entre mí: –¡Y cómo se echa de ver que esto es el infierno, donde por atormentar a los hombres con amarguras les dicen las verdades–" (Quevedo, 2007b, p. 200). Como se menciona en *El sueño de la Muerte*, "estos son los tres enemigos [y monstruos] del alma: el Mundo es aquel, este es el Diablo y aquella la Carne (Quevedo, 2007b, p. 331)", pero así mismo, el descubrir estos monstruos en sus catábasis, será lo que le dará a Quevedo la habilidad de hablar con la verdad y dar a conocer una degradación representativa de la España del siglo XVII. Incluso se puede decir que sus descensos órficos a los mundos oscuros e incómodos del Juicio Final, el infierno y la muerte revelan el gran deseo de Quevedo por permitir que la voz del monstruo se asome con toda su otredad a las puertas de la corte y desenmascare burlonamente a todos los monstruos que ya de por sí habitan en ella. Por fin, se descubre al Minotauro como un espejo deformador y revelador de la naturaleza engañosa del hombre.

4. Comparación entre el concepto del otro como monstruosidad en *Historia general de las cosas de Nueva España* y en *Los sueños*

A lo largo de este trabajo se ha ido planteando en cada uno de los autores cómo se logra construir el concepto del otro como monstruosidad. Sin embargo, y para llevar a cabo una comprensión mucho más completa y global de este concepto, es necesario recurrir a la comparación, pues sólo así se descubren nuevos matices de lo que puede significar la figura del monstruo dentro del espectro que se ha seleccionado para estudiarlo (dos escritores españoles que se ubican entre los siglos XVI y XVII). Así, el principal aspecto común que tienen las obras literarias analizadas de Sahagún y Quevedo, es que ambas construyen varias formas de monstruosidad, pero no desde un mismo sentido y con una misma función. Y es precisamente desde esas semejanzas (constantes) y diferencias (variables) que es posible hacer un estudio comparativo entre *Historia general* y *Los sueños*.

Como ya se ha venido planteando, tanto Sahagún como Quevedo pertenecen a un periodo donde no hay una claridad entre lo que puede ser la literatura y la historia, entre lo que puede ser un mundo de ficción y un mundo real. De allí que sus escritos no se planteen el problema de lo que puede resultar lo verdadero y lo falso, y por lo mismo, que éstos sean una narrativización del mundo que se mueve entre los bordes de lo literario y de lo histórico. Pero así mismo, es en este punto donde comienza a notarse un proceder diferente e inverso entre la narrativización de Sahagún y la de Quevedo, y consecuentemente, en sus formas de construir la monstruosidad: El proceder de Sahagún puede calificarse de "ficcionalización de una realidad", mientras que el proceder de Quevedo puede catalogarse de "reificación o realización de una ficción". Ambos proceder son comprensibles cuando se entiende en cada uno de ellos las formas a través de las cuales funciona y se narra la monstruosidad.

En *Historia General*, Sahagún se propone una escritura de las tierras americanas con fines de cristianización, y es dentro de esta empresa que Sahagún logra construir una ficcionalización monstruosa de la realidad americana. Por un lado, se puede decir que esa

nueva realidad logra en Sahagún un efecto de asombro que indiscutiblemente deriva en una visión llena de monstruosidad maravillosa (que implica, por supuesto, la idea de un milagro divino): fray Bernardino no dejará de alabar la casi infinita variedad de la naturaleza americana y valorará con insistencia los logros de los indígenas. Sin embargo, para lograr la evangelización, fray Bernardino tiene que construir un discurso que, si bien no pretende una negación o destrucción de la otredad americana (fray Bernardino considera a "estas gentes" como sus hermanos), busca justificar la conversión al cristianismo de estas tierras, y esto lo realiza a través de la construcción de un concepto y una estética de la monstruosidad respecto a los seres americanos. Por medio de este discurso, donde se muestra, por un lado, la monstruosidad maravillosa de América, y por otro, la monstruosidad "moral", y por ende, corporal de los seres de estas tierras, fray Bernardino busca convencer a sus lectores europeos sobre la necesidad de la evangelización, con la esperanza de convertir estas tierras poseídas por Satanás.

En *Los sueños*, Quevedo, a diferencia de Sahagún, no escribe buscando construir una realidad, sino una ficción que haga evidente la realidad de la España del siglo XVII. Se puede decir que, en cierta medida, la realidad española que observa Quevedo es una que constantemente se disfraza y aparenta. Tomando la acepción peyorativa de la palabra "ficción" (algo fingido y mentiroso), se puede decir que es una realidad "ficticia". Curiosa y contradictoriamente, Quevedo se vale de la ficción de los sueños para revelar el estado degradante en el cual se encuentra su patria. Y es aquí donde aparece la figura del monstruo, que en ciertos aspectos difiere de la anterior tradición teratológica del medioevo y del renacimiento, dentro de las cuales se encuentra Sahagún. Lo primero que hay que decir acerca del monstruo quevediano es que ya no posee (con tan gran peso) el significado del monstruo como maravilla o prodigio que anteriormente tenía. El monstruo de Quevedo en *Los sueños* se configura, más bien, desde una estética de lo grotesco, donde se muestra al monstruo como un ser burlesco y satírico, pero así mismo, como un ser sabio y que dice la verdad.

Así mismo, Quevedo concibe al monstruo desde una focalización diferente, que le permite, además, tener una voz propia. En *Historia general*, Sahagún es un narrador distante y que

quiere mostrar "objetivamente" a los monstruos que narra, y por lo mismo, los trata como una materia objetiva a estudiar, y también como una muestra de la idolatría que existe en América: "Hay un animal en la mar que se llama *acipaquitli*. Es grande y largo y grueso. Tiene pies y manos y grandes uñas, y alas y cola larga llena de gajos como un ramo de árbol. Hierde con la cola, y mata, y corta con ella lo que quiere. Come peces y trágalos vivos y aún personas traga. Desmenuça con los dientes. Tiene la cara y dientes como persona" (Sahagún, 2001, p. 943). De manera diferente, Quevedo, como narrador, entra en una relación mucho más estrecha con sus personajes y permite que el monstruo se "subjeticive", es decir, que pueda hablar, e incluso, que en ocasiones se logre el artificio de desplazar a la voz narrativa para poder expresarse: el monstruo de Quevedo será el que diga la verdad que tanto molesta a los hombres, pero no únicamente en forma de discurso serio, pastoral y moralizante, sino también, de una forma burlesca que produce una sonrisa, tanto en el soñador como en quienes leen *Los sueños*:

–pues pagad espalda– dijo un diablo; y dióle cuatro palos en ellas que le derribó de la cuesta, y luego le dijo:

–Acabaos de desengañar que el que descende del Cid, de Bernardo y de Godofredo y no es como ellos, sino vicioso como vos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda [...] Tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: la primera la nobleza, la segunda la honra y la tercera la valentía [...]

–¡Oh, pesía tal! –dije yo–. Más estimo haber oído este diablo que cuanto tengo– (Quevedo, 2007b, pp. 198-202)

Con esta cita también es posible mostrar cómo Quevedo cuestiona y pone en duda muchos de los valores defendidos en las anteriores tradiciones, como es el caso de los valores caballerescos. Sahagún, en su catálogo de hombres virtuosos y viciosos defiende tales valores y los pone como unos de los más importantes dentro del escalafón cristiano.

Pero a pesar de las diferencias ya anotadas entre los textos de Sahagún y Quevedo, es importante señalar que ambos confluyen en algunas características y rasgos que le atribuyen a lo monstruoso, y que en cierta medida se pueden pensar como constantes dentro de la teratología. Tanto los monstruos de *Historia general* como los de *Los sueños* comparten ciertas características como la fealdad, la deformidad, los defectos corporales, la enfermedad, la hibridez entre animales y hombres, las cuales corresponden a unos parámetros determinados por una sociedad con valores homogenizados que se posiciona

frente a un "otro" que poco a poco se ha ido (de)formando. En el caso de Sahagún, esa otredad está representada por las tierras americanas (e incluye tanto a la naturaleza como a los hombres) vistas a través de un imaginario europeo proveniente de los viajes a tierras lejanas. En Quevedo, se puede decir que hay una construcción literaria de ese otro monstruoso, centrada específicamente en el hombre, y que está constituida por un imaginario. Pero este "otro" no es uno de tierras lejanas, sino el propio yo, los propios hombres de las tierras españolas: el otro que soy yo. Pero como ya se dijo, ambos autores se valen de rasgos similares para hacer la descripción del otro monstruoso, e incluso, utilizan recursos y métodos literarios parecidos: por un lado, está una escritura acumulativa y llena de adjetivaciones relacionadas con lo monstruoso –que en sí misma se puede ver como una forma de escritura monstruosa–, y por otro lado, el uso de una especie de sinécdoque, como una forma de desmembrar los cuerpos y mostrar la falta de unidad:

El ruin varón es perezoso, pesado, fofo, fluxo, pedaço de de carne con ojos; hurta, asconde, sisa; traidor (Sahagún, 2001, p. 769).

–Mira lo que hacen las feas.

Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura en los chapines, ni la ceja con el cohol, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos con la muda, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran los con que nacieron ellas (Quevedo, 2007, pp. 214-216).

Los anteriores procederes quedan a su vez agrupados en una forma de narrativización que interesantemente coincide en ambos autores: una escritura clasificatoria que busca organizar los monstruos dentro de distintas categorías: por oficios, cargos, géneros (hombre/mujer), etc.. De allí que se pueda pensar que tanto Sahagún como Quevedo tienen la intención de encontrar, por medio de su escritura, una forma de entendimiento, en cierta medida rigurosa y organizada, acerca de la monstruosidad. Entonces, es factible proponer estos dos textos como una especie de nuevos bestiarios que buscan dar cuenta de los emergentes monstruos que ya se vuelven parte de la próspera tradición teratológica.

Así mismo, algo muy interesante que se puede encontrar en ambos autores es la consideración de que la peor característica de monstruosidad que puede haber es la de la ambigüedad o hibridez sexual: Sahagún muestra como uno de los más terribles casos el de la mujer hermafrodita (ver p. 41), mientras que Quevedo describe a Judas, una de las

figuras de connotación más maligna dentro de las creencias cristianas, como un ser de sexualidad dudosa (ver p. 68-69). Notar estas coincidencias permite señalar una cierta continuidad en las características teratológicas de cierto periodo de la literatura española, que podría llevar a hacer estudios que amplíen esta temática.

Es indudable que los dos textos trabajados están enmarcados dentro de una tradición cristiana que relaciona la monstruosidad física con una degradación espiritual, y sin embargo, como ya se había mencionado en el capítulo referente a *Los sueños*, Quevedo lleva lo monstruoso a un nivel de problematización mucho más complejo: la belleza puede albergar también un alma corrupta y viciosa que sólo puede revelarse en el infierno, es decir, en el único lugar donde las cosas se muestran realmente como son. Y es desde esta posición de Quevedo, de donde también se puede deducir otra semejanza y otra diferencia entre la monstruosidad que plantean *Historia general* y *Los sueños*. La similitud está en que en ambos textos se representa una situación de degradación, donde la figura del monstruo es posible. Para Sahagún, las tierras americanas son un lugar poseído por el demonio y donde las costumbres idolátricas han sustituido al verdadero Dios; para Quevedo, la situación de conflicto en España es lo que le permite crear una ficción monstruosa que no sólo deforma lo real, sino que también alude a ella. Sin embargo, la diferencia que se marca a partir de esta semejanza, es que en la crónica de Sahagún hay una propuesta de salvación del monstruo americano, una esperanza en que estas tierras endemoniadas sean evangelizadas. En Quevedo, por el contrario, parece haber un completo escepticismo frente a la posibilidad de algún cambio, y tal negativa llega al extremo de postular que la naturaleza del ser humano es la monstruosidad. Si bien en *Los sueños* se puede vislumbrar la existencia de algunos hombres virtuosos y de Dios, los textos están centrados exclusivamente en evidenciar la monstruosidad de los hombres y demostrar que la tierra está llena de una inevitable maldad e hipocresía.

Así, queda establecida una de las más grandes diferencias que hay respecto a la concepción del monstruo entre el Medioevo, el Renacimiento y el Barroco. El monstruo de las primeras épocas nombradas era una otredad que vivía en los límites de lo desconocido, una otredad temible, maravillosa y silenciosa que revelaba la maldad y la idolatría, pero que también

tenía la posibilidad de ser redimida, salvada, y de hacer que sus tierras se volvieran un lugar paradisíaco (nuevamente habitable). Como el mismo Sahagún lo dice (ver p. 30), el propósito de Dios era que los europeos conocieran las tierras americanas y que las volvieran parte de su plan. Para el Barroco, en cambio, el monstruo dejará de aparecer como un ser alejado de la madre patria, para convertirse en una presencia más cercana de lo que se creía. Con *Los sueños*, Quevedo descubre que la monstruosidad está en el hombre mismo y que este monstruo no sólo evidencia la degradación por la que está pasando España, sino que además, asumirá una voz propia que revelará la verdad que se ha querido encubrir. Los monstruos de Sahagún están hechos de la materia del asombro que causó la realidad americana, pero también de catacresis, imaginación y retórica que hacen parte de la ficcionalización. Los monstruos de Quevedo parten de una creación ficcional, lo que no quiere decir que tales monstruosidades no posean algo de "real"; ya sean alegorías o representaciones del mundo, los monstruos de Quevedo revelan la naturaleza oscura de un hombre que antes creía estar alejado de ella, y que como dirá otro vidente y soñador del siglo XIX, harán obvia la afirmación de que "je suis un autre".

Conclusiones

Después de realizar este recorrido por Sahagún y Quevedo en busca de una aclaración sobre los modos a través de los cuales se construye y se significa la figura del monstruo, se puede concluir lo siguiente:

1. En el caso de este trabajo, la figura del monstruo, tal y como aparece en las obras de Sahagún y Quevedo, se hace posible gracias a una estrategia de la narrativización que implica, a su vez, una convivencia entre lo que es real y lo que es ficción. El monstruo es monstruo, porque está hecho de un material que ha logrado fusionar lo real o histórico (Sahagún y su sorpresa frente a los seres extraños de América; Quevedo y su angustia por aquella España degradada y deformada) con la ficción o literatura (*Historia general* como una crónica que

ficcionaliza y construye como monstruosa la realidad americana; *Los sueños* y sus monstruos como una representación de la degradación de la sociedad española del XVII).

2. El monstruo es incuestionablemente un problema de la otredad y surge como una respuesta de una sociedad que necesita definirse a partir de lo que no es. Cualquier ser que difiera de los valores propuestos por esa sociedad, o que transgreda los límites de ésta será considerado como algo monstruoso. Sin embargo, parece que lo monstruoso se hace presente en los momentos de crisis y, así mismo, revela los problemas de degradación que aparecen también en el corazón de tal sociedad. El monstruo es un ser que amenaza con destruir los valores que tanto protege una sociedad, pero así mismo, es un ser que habla con la verdad y pone en evidencia todos los males que tal sociedad no quiere aceptar. Para Sahagún, los seres idólatras de América significan una amenaza para sus creencias y de allí que recurra a modos de escritura que busquen no sólo evidenciar tal monstruosidad, sino también, justificar y hacer necesaria una cristianización urgente. Para Quevedo, la monstruosidad estará más cercana de lo que se creía y esto es lo que lo hace más angustiante. Lo monstruoso está en su propia sociedad y el daño ya está hecho: su escritura busca hacer evidente tal amenazante monstruosidad, y paradójicamente, los únicos que pueden hacer esto son los monstruos y su voz.

3. El monstruo, como una figura "hiperexcesiva" o "hipercarente", es un ser contradictorio que representa los miedos de una sociedad, pero también, oscuramente, sus deseos. Aunque sabe que son una amenaza para la cristiandad, Sahagún no deja de sentir admiración y asombro por la multiplicidad maravillosa que presentan las tierras americanas; por su parte, Quevedo realiza una catábasis hacia un lugar que evidencia la temible degradación del hombre, pero así mismo, es una catábasis deseada: Quevedo tiene deseos de acercarse a lo monstruoso, porque encuentra en tal monstruosidad una fuente de conocimiento que no podría obtener de otro modo. Los diablos del infierno son

sabios y hablan con más razón que cualquier otro ser. Tal vez, es este doble sentimiento hacia lo monstruoso lo que conlleva posteriormente a un desarrollo más preciso de una figura literaria como la de Mefistófeles, que también mostrará un primer temor del hombre por lo oscuro y opuesto a lo cristiano, pero luego la atracción de éste por tal sabia oscuridad.

4. Teniendo en cuenta la anterior conclusión, es posible pensar que el monstruo, como una figuración estética, es una apertura hacia una creación ilimitada y llena de posibilidades. Un arte creado bajo las reglas estéticas de la armonía, perfección y la belleza sólo pueden producir figuras muy limitadas, en cambio, un arte que parte de lo feo y lo monstruoso es un arte que no sigue ningún tipo de reglas y que, por lo mismo, puede presentar muchas variaciones³⁰. Así, habría que pensar que, con la aparición del Barroco y su estética de lo monstruoso, se abre un espacio en las artes que permitirá un desarrollo de lo monstruoso en épocas (que en cierta medida se pueden considerar como épocas de crisis y conflictos) y producciones artísticas posteriores: el romanticismo y el desarrollo de lo gótico; las vanguardias. Hacer un seguimiento de tales producciones de lo monstruoso en las artes, y para este caso, en la literatura, sería un trabajo interesante de realizar.

³⁰ Un gran texto que expone estas ideas con gran precisión es el prólogo a *Cromwell* de Víctor Hugo (2008), que ha sido muchas veces señalado como el primer manifiesto del Romanticismo, y que da pie para pensar las relaciones que puedan existir entre este último movimiento y el Barroco.

Anexos



Goya, Francisco de (1799), *Linda maestra*.



Goya, Francisco de (1797-1798), *El aquelarre*.



Bosch, Hieronymus o "El Bosco" (1482), *El tríptico del Juicio de Viena*. Paneles izquierdo ("El pecado original") y derecho ("El infierno").



Bosch, Hieronymus o "El Bosco" (1482), *El tríptico del Juicio de Viena*. Panel central ("El Juicio Final")



"Phoenix" en *The Medieval Bestiary. Animals in the Middle Ages* (2008).



"Basilisk" en *The Medieval Bestiary. Animals in the Middle Ages* (2008).

Referencias

Aguado, fray Pedro de (1955-1957), *Recopilación historial*, Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones.

Alzate, Gabriel Jaime (2004), *Francisco de Quevedo. Entre la mordaza y la pluma*, Bogotá, Panamericana.

Arciniegas, Germán (1960), "Estudio preliminar" en Quevedo, Francisco de, *Obras escogidas*, Buenos Aires, W.M. Jackson, inc., Editores.

Arellano, Ignacio (2007) "notas al pie de página" en Quevedo Francisco de, *Los sueños*, España, Cátedra.

Baschet, Jérôme (2003), "Diablo" en Le Goff, Jacques y Schmitt, Jean Claude (edits.), *Diccionario razonado del occidente medieval*, España, Akal.

Blanch, Antonio (1995), *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, España, PPC.

Beristain, Helena (1985), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.

Borges, Jorge Luis (1968) *El libro de los seres imaginarios* [en línea], disponible en <http://www.sololiteratura.com/bor/borellibrode.htm>, recuperado: 2 de enero de 2009.

Borja, Jaime Humberto (1998), *Rostros y rastros del demonio en la nueva Nueva Granada: indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de satanás*, Bogotá, Ariel.

————— (2002), *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, Bogotá, CEJA.

Bosch, Hieronymus o "El Bosco" (1482), *El tríptico del Juicio de Viena* [en línea], disponible en <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=2830> y

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=2828>, recuperado: 9 de diciembre de 2008.

Cabarcas, Hernán (1994). *Bestiario del Nuevo Reino de Granada: La imaginación animalística medieval y la descripción literaria de la naturaleza americana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Calabresse, Omar (1999), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

Canal Feijoó, Carlota A. (1969). "El tema del sueño y la imagen del laberinto en Quevedo" en Cvitanovic Dinko (comp.), *El sueño y su representación en el barroco español* Argentina, Universidad Nacional del Sur.

Charbonneau-Lassay, Louis (1997), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, vol.1, Barcelona, José J. de Olañeta.

Checa, Jorge (1998), "Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián", en *La Perinola: Revista de Publicación Quevediana* [en línea], núm 2, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=26160&portal=228>, recuperado: 3 de marzo de 2008.

Colón, Cristobal (1995), *Diario de a bordo*, Bogotá, Rei Andes.

Corbatta, Jorgelina (1969), "La fealdad de la figura en 'Los Sueños' de Quevedo", en Cvitanovic Dinko (comp.), *El sueño y su representación en el barroco español* Argentina, Universidad Nacional del Sur

Cvitanovic, Dinko (comp.), (1969), *El sueño y su representación en el barroco español*, Argentina, Universidad Nacional del Sur.

Dadson, Trevor J. (1994, julio) "Libros y lecturas sobre el nuevo mundo en la España del siglo de Oro", en *Histórica*, vol. XVIII, núm. 1.

Diccionario de la Real Academia Española, RAE (2008) [en línea], disponible en www.rae.es, recuperado: 3 de marzo de 2008.

Eco, Umberto (2007), *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen.

Elephant Man (1980), [película], Lynch, David [dir.], Reino Unido, Estados Unidos, Paramount Pictures.

Epiney-Burgard Georgette y Zum Brunn Emilie (1998), *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, España, Paidós.

García, Josefina y López, Alfredo (2000), "Estudio introductorio" en Sahagún, fray Bernardino de (2000), *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, CONACULTA.

Garibay K., Angel M. (1969), "Introducción al libro undécimo" en Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Tomo III, México, Porrúa.

Goya, Francisco de (1797-1798), *El aquelarre* [en línea], disponible en <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=2389>, recuperado: 9 de diciembre de 2008.

_____ (1799), *Linda maestra* [en línea], disponible en <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=2437>, recuperado: 9 de diciembre de 2008.

Jaulrade, Pou, Pablo (1983), "Quevedo", en Rico, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III, Siglo de Oro, Barcelona: Crítica.

Klapisch-Zuber (2003), "Masculino/femenino" en Le Goff, Jacques y Schmitt, Jean Claude (edits.), *Diccionario razonado del occidente medieval*, España, Akal.

Lemarchand, Marie-José (trad.) (2002), "Introducción" en Mandeville, Jehan de y San Brandán, *Libros de maravillas. El viaje de San Brandán y El libro de las Maravillas del Mundo*, España, Siruela.

León-Portilla, Miguel (1987), *Fray Bernardino de Sahagún*, Madrid, Ediciones Quórum.

Malaxecheverría, Ignacio (edit.), (1999), *Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Siruela.

Maravall, José Antonio (1983) "La cultura del barroco: Una estructura histórica" en Rico, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III, Siglo de Oro, Barcelona: Crítica.

Medieval Bestiary, the. Animals of the Middle Ages (2008) [en línea], disponible en <http://bestiary.ca>, recuperado: 30 de agosto de 2008.

O'Gorman, Edmundo (1995), *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, FCE.

Quevedo, Francisco de (2007a), *Obras completas de Francisco de Quevedo. Poesías completas, I*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Fundación José Antonio de Castro, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=26467>, recuperado: 10 de diciembre de 2008.

————— (2007b), *Los sueños*, España, Cátedra.

Río Parra, Elena del (2003), *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Iberoamericana.

Rivera, José Eustaquio (1999), *La vorágine*, Bogotá, El Áncora.

Rojas Mix, Miguel (1992), *América imaginaria*, España, Lumen.

Sahagún, fray Bernardino de (2000), *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, CONACULTA.

————— (2001), *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. II, España, Dastin.

Santiesteban Oliva, Héctor (2003), *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, España, Plaza y Valdés.

Ruiz, Juan Arcipreste de (1999), *El libro de buen amor*, España, Jorge Mestas Ediciones.

Valcárcel M., Simón (1997), *Crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada, Diputación Provincial de Granada.

Warddropper, Bruce W. (1983), "Temas y problemas del barroco español", en Rico, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III, Siglo de Oro, Barcelona, Crítica.

White, Hayden (1978), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

————— (2003), *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Ediciones Paidós.

Todorov, Tzvetan (1999), *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI Editores.

Bibliografía

Abeerden Bestiary, the (1995) [en línea], disponible en <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti>, recuperado: 30 de agosto de 2008.

Anderson, Arthur J.O. (1990), "La enciclopedia doctrinal de Sahagún", en Hernández de León-Portilla, Ascensión, *Bernardino de Sahagún. Diez estudios acerca de su obra*. México, FCE.

Bartra, Roger (1997), "Melancolía y cultura. Notas sobre enfermedad, misticismo, cortesía y demonología en la España del Siglo de Oro" en *Historia y Grafía*, núm. 8.

Bravo-Villasante, Carmen (comp.) (1985), *La maravilla de América. Los cronistas de Indias*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

Camargo, María José (2007), *Teratorama. Construcción de representaciones teratológicas en la narrativa colombiana contemporánea a partir de El capítulo de Ferneli de Hugo Chaparro Valderrama y Satanás de Mario Mendoza* [tesis de maestría], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Maestría en Literatura.

Carroll, Noël (1990), *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Machado Libros.

Corderch, Anna María y Stoichita, Victor (2000), *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, España, Siruela.

Delumeau, Jean (2005), *El miedo en Occidente*, México, Taurus.

Díaz-Plaja, Guillermo (edit.), (1972), *Crónicas de Indias*, España, Salvat Editores y Alianza Editorial.

Durand, Gilbert (2004), *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, FCE.

Haraway, Donna (1991). "The Promises of Monsters. A Regenerative Politics of Inappropriated Others" en Grossberg, L. (edit), *Cultural Studies*, New York, Routledge.

Lázaro Carreter, Fernando (1974), *Estilo barroco y personalidad creadora*, España, Cátedra.

Paley Francescato, Martha (1983) *El bestiario de Julio Cortazar. Enriquecimiento de un género* [tesis de doctorado], Ann Harbor, University of Illinois, Doctorado.

Pratt, Mary Louise (1997), *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes.

Salas, Alberto Mario (1968), *Para un bestiario de Indias*, Buenos Aires, Losada.

Victor Hugo (2008), *Cromwell* [en línea], disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12473953214592739787891/index.htm>, recuperado: 10 de diciembre de 2008.