

EL SILENCIO DE LA CONQUISTA. POÉTICAS DE BERNAL DÍAZ

Enrique Flores.

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

¿No oyes ese espantoso ruido alrededor
que comúnmente se llama silencio?

—Werner Herzog

En ese extraordinario poema titulado *El estrecho dudoso*, compendio y reinención de las crónicas del descubrimiento —o por “descubrir lo no sabido” (*Estrecho*: 111)—, Ernesto Cardenal ofrece una visión particularmente lúcida e intensa del cronista Bernal Díaz. Pero, sobre todo, de su escritura y su *poética*. Como señala José Coronel Urtecho, la poética de Cardenal propone unos “versos estrictamente funcionales, visuales, ‘proyectivos’, como diría Charles Olson” (Coronel Urtecho: 24). Versos ajustados, en suma, a “las facilidades de la máquina de escribir”, pero igualmente a esas “cartas, cédulas, actas y narraciones” redactadas por los cronistas, manuscritas, que no formarían parte de un *corpus* literario, pero que reconstruyen la historia de “lo no sabido”, y son el relato de lo *utópico* —el “Estrecho Dudoso”—, si bien

cortada, distribuida o si se quiere dosificada la comunicación con un ritmo correspondiente a las intensidades combinadas de la atención, la excitación emocional y la respiración, y con la rápida técnica alucinante de una película documental, que es, a mi juicio, la técnica apropiada para una nueva épica. (Coronel Urtecho: 24).

Hablamos, así, de poéticas. Pero de unas poéticas que surgen no de teorizaciones académicas, sino de la práctica de la escritura y de la reflexión de los poetas. La poética de Cardenal y, en el trasfondo, la poética de Bernal Díaz: cortada, distribuida, dosificada, ritmada —cuya atención y emoción descansan, efectivamente, en una *respiración* y una técnica de “montaje” documental comparable a la del cine.

Hay una densidad en la escritura de Bernal Díaz. Una densidad temporal que es una intensidad de la memoria, y se apoya, paradójicamente, en el olvido. Desde la sordera y la ceguera, Bernal Díaz es-

cribe la voz y lo visible. Su pluma, como señala Cardenal en su poema, es una sonda sumergida en el pasado, y sus oídos son los pararrayos de la infancia y del silencio. Porque hay, en el trasfondo, una imagen o una metáfora secreta –tras las *campanas* de Medina del Campo, y de Guatemala, escuchadas en la invocación de la escritura:

En Santiago de los Caballeros de Guatemala
 hay un viejo regidor. Un viejo conquistador
 de barba blanca, con una hija por casar,
 casi sordo y casi ciego. Apenas oye las campanas
 lejanas, como las campanas de Medina del Campo...
 [...]
 Irá escribiendo con su pluma, despacio, despacio,
 corrigiendo los errores con cuidado, como el piloto
 que va descubriendo las costas, echando la sonda...
 Ya es tarde. El cuarto se está oscureciendo.
 Las campanas de Santiago de los Caballeros de Guatemala
 suenan lejanas, lejanas, como las campanas
 de Medina del Campo.

(*Estrecho*: 143 Y 150)

*

El miedo es, en el Bernal de *El Estrecho Dudoso*, el poder más “verdadero”. Si nos atenemos a la relación de Cardenal, o más macabramente, a sus listas de sepulcros y sepultados, detectamos una imagen fantasmal de la devoración caníbal:

De quinientos cincuenta que pasaron con Cortés
 no quedan vivos más que cinco en toda la Nueva España.
 ¿Y sus sepulcros? Son los vientres de los indios
 que comieron sus piernas y sus muslos y sus brazos,
 y lo demás fue echado a los tigres y a las sierpes
 y halcones que tenían enjaulados. (144-145)

Pero la representación de lo *siniestro* se ha vuelto puramente sonora. Y toma cuerpo –en el poema de Cardenal– en el tambor obsesivo que destruye la huida y el silencio:

Y cuando huyeron de Tenochtitlán a medianoche,
 en silencio, pasando despacio por los puentes,
 bajo la lluvia ¡cómo sonó el tambor aquella noche! (148)

Reina el oído, en ese universo de silencio y *ceguera*:

De pronto en el silencio el gran tambor empezó a sonar
 y la oscuridad se llenó de gritos y de flechas
 y la laguna de canoas. No había luna
 y no veían a los que disparaban desde las azoteas
 y desde el agua. (148)

El miedo se expresa en forma de *leitmotiv* –como una obsesión sonora. “Temía la muerte”, se lee dos veces en *El Estrecho Dudoso*. Pero se evoca a la muerte junto a un miedo muy especial –el miedo melancólico del sacrificio humano:

Lo habían ya dos veces llevado a sacrificar
y antes de entrar en batalla se le ponía
una como grima y tristeza en el corazón
y le temblaba el corazón, porque temía la muerte. (149)¹

*

En el capítulo XCII de la *Historia verdadera*, luego de una secuencia alucinante que nos llevaba de un mercado lleno de sensaciones a las alturas de la pirámide y al rumor de las voces que ascendían, Bernal se sumerge en la sangre y en el hedor –abandonándonos a una violencia ritual, dionisiaca:

Y todo estaba lleno de sangre, así paredes como altar, y era tanto el hedor, que no veíamos la hora de salirnos afuera; y allí tenían un tambor muy grande en demasía, que cuando le tañían el sonido dél era tan triste y de tal manera, como dicen instrumento de los infiernos, y *más de dos leguas de allí se oía*: y decían que los cueros de aquel atambor eran de sierpes muy grandes. (Díaz del Castillo: 261 –yo subrayo)

Los conquistadores acaban de entrar a Tenochtitlán. Y Bernal Díaz narra –con plena conciencia artística– otros momentos, futuros, que va asociando su memoria, en desorden o con el orden sin tiempo del recuerdo; otros momentos que articulan el *fin* de la conquista, anticipado y preparado en estas líneas como si se tratara de un poema épico, o de una fantasmagoría tremendista, o incluso de una representación teológica, pues en la “placeta” aquella aparecen cosas “muy diabólicas de ver” –“bocinas y trompetillas, y navajones, y muchos corazones de indios que habían quemado” (261)².

Y en efecto, en el capítulo CLII del libro de Bernal, sesenta capítulos después del primer ascenso a la pirámide, a la hora ya del sitio y la inminencia del *fin*, se escuchan las resonancias de ese pasaje arquetípico, primigenio, o el retumbar del tambor diabólico, con su resonancia interior:

Como nos íbamos retrayendo oímos tañer del cu mayor, donde estaban sus ídolos Huichilobos y Tezcatepuca, que señorea el altor de él a toda la gran ciudad, tañían un atambor de muy triste sonido, en fin como instrumento de demonios, y retumbaba tanto, *que se oía dos o tres leguas*, y juntamente con él muchos atabalejos [...]. Y retumbaba el sonido *que se metía en los oídos* (524 –los subrayados, nuevamente, son míos).

El tambor es una pura resonancia: un retumbar. Lo que hace Bernal Díaz, una composición musical³. Por ejemplo: al huir de los

indios que los querían “llevar a sacrificar”, y luego de ocultarse en un lugar aparentemente seguro, donde cada fugitivo narra a los otros “lo que le había acaecido”, resurge el terror, o peor aún, la expectativa del terror: “Tornó a sonar el atambor de Huichilobos, y otros muchos atabalejos, y caracoles y cornetas y otras como trompas, y todo el sonido dellas espantable y triste” (529).

El terror que asoma en estas líneas es absoluto —es un terror cósmico. Un terror que nos remite a las nociones de novela gótica⁴, de *thriller* y *suspense*, que, al parecer, son completamente ajenas a la *Historia verdadera* de Bernal, pero que en realidad no lo son —al menos como las explora Thomas Narcejac en sus estudios sobre la novela policial:

El *suspense* es la espera de algo cuya naturaleza se desconoce, cuya naturaleza es quizá imposible de conocer [...]. La espera es inseparable de algo que está *más allá del tiempo* [...]. El verdadero *suspense* engendra un estado de ánimo doloroso para quien espera el desenlace. En cierto modo, incluso, presentimos que todo desenlace será siempre ficticio y deplorable. (Narcejac: 76 —los subrayados son suyos).

En el fondo, el *suspense* tiene que ver con un antiguo recurso retórico —producir por el horror y el espanto “una manera de éxtasi y *suspensión* de ánimos”, como explica fray Bartolomé de las Casas al comienzo de su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Las Casas: 65). Y algo muy parecido sucede con el *suspense* investigado por Narcejac, que “implica, por último, una catástrofe que arroja sobre el relato entero un reflejo maléfico, y libera en nosotros oscuras y terribles posibilidades de espanto. El sentimiento de lo maravilloso se confunde entonces con el sentimiento del horror” (76).

Y eso es lo que sucede en el relato de Bernal. Si es cierto que el “atambor de Huichilobos” es como un *leitmotiv* de la narración, no lo es menos que funciona como generador de *suspense* —sobre el fondo espantoso de los sacrificios:

Tornó a sonar el atambor de Huichilobos y otros muchos atabalejos, y caracoles y cornetas y otras como trompas, y todo el sonido dellas espantable y triste; y miramos arriba al alto cu, donde los tañían, y vimos que llevaban por fuerza las gradas arriba a repujones y bofetadas y palos a nuestros compañeros [...], que los llevaban a sacrificar; y de que ya los tenían arriba en una placeta que se hacía en el adoratorio, donde estaban sus malditos ídolos, vimos que a muchos dellos les ponían plumajes en las cabezas, y con unos como aventadores les hacían bailar delante del Huichilobos, y cuando habían bailado, luego les ponían de espaldas encima de unas piedras que tenían hechas para sacrificar, y con unos navajones de pedernal les aserraban por los pechos y les sacaban los corazones bullendo, y se los ofrecían a sus ídolos que allí presentes tenían, y a los cuerpos dábanles con los pies por las gradas abajo; y estaban aguardando otros indios carniceros que les cortaban brazos y pies, y las caras desollaban y las adobaban como cueros de guantes, y con sus barbas las guardaban para hacer fiestas con

ellas cuando hacían borracheras, y se comían las carnes con chilmole. (Díaz del Castillo: 529-530)

La cita es extensa, pero necesaria para entender las “terribles posibilidades de espanto” que señalaba Narcejac. “Nos hundimos”, como escribe éste, “en una espera que, a la vez que nos tortura, nos deja adivinar que el mundo que nos rodea no es sino una mera apariencia, y que la solución del misterio no depende –exclusivamente– de la lógica humana” (Narcejac: 75). “El *suspense* es la novela de la víctima”: a diferencia de la novela policial, en el *thriller*, el lector se sitúa, no *después*, sino *antes* del crimen (Narcejac: 76 y 77). Y esos son el tiempo y la visión del relato de Bernal, –como el *thriller* de Narcejac, un “poema del miedo” (70): “Pues desde aquellas crueldades vimos todos los de nuestro real y Pedro de Alvarado y Gonzalo de Sandoval y todos los demás capitanes, ¡miren los curiosos lectores qué lastima tendríamos dellos! Y decíamos entre nosotros: ‘¡Oh, gracias a Dios que no me llevaron a mí hoy a sacrificar!’” (530)

*

De allí surgen, pues, el “ruido y alarido”, y “el resonido de la corneta de Guatemuz” (Díaz del Castillo: 536). Así se explica que el “ruido y alarido” –*the sound and the fury*– sólo cesen en el capítulo CLVI: “Cómo se prendió Guatemuz”. Este capítulo culminante del libro pone en escena el *fin* de la conquista. Un “largo instante” (como escribió una alumna mía analizando el fragmento en clase) –*más allá del tiempo* (como decía Narcejac del *suspense*)– transcurre, más que con lentitud, cíclicamente, en una especie de éxtasis o de *eterno retorno*. Toda la memoria se agolpa en un instante –cuando “se prendió Guatemuz”. Pero a una hora y una fecha –sacralizadas ambas por un ritual de escritura que convoca a la oración, al exorcismo y al miedo, y sobre todo, por la tormenta sobrenatural que cae sobre la ciudad conquistada:

Prendióse Guatemuz y sus capitanes en 13 de agosto, a hora de vísperas, día de señor san Hipólito, año de 1521, gracias a nuestro señor Jesucristo y a nuestra señora la virgen santa María, su bendita madre, amén. Llovió y tronó y relampagueó aquella noche, y hasta media noche mucho más que otras veces. (Díaz del Castillo: 554).

Ese éxtasis –o “éxtasi”, para emplear la palabra que usa fray Bartolomé de las Casas– recuerda, antes que nada, aquellas “campanas de Medina del Campo” que resonaban en *El estrecho dudoso* y condensaban tres instantes (la infancia, la conquista, la escritura). Otro *eterno retorno* –a través de un símil, de una metáfora, de un *como si...* Y que acaban resonando en una antítesis, la del *escándalo* del silencio: “Y como se hubo preso Guatemuz, quedamos tan sordos todos los soldados, como si de antes estuviera uno puesto encima de un campanario y tañesen muchas campanas, y en aquel instante

que las tañían cesasen de las tañer” (554).

Bernal expresa, entonces, el final de la conquista a través de una *metáfora*. Y eso lo hace deliberadamente, con plena conciencia de poeta, y exhibiendo su creatividad como compositor, organizador, manipulador o artífice de sonidos, de músico capaz de agrupar masas o nubes de voces, ruidos y sonidos –“gritos y voces e silbos”–, agolpando todo en la memoria, rememorando todos los sonidos que cruzan su relato y confundiéndolos en un “caos” sonoro semejante a la *música nueva* (pienso en las obras de Luigi Nono), pero a través de un *oído* que depura los hechos a través de la memoria, y del sonido, que los abstrae, los recrea, los construye a través de una voz que *maldice* todos esos sonidos que se escuchan:

Y esto digo al propósito, porque todos los noventa y tres días que sobre esta ciudad estuvimos, de noche y de día daban tantos gritos y voces e silbos –unos capitanes mexicanos aperciendo los escuadrones y guerreros que habían de batallar en la calzada, e otros llamando las canoas que habían de guerrear con los bergantines y con nosotros en las puentes, y otros aperciendo a los que habían de hincar palizadas y abrir y ahondar las calzadas y aberturas y puentes, y en hacer albarradas, y otros en aderezar piedra y vara y flecha, y las mujeres en hacer piedra rolliza para tirar con las hondas; pues, desde los adoratorios y casas *malditas* de aquellos *malditos* ídolos, los atambores y cornetas, y el atambor grande y otras bocinas *dolorosas*, que de continuo no dejaban de se tocar. (554 –yo subrayo)

El ritual de Bernal se oficia, así, en un campanario, un lugar ascético, de retiro –como una invocación auditiva desde la sordera y el silencio. Y el silencio es la escucha más terrible. Así, el *fin* de la conquista –*eterno retorno*, repetitivo y cíclico– es una doble metáfora del *silencio*: “Y desta manera, de noche y de día no dejábamos de tener gran ruido, y tal, que no nos oíamos los unos a los otros; y después de preso el Guatemuz cesaron las voces y el ruido, y por esta causa he dicho como si de antes estuviéramos en campanario” (554).

*

Al día siguiente de la conquista, hay un epílogo grotesco. Luego del *melodrama*, la escena *satírica*. Cuenta Bernal Díaz que “después que se ganó esta grande y populosa ciudad [...] Cortés mandó hacer un banquete en Cuyoacan”. Un *banquete* o una *borrachera*: “Tenían [dice Bernal], ya mucho vino [...], y tenía puercos que le trajeron de Cuba”. El festejo, según Bernal Díaz, fue, desde el comienzo, un “desconcierto”, una *orgía* en el sentido de una *juerga*, y a la vez una ceremonia religiosa –“y valiera más que no se hiciera”, dice Bernal, “por muchas cosas no muy buenas que en [ella] acaecieron”:

Y también porque esta planta de Noé [el vino] hizo a algunos hacer desatinos, y hombres hubo en él que no acertaban a salir al patio; otros

decían que habían de comprar caballos con sillas de oro, y ballesteros hubo que decían que todas las saetas que tuviesen en su aljaba que habían de ser de oro, de las partes que les habían de dar; y *otros iban por las gradas abajo rodando* (557 –yo subrayo)⁵.

NOTAS

1. Bernal confiesa haberse orinado de miedo, sin que ello signifique cobardía: “Ahora, que estoy fuera en los recios combates y batallas de los mexicanos, que con nosotros, y nosotros con ellos teníamos de noche y de día, porque doy muchas gracias a Dios que dellas me libró [,] quiero contar una cosa muy temeraria que me acaeció, y es, que después, que vi abrir por los pechos y sacar los corazones y sacrificar aquellos sesenta y dos soldados que dicho tengo que llevaron vivos de los de Cortés y ofrecerles los corazones a los ídolos, [...] y se los comieron a los sesenta y dos que dicho tengo; temía yo que un día que otro habían de hacer de mí lo mismo, porque ya me habían llevado asido dos veces, y quiso Dios que me escapé; y acordóseme de aquellas feísimas muertes, y como dice el refrán que *cantarillo que muchas veces va a la fuente*, [etcétera]; y a este efecto siempre desde entonces temía la muerte más que nunca. Y, esto he dicho porque antes de entrar a las batallas se me ponía una como grima y tristeza en el corazón, y orinaba una vez o dos, y encomendábame a Dios y a su bendita madre nuestra señora, y entrar en las batallas, todo era uno, y luego se me quitaba aquel temor” (Díaz del Castillo: 558-559).
2. Bernal tiene ante sí una visión *infernál*: “Yo siempre la llamaba a aquella casa, el infierno” (263). Y lo que es, antes que nada, una *visión*, vuelve a ser –originariamente– un *hedor*: “y como todo hedía a carnicería, no veíamos la hora de quitarnos de tan mal hedor y peor vista” (261). El *hedor* es, por cierto, otra última representación de la conquista –la originaria y la más baja–: “que, como he dicho, así el suelo y la laguna y barbacoas, todo estaba lleno de cuerpos muertos, y hedía tanto, que no había hombre que sufrirlo pudiese [...]; y aun Cortés estuvo malo del hedor que se le entró por las narices en aquellos días que estuvo allí en el Tatelulco” (555-556). Sobre el arquetipo del hedor y la proyección mitológica de la destrucción de Jerusalén en la destrucción de Tenochtitlán, ver el artículo que escribí sobre la materia.
3. Ejemplo del análisis “musical” de una obra literaria es la investigación de Julio Estrada –*El sonido en Rulfo*– sobre las sonoridades y su organización compositiva en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.
4. Al respecto, dice Narcejac: “Descendiente directa de la novela popular de terror del siglo XVIII, en su naturaleza [la novela policíaca] lleva los gérmenes que le harán volver al *thriller*” (Narcejac: 51-52).
5. “Y otros iban por las gradas abajo rodando” –es decir, como sacrificados, pero ahora borrachos, como los indios en sus ceremonias. Cito el resto de la fiesta, con sus connotaciones *orgiásticas*: “Pues ya que habían alzado las mesas, salieron a danzar las damas que había, con los galanes cargados con sus armas, que era para reír, y fueron las damas que aquí nombraré, que no había otras en todos los reales ni en toda la Nueva España” (Díaz del Castillo: 557). Y enseguida, enumero a las mujeres mejor conocidas de las que estaban allí con los conquistadores: “Primeramente la vieja María de Estrada, que después casó con Pedro Sánchez Farfán, y Francisca de Ordaz, que se casó con un hidalgo que se decía Juan González de León; la Bermuda, que se casó con Olmos de Portillo, el de México; otra mujer del capitán Portillo, que murió en los bergantines, y ésta por estar viuda, no la sacaron a la fiesta; e una fulana Gómez, mujer que fue de Benito de Vegel;

y otra señora hermosa que se casó con un Hernán Martín, que vino a vivir a Oaxaca; y otra vieja que se decía Isabel Rodríguez, mujer que en aquella sazón era de un fulano de Guadalupe; y otra mujer algo anciana que se decía Mari Hernández, mujer que fue de Juan de Cáceres, el rico; de otras ya no me acuerdo que las hubiese en la Nueva España” (557-558). Al final, escribe: “Dejemos el banquete y bailes y danzas, que para otro día hubo sátira, e asimismo valiera más que no la hubiera, sino que todo se empleara en cosas santas y buenas” (558).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Cardenal, Ernesto. *El estrecho dudoso* [1966]. México: Nueva Imagen, 1982.
- Coronel Urtecho, José. “Carta a propósito de *El estrecho dudoso*”. Ernesto Cardenal. *El estrecho dudoso*; 9-38.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* [1632]. Ed. Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: Alianza, 1991.
- Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. México: UNAM, 1993.
- Flores, Enrique. “La destrucción de Jerusalén. Fantasma, violencia y conquista en un libro de cordel del siglo XVI”. *Revista de Literaturas Populares* III-1, 2003. En prensa.
- Las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* [1552]. Ed. André Saint-Lu. Madrid: Cátedra, 1984.
- Narcejac, Thomas. “La novela policial” [1958]. Román Gubern (ed.). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1982; 49-80.